



**XXII**  
**Colóquio do  
Programa de  
Pós-graduação em  
Artes Cênicas**

---

*Presenças ressignificadas, territórios  
expandidos: para onde (se) voltam  
as Artes Cênicas?*





**XXII COLÓQUIO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS DA UNIRIO:  
PRESENÇA RESSIGNIFICADAS, TERRITÓRIOS EXPANDIDOS: PARA ONDE (SE)  
VOLTAM AS ARTES CÊNICAS?**

**21 a 26 DE NOVEMBRO DE 2022**

**COORDENAÇÃO**

**PROF. DR. LEONARDO RAMOS MUNK MACHADO**

**PROF.<sup>a</sup> DR.<sup>a</sup> VANESSA TEIXEIRA DE OLIVEIRA**

**PROF.<sup>a</sup> DR.<sup>a</sup> ANA BERNSTEIN**

**PRODUÇÃO DO LIVRO**

**LUIZ ALEXANDRE GUIMARÃES MENDONÇA | NINA PAMPLONA ESTEVES |**

**TOMAZ BARROSO PEREIRA**

**COMISSÃO ORGANIZADORA DO XXII COLÓQUIO PPGAC-UNIRIO**

**ALEXANDRE GUIMARÃES | BRANCA TEMER | CLARA DE ANDRADE |**

**ENAMAR RAMOS | FERNANDA MATTOS | GUSTAVO GUENZBURGER |**

**LINDOMAR ARAÚJO | NINA PAMPLONA | PATRÍCIA PINHO | RAISA**

**MOUSINHO | SUELLEN CASTICINI | TOMAZ BARROSO**

**RIO DE JANEIRO - 2023**

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

Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Artes  
Cênicas (11. 2022 : Rio de Janeiro, RJ)  
XXII Colóquio do Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas da PPGAC-UNIRIO [livro eletrônico] :  
presenças ressignificadas, territórios expandidos :  
para onde (se) voltam as artes cênicas? / coordenação  
Leonardo Ramos Munk Machado, Vanessa Teixeira de  
Oliveira, Ana Bernstein. -- Rio de Janeiro, RJ :  
Ed. dos Autores, 2023.

PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-00-73425-6

1. Artes cênicas 2. Criatividade (Literária,  
artística, etc) 3. Dança 4. Dramaturgia  
5. Performance (Arte) 6. Teatro brasileiro  
I. Machado, Leonardo Ramos Munk. II. Oliveira,  
Vanessa Teixeira de. III. Bernstein, Ana.

23-162280

CDD-791

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Artes cênicas : Artes da representação 791

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

## SUMÁRIO

<b>1. APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>5</b>
<b>2. HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO E DAS ARTES .....</b>	<b>7</b>
2.1. Ana Bevilaqua Penna Franca.....	7
2.2. Antonio Gilberto Porto Ferreira .....	12
2.3. Arnaldo Marques da Cunha .....	16
2.4. Bruna Felix do Nascimento .....	22
2.5. Leidson Malan Monteiro de Ferraz .....	28
2.6. Nina Pamplona Esteves .....	35
<b>3. POÉTICAS DA CENA E DO TEXTO TEATRAL .....</b>	<b>42</b>
3.1. Beatriz Magno Alves de Oliveira.....	42
3.2. Danielle Martins de Farias.....	49
3.3. Marcio Augusto Ribeiro Freitas .....	54
3.4. Vitorino Rodrigues de Sousa Neto .....	60
<b>4. PROCESSOS FORMATIVOS E EDUCACIONAIS .....</b>	<b>67</b>
4.1. Ana Lúcia Brasil Malecha .....	67
4.2. Caio Picarelli Figueiredo Edmundo .....	72
4.3. Liana Vasconcelos .....	78
4.4. Luís Felipe Perinei.....	83
4.5. Marcelo Miguez.....	89
4.6. Tomaz Barroso Pereira .....	94
<b>5. PROCESSOS E MÉTODOS DA CRIAÇÃO CÊNICA.....</b>	<b>102</b>
5.1. Branca Temer.....	102
5.2. Fernanda Mattos de Souza Guimarães .....	108
5.3. Izabel Araújo .....	115
5.4. Mariana Rosa Santos .....	119
5.5. Marina Salomon .....	122
5.6. Rafael Ferreira .....	127
5.7. Raylson Silva Conceição.....	131
5.8. Rodrigo Batista Moura .....	135
<b>6. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS.....</b>	<b>139</b>
6.1. Maria Fernanda Lamim .....	139
6.2. Patrícia Pinho.....	145
6.3. Sabrina Faerstein .....	153

## 1. APRESENTAÇÃO

A XXII edição do Colóquio de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), realizada na semana que compreendeu os dias 21 e 26 de novembro do ano de 2022, teve, como tema: “Presenças Ressignificadas, Territórios Expandidos: Para Onde se Voltam as Artes Cênicas?”. Nesse ano, marcado pelo retorno gradual às atividades presenciais viabilizado pela campanha nacional bem-sucedida de vacinação coletiva contra o coronavírus, surgiram os seguintes questionamentos entre os organizadores do evento: o que significa “presença”, considerando a rápida ascensão no uso de meios de comunicação virtuais que atravessaram (e continuam a atravessar) todos os âmbitos concernentes às artes cênicas? Como essa nova realidade híbrida, englobadora de processos “presenciais” e “à distância”, afeta os modos de produção artística? Quais novos estranhos e fascinantes territórios se configuram neste cenário atual?

A despeito dos avanços ao combate do coronavírus e o aumento de atividades presenciais, a equipe organizadora do Colóquio optou por realizar essa edição através da modalidade à distância. Esta decisão foi tomada porque: muitos pesquisadores do programa estavam em outros estados; o número de espectadores das edições à distância tem se mostrado maior do que os das edições presenciais; as transmissões puderam ser registradas no canal oficial do programa no YouTube (PPGAC UNIRIO), o que contribuiu para um maior número de espectadores; e realizar o evento *online* tem se mostrado logisticamente mais simples.

O evento consistiu em:

**1. Mesas de abertura e fechamento.** Abrindo o evento, tivemos uma homenagem realizada ao recém-falecido prof. dr. Walder Gervásio Virgulino de Souza. Na sequência, iniciou-se a mesa “Pesquisa - O Método e a Prática”, na qual discentes de doutorado do programa discorreram sobre suas práticas de pesquisa inovadoras no campo das Artes Cênicas. A mesa de encerramento, por sua vez, foi intitulada “Arte, Educação e Técnicas Integrativas”, e promoveu um debate e a articulação entre estes três temas.

**2. Apresentações das pesquisas discentes do programa.** Sendo a proposta principal das edições do Colóquio, novamente, a comunidade discente do programa e do PPGEAC foi convidada a apresentar e refletir sobre o andamento de suas pesquisas através de mesas identificadas com as linhas de pesquisa do PPGAC, e do mestrado profissional.

**3. Mostras Artísticas.** Discentes exibiram trabalhos artísticos através do canal do PPGAC no YouTube.

**4. Mesa Convidada.** O evento promoveu a mesa “Teorias, Práticas e Pedagogias Feministas nas Artes”, mediada pela prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Ana Bernstein (PPGAC-UNIRIO), com

participação das professoras convidadas dr.<sup>a</sup> Luciana Lyra (PPGARTES-UERJ/MOTIM, PPGAC/UDESC), dr.<sup>a</sup> Stela Fischer (UNESPAR/FAP), dr.<sup>a</sup> Lúcia Romano (PPGARTES/UNESP); e das doutorandas do PPGAC Sandra Bonomini e Brisa Rodrigues.

**5. Lançamento de Livro.** O Colóquio contou em sua programação com o lançamento do livro dos pesquisadores Clara de Andrade, Gustavo Guenzburger e Isabel Penoni denominado “Cenas Cariocas: Modos, Políticas e Poéticas Teatrais Contemporâneas”.

A equipe do colóquio deseja a todos uma boa leitura, e que este registro auxilie pesquisadores em seus empreendimentos acadêmicos.

*Comissão Organizadora do XXII Colóquio PPGAC-UNIRIO.*

## 2. HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO TEATRO E DAS ARTES

### 2.1. Ana Bevilaqua Penna Franca

FRANCA, Ana Bevilaqua Penna. **Instalações Coreográficas – Poética da Itinerância**. PPGAC-UNIRIO; História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA); Doutorado Acadêmico; Orientação: prof. dr. Henrique Gusmão; anabevi@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-8689-7917>

#### Resumo

Esta comunicação vai abordar um pequeno recorte da pesquisa de natureza teórica em História e Historiografia no Teatro e nas Artes sobre a Companhia Regina Miranda e AtoresBailarinos do Rio de Janeiro. Vamos colocar um foco nas Instalações Coreográficas realizadas pelo grupo em questão, apresentando-as como Poéticas da Itinerância em que o deslocamento de intérpretes e espectadores é uma constante, instaurando a ambiência em espaços não-convencionais e envolvendo o público de forma mais ativa, no que hoje vem sendo chamado de teatro imersivo. O termo vem sendo usado por Regina Miranda para designar parte de sua obra e tem também um caráter de site-specific – o trabalho é pensado a partir de determinado local e explora suas especificidades. A comunicação objetiva apresentar parte do projeto de Doutorado ainda em sua fase inicial, já que sua proponente é recém ingressa no PPGAC, ainda não tendo alcançado resultados específicos, mas esperando contribuir para os estudos no campo de uma cena expandida e híbrida e para a historiografia das artes cênicas carioca, mais especificamente sobre o momento de instauração da dança contemporânea, refletindo em que medida reverberam nos dias atuais tais proposições.

**Palavras-chave:** instalações; dança contemporânea; cena carioca.

#### Abstract

This paper will approach a small part of the theoretical nature research in History and Historiography in Theater and Arts line (HTA) about the Dance Company Regina Miranda and ActorsDancers of Rio de Janeiro. We will place a focus on the Choreographic Installations performed and produced by the group in question, presenting them as Poetics of Wandering in which the displacement of performers and spectators is a constant, establishing the ambience in non-conventional spaces and involving the public in a more active way, in what today is called immersive theater. The term Choreographic Installations has been used by Regina Miranda to designate part of her work and also has a site-specific character – the

work is conceived from a specific location and explores its specificities. The paper aims to present part of the Doctorate Project, still in its initial phase, since her proponent has just joined the Post-Graduate Program in Performing Arts (PPGAC) at UNIRIO, having not yet achieved specific results, but hoping to contribute to studies in the field of an expanded and hybrid scene and to the historiography of the performing arts in Rio de Janeiro, more specifically on the moment of the establishment of contemporary dance, reflecting the extent to which such propositions reverberate in the present days.

**Keywords:** installations; contemporary dance; carioca scene.

Esta comunicação vai apresentar um recorte do projeto *Companhia AtoresBailarinos do Rio de Janeiro – percursos transversos de uma cia. de dança*, com o qual acabei de ingressar no Doutorado, em agosto de 2022 e que terá orientação de Henrique Buarque Gusmão. A pesquisa em si, ainda não está em andamento, se encontra no campo das ideias, elocubrações, memórias e resgates, mas trata-se de uma pesquisa de natureza teórica, sobre a trajetória artística (e pedagógica) da Companhia Regina Miranda e AtoresBailarinos do Rio de Janeiro, grupo que existe há 42 anos e do qual faço parte há mais de 30 anos, 33 precisamente. Interessa pesquisar como companhia vem escrevendo a sua história – seu repertório, seus componentes, seus processos de criação cênica, sua inserção no mercado, na cultura e políticas culturais da cidade do Rio de Janeiro, mas também as reverberações pelo resto do país e internacionalmente.

A companhia é criada em 1979, após o retorno de Regina Miranda dos EUA, onde fora estudar dança e onde toma contato e faz uma formação em Sistema Laban/Bartenieff. O grupo inicial era composto por bailarinos, atores e não-bailarinos, pessoas experientes com outras sem experiência nenhuma e começam a trabalhar a partir de *Heliogábalos, o Anarquista Coroados*, de Artaud, adaptado por Carlos Henrique Escobar. O trabalho estreia em 1980, tendo ainda música de Arnaldo Dias Batista e cenário formado por gigantescos painéis pintados pelo artista plástico Luiz Áquila. Esse primeiro espetáculo ficou como uma espécie de “carta de intenções” do grupo, integrando variados campos artísticos.

Essa integração, que prefiro chamar aqui de atravessamento vai estar presente nos mais variados trabalhos da companhia, que transitam entre espetáculos para palco tradicional, performances, instalações coreográficas e mais recentemente cinema, em fronteiras nem sempre muito nítidas do que se trata – dança, teatro, performance, artes plásticas – uma cena híbrida ou expandida se quisermos usar termos atuais, mas que há 40 anos atrás, ajudou a instaurar o que ficou conhecido como dança contemporânea carioca.

Para pensar nessas fronteiras expandidas, vou colocar um foco, nesta comunicação, nas Instalações Coreográficas – termo que vem sendo usado por Regina Miranda para designar parte significativa de sua obra. Trata-se de trabalhos situados em espaços não convencionais preexistentes, para os quais vai ser criada toda uma ambiência, explorando as especificidades do local, aproximando espectadores e intérpretes e envolvendo o público em uma relação imersiva.

Nestes trabalhos existe um deslocamento constante – tanto físico, no sentido do caminhar, quanto dos próprios conceitos de espectador/ intérprete/ obra instaurando o que talvez possamos chamar de uma Poética da Itinerância – termo que estou “experimentando” e que foi pensado inicialmente pelo caráter mesmo “andante” das instalações. A itinerância quebra com o lugar convencional e passivo do espectador, sentado em sua cadeira, “recebendo” um espetáculo – em pé caminhando e observando, pode operar escolhas do que ver, por quanto tempo ver, por qual ângulo. Cada espectador torna-se, em um certo sentido, coautor de um espetáculo unicamente seu, pois é visto e apreendido a partir de suas próprias escolhas. Ele não é diretamente convocado a participar da cena, mas sua presença compõe com o todo e nada impede que “atue” junto se assim o desejar.

Temos então 5 Instalações Coreográficas mapeadas até então, entre os trabalhos da companhia. Entre elas, sem dúvida, a de maior impacto e mais grandiosa no sentido de tamanho é a *Divina Comédia*, criada em 1991 e que ocupou o MAM – Museu de Arte Moderna. Ao todo eram 146 atores/bailarinos espalhados por todos os espaços do museu – dos porões à laje, passando pelos jardins e salas de exposição; uma equipe técnica de mais de 70 pessoas e cerca de 30 artistas plásticos que contribuíram nas ambientações do Inferno, Purgatório e Paraíso de Dante Alighieri. Este trabalho extrapolou os limites da companhia, que atuou não apenas na cena, mas principalmente, na organização de todo o evento e estruturação do espetáculo. Os temas sugeridos por Dante em cada “canto” da Comédia foram recontextualizados, atualizados em novos textos e criações coreográficas, tendo o caminhar como um tema recorrente e a plateia seguia como o próprio Dante, percorrendo os 3 grandes espaços – porões, jardins e salas de exposição, correspondentes aos estágios de Inferno, Purgatório e Paraíso, podendo parar, observar, interagir, em cada estágio, mas uma vez saindo de um, não podia mais voltar para ele. A instalação tornou-se um verdadeiro marco nas artes cênicas da cidade, sobretudo por ter sido feita em plena era Collor, sem dinheiro algum.

Antes da *Divina*, porém, bem no início da trajetória da companhia, *Tá com Fome? Não, Tô com Febre* de 1983 – foi uma instalação coreográfica que acontecia dentro de uma loja de móveis usados na Rua do Lavradio – antes da rua se tornar um polo cultural e ser

conhecida como uma rua de antiquários no Centro do Rio. Partiram da “instalação informal”, já existente na loja e fizeram algumas modificações, reposicionando espelhos e cadeiras de forma estratégica, possibilitando o acesso visual de todo o espaço, fosse de forma direta ou indiretamente através de espelhos ou frestas. As cenas, que tinham como tema a memória e a evocação do passado eram espalhadas por todo o espaço, acontecendo ora em cima de camas, dentro de armários, em sofás e poltronas, sobre e sob mesas, no chão, muito próximas ou distantes dos espectadores que eram posicionados em pequenos conjuntos pelo espaço, resultando em perspectivas diferentes da cena e, conseqüentemente, diferentes leituras e criação de sentido. A itinerância neste trabalho se dava mais pelo o olhar do que pelo deslocar-se. A simultaneidade de cenas e a localização do espectador, o convidava a fazer o seu próprio recorte do espetáculo – cabia a ele escolher o que ver, por quanto tempo ver e agrupar as cenas como bem entendesse.

*S.Thala*, de 1993, foi outra Instalação Coreográfica a utilizar um grande elenco de atores-bailarinos e a estabelecer com o público uma relação ativa. Criado a partir do universo literário de Marguerite Duras, a instalação apresentava personagens e cenas de alguns de seus romances e peças teatrais, re-contextualizados, inter-relacionados, re-locados, refletidos, entrecruzados. O trabalho estruturou-se espacialmente nos dois andares de uma Fundação Progresso ainda em obras e a ambientação era toda de ferro e vidro formando diferentes espacialidades e níveis, visíveis em diferentes distâncias, ora muito próximas, mas separadas por vitrines, ora inalcançáveis. O espectador novamente percorria o espaço como desejasse e operava escolhas em relação ao seu percurso, ao que ver e também ao que ouvir como trilha sonora – podendo usar fones de ouvido que eram distribuídos à entrada, com trechos de diálogos das obras e músicas presentes nos filmes de Duras, ou ouvir o som ambiente compartilhado pelo elenco.

*Rua Alice 75, Quartos de Aluguel* (2002) foi uma instalação coreográfica montada dentro da sede da companhia, uma casa no bairro de Laranjeiras, na Rua Alice, número 75. A ideia de pesquisar e contar a história do nosso próprio sobrado levou a companhia ao universo das casas de cômodos, tão comuns nas primeiras décadas do século XX e ainda discretamente presentes nesta rua. Foram feitas mais de 20 horas de entrevistas com os moradores dessas casas, cuidadosamente abordados e desvelados em sua intimidade e costumeira invisibilidade. A dramaturgia do espetáculo foi construída a partir de temas, ideias e imagens observadas nestas entrevistas e nos comportamentos destes moradores, além de fragmentos de textos literários e textos – corporais e verbais criados pelos intérpretes que ecoavam as entrevistas feitas. O público, incluindo os próprios moradores entrevistados, percorria os diversos

aposentos do nosso sobrado, sem separação entre espaço dos espectadores e espaço cênico, mesclando-se à cena. O elenco por sua vez contava com a participação de duas moradoras – uma senhora que já fora cantora e vendia balas na esquina da rua, e uma adolescente aspirante a bailarina. Foi um trabalho transformador para todos os envolvidos nele, modificando as relações sócio-afetivas estabelecidas entre a companhia e sua vizinhança.

Como um último exemplo de instalação coreográfica, *Orfeu* (2005), comemorando os 25 anos de existência da companhia. O espetáculo ocupou a mansão do Parque Lage, com um prólogo itinerante que se estendia nas escadarias e hall de entrada do casarão e depois alojava o público em arquibancadas em torno da enorme piscina do pátio interno central para evocar a descida de Orfeu ao Hades em busca de sua amada Eurídice. A piscina, sem água, e parcialmente preenchida com areia, servia de palco para a “descida aos mundos subterrâneos” (MIRANDA, 2008, p.111), descida esta enfatizada mais ainda na visão do público localizado num nível acima. A caminhada empreendida pelo público no prólogo, vira então tema de movimento dos atores-bailarinos dentro da piscina.

Nesse panorama de trabalhos construídos como Instalações Coreográficas, podemos perceber então, a Itinerância como um traço característico ajudando a romper as fronteiras usuais entre espectadores e intérpretes, instaurando um chão comum e uma ação compartilhada, colocando espectadores imersos em uma experiência sensorial. Quando falo de Itinerância não quero dizer um simples caminhar, mas esse deslocar-se com um propósito sim, mas não com objetividade, fazendo suas escolhas e se deixando afetar pelas situações. Como essa itinerância reverbera nos espectadores? É uma indagação a ser pesquisada... da mesma forma que outros questionamentos a respeito da recepção das obras e do quanto de pioneirismo em termos de linguagem cênica existe nestes trabalhos.

### **Bibliografia**

CERBINO, Beatriz; BRUM, Leonel. **Movimentos da dança carioca – companhias e grupos de 1936 a 2013**. Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2013.

MAGALHÃES, Marina; TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. **Grupo Teatro do Movimento: um gesto expressivo de Klauss e Angel Vianna na dança brasileira**. Rio de Janeiro: Gramma, 2019.

MIRANDA, Regina. **Depoimento. Projeto Angel Vianna: Memória na Dança**. Entrevistadora: Teresa Rocha. Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2012. Acervo Angel Vianna.

Disponível em: <http://www.angelvianna.art.br/#vida-e-obra/consolidacao-da-escola-angelvianna/divina-comedia/1461/> Acesso em: 20 de setembro de 2021.

MIRANDA, Regina. **Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

TOURINHO, Ligia Losada. **Dramaturgias do Corpo: protocolos de criação das Artes da Cena**. Campinas, SP: [s.n.], 2009. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Vol. 1 e 2.

## 2.2. Antonio Gilberto Porto Ferreira

FERREIRA, Antonio Gilberto Porto. **Arquivos à Distância: Presenças Remotas**. PPGAC-UNIRIO; História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA); Doutorado Acadêmico; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Tania Brandão; [antoniogilber@gmail.com](mailto:antoniogilber@gmail.com); <https://orcid.org/0000-0001-8995-9602>

### Resumo

Esta comunicação tem como objetivo narrar o processo de pesquisa em acervos documentais e fotográficos durante o período da pandemia COVID 19, iniciado em 2020. O texto relata como o aluno-pesquisador enfrentou os obstáculos surgidos, em função das restrições sanitárias, para que a pesquisa não fosse paralisada, e apresenta as alternativas que foram utilizadas pesquisando à distância e de forma remota.

**Palavras-chave:** Jorge Andrade; pesquisa; arquivos; acervos.

### Abstract

This communication aims to narrate the research process in documentary and photographic collections during the period of the COVID 19 pandemic, which started in 2020. The text reports how the student-researcher faced the obstacles that arose, due to health restrictions, so that research was not paralyzed, and presents the alternatives that were used to carry out the research remotely.

**Keywords:** Jorge Andrade; research; files; collections.

**Breve relato de uma pesquisa realizada no período da pandemia Covid 19:**

Após a realização da matrícula para cursar o primeiro ano do doutorado no PPGAC da UNIRIO, em 10 de março de 2020, fomos surpreendidos com a notícia da pandemia e do cancelamento do início das aulas e atividades previstas para o semestre. Como consequência desta situação a única possibilidade de iniciar as atividades docentes foi a realização das aulas por meio de vídeo conferência.

Minha pesquisa de doutorado, com orientação da Professora Tania Brandão, é um desdobramento da dissertação de Mestrado, defendida em 2019, que apresentou uma análise do texto e da primeira encenação de *Rasto atrás*, a peça teatral mais autobiográfica de Jorge Andrade (1922-1984).

A pesquisa para a tese de doutorado tem como objetivo explicar o “apagamento” de Jorge Andrade, a ausência de montagens de seus textos nos nossos palcos, a falta de estudos de sua obra dentro dos cursos de teatro, e o desconhecimento de sua atuação no jornalismo, na educação e na teledramaturgia. Envolve um profundo levantamento de fatores pessoais e profissionais sobre o autor, bem como do contexto sociopolítico, dentro do qual construiu sua carreira como dramaturgo, principalmente durante os 20 anos de ditadura militar. Sem esquecer que enfrentou também um período de mudanças culturais.

Mesmo tendo a dissertação de mestrado como uma base de estruturação para a nova abordagem realizada pela tese de doutorado, foi necessário um denso levantamento da vida familiar, da formação do autor (na Escola de Arte Dramática de São Paulo, a EAD, de 1951 a 1954), e uma profunda pesquisa da sua trajetória profissional, que envolveu as primeiras montagens de seus textos teatrais, seu trabalho como educador, jornalista e teledramaturgo.

A elaboração da tese exigiu uma extensa busca de fontes primárias (obra teatral e jornalística publicada, textos inéditos, roteiros para televisão, sinopses de textos que não chegaram a ser desenvolvidos, documentos como cartas, contratos, processos administrativos referentes à produções de textos do autor e aos concursos de dramaturgia dos quais participou, textos e autores que influenciaram a formação de Andrade) e um amplo levantamento das fontes secundárias (bibliografia crítica sobre a obra de Jorge Andrade publicada em livros, periódicos e revistas).

Em função da pandemia os centros de documentação e bibliotecas fecharam suas portas e tivemos que nos adaptar a trabalhar utilizando a internet para acessar os arquivos digitalizados de algumas instituições.

A Hemeroteca da Biblioteca Nacional possui o maior acervo, de jornais e revistas, digitalizado e disponível para consulta por meio da internet, e neste momento pandêmico foi

de redobrada importância para a pesquisa. Outras bibliotecas também compartilham seus acervos digitalizados, e também foram fundamentais naquele momento que enfrentávamos. Cito duas instituições como exemplo: a Biblioteca da ECA/USP que possui um banco de textos de teatro (originais e traduções) e que atendeu várias solicitações encaminhadas, enviando com prontidão a digitalização dos textos solicitados; A Biblioteca Klabin Segall que disponibiliza para consulta online os acervos que foram digitalizados, como programas teatrais, críticas, fotografias de cena e textos teatrais.

O Centro de Documentação da FUNARTE (CEDOC), também disponibiliza parte de seu acervo, que está digitalizado, para ser consultado por meio da internet. Felizmente esse acervo foi investigado presencialmente no período do mestrado (2017/2018), e um grande levantamento foi realizado envolvendo o dossiê sobre Jorge Andrade e as montagens pioneiras de seus textos. O material foi registrado na ocasião e foi fundamental para a pesquisa de doutorado, principalmente em função da interdição do prédio do CEDOC, fato que inviabilizou a pesquisa presencial e até mesmo a pesquisa digital. No início da pandemia foi possível contar com a colaboração do funcionário de plantão que atendia os pedidos dos pesquisadores, digitalizando o material solicitado e enviando por e-mail. Com o fechamento do prédio em 2021, esse apoio foi interrompido.

Mas os problemas se acentuaram quando surgiu a necessidade de pesquisar em instituições como a Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade, Centro de Documentação e Memória da UNESP, o Arquivo Público do Estado de São Paulo e o Arquivo Multimeios da Prefeitura de São Paulo. Estes arquivos disponibilizam a consulta em seus acervos somente por meio da visita do pesquisador aos locais, agendada com antecedência.

As dificuldades foram muitas, considerando o contexto da pandemia que obrigou os locais citados a cancelarem o atendimento aos pesquisadores. Foi possível agendar algumas consultas em um momento de diminuição de contaminação pela covid 19, mas uma nova onda provocou o fechamento das instituições. Foi bastante complexa a organização da agenda de pesquisa em São Paulo, em todos os locais citados, em espaço de no máximo 8 dias de trabalho. Fez-se necessário viajar para São Paulo dentro de períodos de menor incidência de contaminação, segundo uma agenda marcada com antecedência pelas instituições. Entre o final de 2020 e o primeiro semestre de 2022 foram realizadas 4 viagens para a cidade de São Paulo com o objetivo de concretizar a pesquisa naquelas instituições.

O acervo do dramaturgo Jorge Andrade, doado pelos seus 3 filhos ao Arquivo Multimeios, localizado no Centro Cultural São Paulo, reúne documentos, cartas, memorandos, contratos, fotografias pessoais e profissionais, textos do autor inéditos e publicados e

reportagens e críticas sobre seu trabalho. Uma particularidade em relação ao Arquivo Multimeios: apesar da adequada guarda do material físico e do excelente atendimento que o pesquisador recebe, o que é disponibilizado para consulta é o acervo de Jorge Andrade digitalizado. Por meio de um computador o pesquisador terá como visualizar imagens fotográficas e ler textos e documentos. Ao contrário do regulamento adotado pela Hemeroteca da Biblioteca Mário de Andrade, pelo Centro de Documentação e Memória da UNESP, e também pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo, que permitem ao pesquisador fotografar sem *flash* os documentos, textos e imagens fotográficas, o Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo somente permite que o pesquisador copie à mão ou digitando em seu notebook trechos de textos, de reportagens e críticas publicadas, por exemplo. Como copiar uma peça teatral inédita do autor? Ou extensas entrevistas e reportagens?

Nos períodos em que pesquisei presencialmente, após agendamento no Arquivo Multimeios, foi necessário copiar documentos que já estão digitalizados, de pequena extensão, como críticas e entrevistas de Jorge Andrade publicadas na imprensa. Mas como conseguir ler as peças inéditas que estão no acervo, sem a possibilidade de ter cópias dos textos? Copiando 80, 100, 150 páginas?

Para solucionar essa questão, foi enviada uma solicitação de liberação de cópias de alguns textos, documentos e fotografias do acervo de Jorge Andrade, à Secretaria de Cultura de São Paulo, para leitura e análise destes. Vários formulários foram preenchidos conforme orientação dos dois funcionários do Arquivo Multimeios, justificando o motivo da solicitação, bem como listando todos os textos, documentos e fotos necessárias à pesquisa. Os diversos limites impostos pela pandemia foram citados nessa justificativa, assim como a impossibilidade de os documentos serem transcritos pelo pesquisador em virtude da extensão destes, e pelo fato de o doutorando não residir em São Paulo. Juntamente com esses formulários foram anexados documentos referentes à autorização dos herdeiros do autor, por meio da agente literária que representa os filhos de Jorge Andrade, declaração da orientadora apresentando o doutorando e também justificando a necessidade dos materiais solicitados para a elaboração da tese, e um termo de compromisso de utilização dos textos e imagens fotográficas somente no âmbito acadêmico. Após um período de 20 dias fui comunicado em relação a liberação do material digitalizado, que recebi por e-mail.

Essa experiência vivida dentro de um período bastante complexo, como a pandemia, mostra o quanto é urgente que todos os acervos sejam digitalizados. Primeiro pela necessidade de preservação dos documentos originais, possibilitando a realização de

pesquisas remotas, cada vez mais necessárias. Depois pela rapidez de acesso aos conteúdos, pela redução de custos para o pesquisador, evitando por exemplo o seu deslocamento (e os custos relacionados a uma viagem) no caso de acervos que estão localizados em outras cidades.

Se não fosse possível consultar os acervos digitalizados que estavam disponíveis, a pesquisa não teria avançado e possibilitado a elaboração da tese que será defendida em 2023. Sem dúvida, esperamos que, em breve, todos os acervos estejam digitalizados, garantindo a preservação de nossa memória e permitindo nossa presença remota nestes arquivos, dinamizando dessa forma a pesquisa na área das artes cênicas.

### **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.

### **2.3. Arnaldo Marques da Cunha**

MARQUES DA CUNHA, Arnaldo. **O Indomável Paulo Afonso Grisolli**. PPGAC-UNIRIO; História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA); Doutorado Acadêmico; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Elza Maria Ferraz de Andrade; [arnaldo.marques@edu.unirio.br](mailto:arnaldo.marques@edu.unirio.br); <https://orcid.org/0000-0003-1048-9260>

### **Resumo**

Detentor de intensa atividade teatral sem se deixar domar pela precariedade do seu ofício, o sujeito-objeto desta pesquisa foi quase apagado da recente historiografia cênica

nacional. Sua atuação profissional agregou novas variáveis às convenções das encenações modernas brasileiras ao apontar outras possibilidades expressivas por rumos experimentais. Também provocou verdadeira ebulição ao introduzir, na programação televisiva, novos teleformatos dramaturgicos. Teatrólogo e roteirista, diretor de teatro e televisão, começou como repórter em São Paulo. Já no Rio, virou editor do principal suplemento cultural diário à época, sob dura censura prévia imposta pela ditadura militar. Acabou jornalista no *Correio do Brasil*, em Portugal: sua labuta criativa por lá, ao longo da derradeira década de vida, permanece desconhecida entre nós. Nesta tentativa de sintetizar parte de seu legado, mediante um recorte da sua trajetória laboral, emerge o experimento teatral que inventa em 1968 – *A parábola da megera indomável*, caso exemplar de sua concepção contemporânea da cena brasileira. Este estudo investiga possibilidades conceituais dialogando, aqui, com PAVIS (1999) e MICHALSKI (2004) para abordar, neste sentido, a estética adotada por Grisolli em sua prática – em prol do devido reconhecimento da contribuição de seus experimentos cênicos para o teatro brasileiro.

**Palavras-chave:** Grisolli; teatro brasileiro; arte experimental; experimentalismo.

#### **Abstract**

Holder of intense theatrical activity without being tamed by the precariousness of his craft, the subject-object of this research was almost erased from the recent national scenic historiography. His professional performance added new variables to the conventions of modern Brazilian staging by pointing out other expressive possibilities in experimental directions. Grisolli also caused a real stir by introducing, in television programming, new dramaturgical teleformats. Playwright and screenwriter, theater and television director, he started as a reporter in São Paulo. In Rio, he became editor of the main daily cultural supplement at the time, under harsh prior censorship imposed by the military dictatorship. He ended up as a journalist at *Correio do Brasil*, in Portugal: his creative work there, throughout the last decade of his life, remains unknown among us. From this attempt to synthesize part of his legacy, through a clipping of his work trajectory, emerges the theatrical experiment he invents in 1968 – *The parable of the indomitable shrew*, an exemplary case of his contemporary conception of the Brazilian scene. This study investigates conceptual possibilities dialoguing, in this sense, with PAVIS (1999) and MICHALSKI (2004) to approach the aesthetics adopted by Grisolli in his practice – in favor of the due recognition of the contribution of his scenic experiments to Brazilian theater.

**Keywords:** Grisolli; Brazilian theater; experimental art; experimentalism.

### **Por que indomável?**

A contribuição deixada para a cena brasileira pela trajetória profissional do artista empreendedor Paulo Afonso Grisolli (1934-2004) passa pela adoção pioneira do experimentalismo, como categoria estética, em seus procedimentos de criação de uma linguagem cênica que ele próprio definia como “um teatro de invenção”.

Ao recuarmos cerca de meio século no Brasil, para as décadas de 1960 e 1970, veremos a atividade teatral – então sob ataque, sofrendo pressão constante por parte da censura prévia compulsória – se tornar uma força de resistência à ditadura militar instalada no país após o golpe político de 1964.

As reações conservadoras a experimentos cênicos, alinhados ou não com o dito “teatro de agressão” em voga naquele período – tais como a exibição de nudez, o consumo de drogas, ou o uso de violência e de linguagem chula em cena – motivaram a manifestação “Ameaças inaceitáveis” (datada de 17.01.1967), do crítico Yan Michalski (1932-1990):

[...] A poesia do teatro do século XX não é a poesia dos alexandrinos, mas sim a poesia do choque. Um dos grandes méritos do teatro moderno foi o de ter conseguido cristalizar uma nova concepção de poesia cênica, adaptada à mentalidade da existência contemporânea e amplamente baseada justamente na noção do choque: choque visual, choque auditivo, choque intelectual e – por que não – choque moral. (MICHALSKI, 2004, p.91).

A reflexão acima sintetiza com lucidez um amplo balanço estético da poética teatral vivenciada no decorrer do século passado. De certo modo, também reconhece o saldo de renovação legado pelo processo de modernização da cena nacional que, afinal, se conclui. A partir de então, seus desdobramentos imediatos – aí incluído este caráter experimental aqui posto em questão – efetuam um salto cênico rumo ao desconhecido.

Trata-se, aqui, de proceder a um recorte na produção artística de Grisolli, nesta passagem dos anos de 1960 para a década de 1970. Mais especificamente, fecha-se o foco na experimentação relativa à concepção da peça *A parábola da megera indomável*, texto de sua autoria e por ele dirigido, que acabou constituindo também a única experiência teatral da qual participou como ator.

Sua personalidade artística aparece, neste trabalho, diretamente identificada com a iniciativa pioneira de ir além da tônica dominante já estabelecida como vetor inegável da modernidade cênica. Para tanto, sai em busca de outra forma de se conceber o teatro. Na sequência, a experimentação teatral passa a atravessar esta atividade artística até se firmar como recurso essencial ao próprio processo criativo de elaboração da cena teatral.

O título desta sua peça inspira esta aproximação com sua obra à medida que tenta resumir, na escolha de um único vocábulo, sua inquietação criativa e empreendedora a nos instigar como um caso exemplar para o propósito deste breve relato.

Em sua analogia com a clássica comédia shakespeariana, a concepção deste espetáculo “indomado” inventou outra relação espacial dos intérpretes com o público espectador, a encenação misturando-os na intimidade da mesma ambiência, fundindo-se o palco e a plateia como área expandida de representação.

Em setembro de 1968, a estreia em um amplo salão de exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), espaço cênico nada convencional para a época, marca o lançamento do grupo “A Comunidade”, cuja liderança exercia em parceria com Amir Haddad (1937-), outro encenador emergente naquela ocasião.

Como parte inseparável de sua proposta de atuação, este coletivo recém-formado mesclava atores iniciantes com veteranos mais experientes, além de pretender marcar posição independente das injunções mercadológicas ditadas pelas exigências de bilheteria.

### **Teatro de invenção**

Com *A parábola da megera indomável*, Grisolli e os integrantes de “A Comunidade” inauguram suas atividades no MAM carioca dispostos a realizar um teatro de significação cultural, em que se fizessem presentes a invenção e a criatividade ao lado de uma preocupação coletiva de discutir esteticamente, e em profundidade, a complexa atualidade brasileira de então sob o regime militar.

Ao reler a peça naquele ano em curso – o de 1968 –, Grisolli acabou descobrindo nela “uma vitalidade e uma atualidade que nunca havia notado” (BRANDÃO, 1981). Provavelmente seu alter-ego involuntário, o personagem *Bufão*, não à toa ocupa seu mesmo lugar de fala, pois, na condição de maior responsável pela encenação, assim expôs as intenções deste primeiro espetáculo de “A Comunidade”:

Chamo-o de missa, por compreendê-lo como um envolvimento atmosférico, destinado a comunicar atores e espectadores em uma ideia comum. [...] Por isso, nossa encenação (da maneira como trabalhamos na Comunidade seria impróprio falar em minha encenação) funda-se numa liturgia. Não uma liturgia religiosa, mas aquela que fomos descobrindo e inventando, em um verdadeiro processo de experimentação, e que concluímos ser a conveniente para a atmosfera de comunhão que pretendemos produzir. Neste sentido, o espetáculo é absolutamente ritual. Com um objetivo: o espectador. Inicialmente objeto da história que o espetáculo narra, deve assumir a condição de seu sujeito. (GRISOLLI, 1968, Programa da peça).

Conforme transcrito abaixo, Grisolli revela suas impressões iniciais a fim de deixar claro quais seriam os seus reais propósitos plurais:

O texto chama-se *A parábola da megera indomável*. Foi escrito em 1959, uma estrutura simples e curiosa: trata-se realmente de uma parábola, cuja história se reporta, inicialmente, à *Megera domada*, de Shakespeare, para expor uma ideia [...] O problema que põe em foco: a tirania. A partir de uma posição: a megera tiranizada na parábola entende, por fim, que o seu martírio “nasce do crime de eu ter sido mansa”. [...] Escrita de forma tão simplória, a peça pareceu-me revalorizada, subitamente, em 1968. Dei-lhe uns retoques, submeti-a a uma crítica madura e percebi que, dela, poderia nascer um espetáculo de invenção. (GRISOLLI *apud* VAN JAJA, 1968).

### **Experimentalismo em cena**

O *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, em sua formulação inicial para o verbete “Teatro experimental”, efetua aproximações com manifestações contemporâneas da arte teatral e ressalta, mais do que premissas estéticas, uma nova postura que se apresenta por parte dos artistas na prática de sua atividade dramática: “Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial” (PAVIS, 1999, p. 388).

Na sequência de sua definição, enumera significativas recorrências técnicas que exemplificariam sua afirmação evocando, em primeiro lugar, algumas premissas básicas ligadas, sobretudo, aos pressupostos físicos de materialidade requisitados pela cena reconhecidamente experimental:

De fato, para muitos, a noção de teatro experimental evoca simplesmente um teatro onde a técnica arquitetônica, cenográfica ou acústica é nova, ao passo que a experiência deveria, antes de mais nada, dizer respeito ao ator, à relação com o público, à concepção da encenação ou à releitura dos textos, ao olhar ou à recepção renovada do acontecimento cênico. Sem dúvida não se deveria deixar de lado a incidência dos progressos técnicos sobre o desenrolar da representação: a nova arquitetura das salas, a mobilidade e a polivalência do palco, o uso de materiais leves e modeláveis ao infinito, a fina modulação das luzes, a sonorização do espetáculo são outras tantas possibilidades que facilitam a manipulação da encenação. Ainda é preciso que o público compreenda, nela, a função dramática, que esses efeitos novos não se tomem um fim em si para impressionar o espectador, mas que eles participem da elaboração do sentido da encenação. (PAVIS, 1999, p. 389).

Visto que tratamos aqui de vocábulos devidamente dicionarizados, convém recorrer ainda a outra referência organizada por reconhecidos especialistas nas artes cênicas nacionais, conforme comprova esta consulta direta ao verbete “Experimental (Teatro)”, segundo consta no *Dicionário do Teatro Brasileiro – temas, formas e conceitos* (2006):

Embora toda obra de arte possa conter algum traço de experiência operada nela mesma, a acepção contemporânea de experimento artístico implica uma articulação realizada pelo autor sobre os códigos com os quais trabalha. (GUINSBURG, FARIA, LIMA; 2006, p. 139).

Esta outra acepção indica claramente, como inevitável, certa recorrência de alguma experimentação como algo inerente a qualquer processo de criação artística. Independentemente do resultado que se consiga obter com aquilo que se experimenta, em

quaisquer etapas do processo de invenção cênica, esta postura e disponibilidade gerariam tentativas propícias à exploração criativa de determinadas premissas, estipuladas pela concepção de uma encenação tanto em termos de formas quanto de conteúdos.

Também transparece, em seu sentido mais híbrido e contemporâneo, uma desejável articulação “sobre os códigos com os quais trabalha” – isto é, a constante mediação operada entre elementos estéticos postos premeditada e simultaneamente em jogo. Deste modo, por exemplo, algumas experiências de encenação forçam rupturas com as áreas de representação tradicionais ou mesmo aderem a espaços cênicos nada convencionais – tal como ocorreu nesta montagem de Grisolli aqui em foco.

O espaço físico da cena livremente arquitetado – “um espaço incerto”, conforme nos aponta PAVIS (1999, p. 389) – por si só já interfere na relação proposta entre ator e espectador, repercutindo na desconstrução de uma rígida divisão tradicional entre palco e plateia, mesmo sem propor diretamente a interação com o público.

Operar no universo das artes da cena numa época apenas parcialmente documentada visualmente torna ainda mais complexa a tarefa do historiador do teatro ao se deparar com referências mais recentemente produzidas que, por sua vez, apontariam para determinado rumo contemporâneo em que a análise crítica do passado passa a depender, cada vez mais, do olhar que o futuro ainda irá lançar sobre ele.

### **Bibliografia**

BRANDÃO, Tania. **Entrevista com Paulo Afonso Grisolli** (cópia datilografada). Acervo Cedoc/Funarte, Dossiê Personalidades Artes Cênicas/Joel de Carvalho. Rio de Janeiro: 1981.

GRISOLLI, Paulo Afonso. **A parábola da megera indomável**. Rio de Janeiro: Programa da peça, setembro-outubro de 1968.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro – temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva/SESC-São Paulo, 2006, p. 139.

JAJA, Van. **Lançamento**. (Estreia da peça). Guanabara: *Correio da Manhã*, edição de 17 set. 1968.

MICHALSKI, Yan. **Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX**. PEIXOTO, Fernando

(org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 91.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 2ª. edição. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 389-390.

#### 2.4. Bruna Felix do Nascimento

NASCIMENTO, Bruna Felix. **Etnodrama e Auto-etnografia: Processo Artísticos e Antropológicos de Trabalho Sobre Si**. PPGAC-UNIRIO; História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA); Doutorado Acadêmico; Orientação: prof. dr. Henrique Gusmão; brunafelixdio@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3433-5584>

#### Resumo

O projeto é um estudo sobre as potencialidades da prática criada pelo diretor teatral Jerzy Grotowski: o etnodrama, conhecido como ‘mystery play’, ‘partitura’ e ‘estrutura pessoal’. O etnodrama é uma estrutura de ações psicofísicas que se conecta à ancestralidade do atuante. Nesta pesquisa em andamento levanta-se a hipótese de que é possível, através do trabalho exigido para a criação dessa estrutura, evocar os saberes incorporados e ancestrais que aumentam a potência do atuante, sua Alegria e Liberdade. Guiada pelos estudos de Grotowski sobre o *conjunctio oppositorum* (o paradoxo da conjunção entre precisão e espontaneidade) e a criação de uma linha de ações psicofísicas, proponho que esta estrutura, e o trabalho para sua composição, determinem o des-cobrir das forças interiores, da água-viva que pode dissolver os bloqueios incrustados/recalcados no inconsciente pela lógica colonial no corpo-memória do atuante (como diz Grotowski, ‘o corpo não tem memória: o corpo é memória’). Para tanto, olharemos o etnodrama como uma escrita auto-etnográfica, sendo o primeiro campo de estudos o próprio corpo-memória. Escutar a manifestação dos fantasmas transgeracionais para combater a “cabeça cheia de esquecimento”, a deficiência mental-espiritual mais marcante dos brancos, segundo Kopenawa.

**Palavras-chave:** ancestralidade; etnodrama; memória; fantasmas.

#### Abstract

The project is a study of the potentialities of the practice created by the theatrical director Jerzy Grotowski: ethnodrama, known as ‘mystery play’, ‘score’ and ‘personal structure’. Ethnodrama is a structure of psychophysical actions that connects to the ancestry of the performer. In this ongoing research, we hypothesize that it is possible, through the work required to create this structure, to evoke the embodied and ancestral knowledge that

increases the potency of the performer, his or her Joy and Freedom. Guided by Grotowski's studies on the *conjunctio oppositorum* (the paradox of the conjunction between precision and spontaneity) and the creation of a line of psychophysical actions, I propose that this structure and the work for its composition determine the uncovering of inner forces, of the life water that can dissolve the blockages embedded/recalcified in the unconscious by the colonial logic in the body-memory of the performer (as Grotowski says, 'the body does not have memory: the body is memory'). To this end, we will look at ethnodrama as an auto-ethnographic writing, the first field of study being the body-memory itself. Listening to the manifestation of transgenerational ghosts to combat the 'head full of forgetfulness', the most striking mental-spiritual deficiency of whites, according to Kopenawa.

**Keywords:** ancestry; ethnodrama; memory; ghosts.

A inquietação dessa pesquisa está nas questões que surgem na aproximação dos territórios teatral e antropológico de conhecimento no processo de criação de atrizes e atores. A proposta é dar continuidade ao trabalho iniciado durante o mestrado sobre as interlocuções do âmbito da antropologia teatral, o etnodrama, relacionando com a potência da prática antropológica da auto-etnografia sendo a intuição a força que as entrelaça.

Esse tema surge de uma pesquisa através da prática, a reflexão teórica proposta nasceu do exame de questões que se levantaram durante a construção de uma estrutura de ações físicas com duração de um minuto para o exercício do paradoxo da espontaneidade e precisão, o *conjunctio oppositorum*<sup>1</sup>, como explicitou Jerzy Grotowski.

No trabalhar sobre a criação da linha de ações psicofísicas como um treinamento aliado contra o comportamento diletante, para aprender a enfrentar as crises durante a criação artística, enfim, para viver questões basilares para a atuação cênica, iniciou-se uma reflexão sobre o despertar de memórias, da ligação com a ancestralidade através dessa *água-viva* que pode emergir do corpo-memória<sup>2</sup> conforme se trabalha no rigor do fluxo da vida e da precisão das ações.

O começo dessa jornada se dá na investigação da intuição como o impulso que faz a seleção das ações. Intuição que apresenta o material criativo sem passar pelo crivo do intelecto e que também guia, na fase técnica, a seleção do que deve sair e ficar na linha de

---

<sup>1</sup> "Dizer que se trata de uma *conjunctio oppositorum* entre espontaneidade e disciplina ou, antes, entre espontaneidade e estrutura, ou entre outras palavras ainda, entre espontaneidade e precisão, seria como usar uma fórmula árida, calculada. No entanto, do ponto de vista objetivo, é precisamente isso". (Grotowski, 2007, p.174).

<sup>2</sup> "Pensa-se que a memória seja algo de independente do resto do corpo(...). O corpo não tem memória, ele é memória. O que devem fazer é desbloquear o "corpo-memória" (...). (Grotowski, 2007, p.173).

ações. Também ela uma bússola para que se caminhe bem nesse trabalho, na trilha da dissolução dos bloqueios e dos bons encontros.

Sobre as ações psicofísicas investigou-se a potência do rigor da intuição segundo o filósofo Baruch Spinoza (uma ciência, um gênero de conhecimento)<sup>3</sup> e o neurocientista António Damásio (uma espécie de cognição rápida)<sup>4</sup>. Estudando a intuição como a fonte que oferece, sem hesitação, uma série de impulsos que levam o atuante ao encontro de suas fontes de criação (sua ancestralidade, sua essência).

No processo de sua construção, o atuante é capaz de des-cobrir sua fonte de energia vital e agir a partir dela, removendo o que freia o impulso criativo e impede que esse culmine em ação: o cerne da arte do atuante. A partir da minha vivência enquanto artista, mulher, negra, descendente de uma linhagem iniciada em sequestro e estupro, esse fluxo de vida sofreu com o aterramento e desmantelo patrocinado pela lógica colonial. Contudo, a força da fonte ancestral, um rio que está vivo mesmo aterrado, pode ser acessada. O trabalho sobre uma estrutura pessoal de ações psicofísicas, como foi investigada por Jerzy Grotowski, que coloca o indivíduo em ligação com a própria herança ancestral, tem potencial para auxiliar a remover essa *marafunda colonial* do corpo e do inconsciente do atuante.

Aqui a pedagogia atoral encontra a proposta da pedagogia das encruzilhadas (Rufino, 2019) e a afirmação dos princípios exusíacos para a aplicação dos saberes do corpo que evitam a morte epistêmica e fazem circular a força vital, o axé.

A saída do mato a partir de um processo civilizatório e sua agenda de dominação é para os seres aprisionados pela raça uma *marafunda* – mentira e sopro de má sorte – que cristaliza o ser na condição vacilante de racializado. A orientação pela encruzilhada expõe as contradições desse mundo cindido. (...) Nessa perspectiva a invenção de um projeto poético/político/ético que opere no despacho do carregamento colonial (obra e herança colonial). (Rufino, 2019, p.10).

Sustentamos então que o trabalho prático inspirado no etnodrama, sobre a estrutura de ações físicas, tem poder de desmontar a lógica colonial que gera bloqueios no corpo-memória do artista, poder de des-aterar o rio de água-viva, fonte da potência, Alegria e Liberdade para o agir do artista.

A água-viva é uma expressão de Grotowski no texto *Holiday (Swieto) -The day that is*

<sup>3</sup> Para Spinoza, existem três gêneros de conhecimento: a experiência vaga, a razão e a ciência da intuição. No terceiro gênero é possível criar, pois há liberdade para agir conforme as forças interiores. Nele há o afeto da *alegria* ativa, uma alegria que não é mais uma paixão que acontece a partir de um bom encontro por acaso. Na dissertação escrevi sobre o terceiro gênero e sua relação com a criação artística.

<sup>4</sup> Para Damásio, a intuição é uma cognição rápida por ser uma espécie de raciocínio que dispensa muitas elucubrações para que se chegue a uma decisão. Ela age assim graças às experiências anteriores que tivemos.

*holy*<sup>5</sup>. Ele abre o texto dizendo que existem algumas palavras que estão mortas, e o que está vivo é a aventura e o encontro. Para tanto é preciso se des-cobrir: “Existe uma palavra que, em muitas línguas, possui um duplo sentido: a palavra descobrir/ des-cobrir. Descobrir-se significa encontrar-se e ao mesmo tempo des-cobrir aquilo que está coberto: desvelar”<sup>6</sup>.

No processo de sua construção, o atuante é capaz de des-cobrir sua fonte de energia vital e agir a partir dela, removendo o que freia o impulso criativo e impede que esse culmine em ação: o cerne da arte do atuante. A partir da dedicação para criar essa estrutura, entrei em contato com uma história ouvida em família, que repousava esquecida em meu inconsciente, sobre minha tataravó chamada pela família de França, uma mulher indígena que, como muitas, foi sequestrada e forçada a dar início a uma linhagem familiar com seu algoz estuprador. O fluxo de vida sofre com o aterramento e desmantelo patrocinado pela lógica colonial, no entanto, a força da fonte ancestral, o rio vivo mesmo que aterrado, pode ser acessada. O trabalho sobre uma estrutura pessoal de ações psicofísicas, como foi investigada por Jerzy Grotowski, que coloca o indivíduo em ligação com a própria herança ancestral, tem potencial para auxiliar a remover essa *marafunda colonial* do corpo e do inconsciente do atuante.

A relação que estabeleço com o etnodrama não é apenas teórica, venho desde 2014 mergulhando nos mistérios do paradoxo da precisão e da espontaneidade e do como fazer uma estrutura/linha de ações físicas. Para expor esse caminho é necessário falar do que é um etnodrama e como tenho me relacionado com ele ao longo do tempo. Seria como um pequeno espetáculo, mas não é cena teatral. O que existe é um trabalho a partir das ações do corpo, sem tentar ‘antecipar’ o que significam. Com sonoridades, canções, contudo, sem um texto decorado *a priori*<sup>7</sup>. No Instituto do Ator<sup>8</sup>, existe um trabalho coletivo para testemunhar a estrutura de alguém: a criação do ambiente harmonioso para que alguma coisa possa aparecer e um trabalho sobre como e o que falar sobre o que assistiu são constituintes desse fazer. Precisamente, nesse ponto do trabalho, surgiram pistas para acordar o campo de estudo para uma escrita auto-etnográfica e performativa.

A estrutura começou com um trabalho com a especificidade de ter um minuto de duração e, de 2014 a 2018, durante os ensaios foram se acrescentando ações até chegar a 5 minutos, como está atualmente. Apresentando para o coletivo de atores, comentários guiaram

<sup>5</sup> Todas as traduções para o português de textos de Grotowski utilizadas aqui são de Celina Sodré, pesquisadora especialista na obra de Jerzy Grotowski.

<sup>6</sup> Grotowski in Schechner, 1997, p. 218.

<sup>7</sup> Richards, 2014.

<sup>8</sup> Instituto do Ator é um coletivo de atores com a direção artística de Celina Sodré. Trabalha-se a partir de Stanislavski e Grotowski como um espaço de aperfeiçoamento de atores.

para uma lembrança: sobre as ações evocarem uma mulher presa, sobre a postura de cócoras, uma indígena, me acometeu a lembrança da narrativa que escutei em família sobre uma ancestral indígena ‘pega no laço’<sup>9</sup>. O relato colocou uma camada de sentidos sobre a estrutura de ações e, a partir daí, comecei a enxergá-la como um etnodrama, pois, acordou-se uma ligação com a linhagem. A bricolagem materializada no corpo, na montagem a partir de impulsos inconscientes na criação da estrutura pessoal, acordou um trauma pessoal que é também trauma constituinte da tragédia originária do Brasil e de outros povos colonizados.

Bricolagem essa que é a própria descrição do processo de criar uma estrutura de ações: unir resíduos, heteróclitos, sem uma intenção inicial. Neste caso, os resíduos são material do inconsciente, míticos. Lévi-Strauss em seu livro “Antropologia Estrutural” diz que “é peculiar ao pensamento mítico, assim como ao *bricolage* no plano prático, a elaboração de conjuntos estruturados e fragmentos de fatos (...), testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade” (Strauss, 2017, p.38). Para o ator, esses fósseis apresentam-se no corpo e nos sonhos. Fósseis fantasmáticos que emergem do inconsciente.

O acordar dessa memória é uma fresta por onde entra esse fantasma transgeracional que vem, a partir de sua aparição, ser visto, escutado, para que seja feita justiça à sua memória. A expressão ‘fantasma transgeracional’ foi retirada da obra *Haunting the Korea diaspora: Shame, secrecy and Forgotten War*, de Grace Cho (2008), onde a autora sua pesquisa sobre as *yanggongju*, mulheres coreanas trabalhadoras sexuais, exploradas e violadas pelos soldados japoneses e, depois, pelos americanos, a partir de sua própria mãe que foi uma dessas mulheres. Havia um grande silêncio sobre esse acontecimento histórico, a primeira mulher a falar sobre essa condição nefasta o fez 50 anos após o acontecido, em 1991. Cho, no livro referido, a partir dos vestígios para combater a amnésia sobre esse fato histórico, procura dar voz a esse fantasma transgeracional, pensando modos de falar sobre o trauma que se transmite em silêncio de uma geração para a outra, colocando questões a si mesma sobre os métodos para trabalhar essa auto-etnografia. Além da ligação com o campo dos estudos sobre a violência sexual contra as mulheres arraigada em diversas sociedades, as perguntas de Cho que tensionam os campos da performance e da antropologia, também me são caras para pensar como criar um espaço para esse tema. Cho se pergunta:

---

<sup>9</sup> Expressões autoexplicativas como “pega no laço” ou “pega a dente de cachorro” são utilizadas para descrever o sequestro de mulheres indígenas por homens visando o estupro e até o cárcere dessas pessoas.

Como, por exemplo, o trauma é transmitido através do tempo e do espaço por outros veículos que não o sujeito que fala, tais como da pessoa entrevistada ou o registro histórico? Podem os métodos alternativos de investigação sociológica e escrita experimental como autoetnografia, psicanálise, ficção e performance, nos aproximar de uma compreensão afetiva da *yanggongju* que não pode ser transmitida através das narrativas tradicionais?<sup>10</sup> (Cho, 2008, p.33).

Um caminho para combater a ‘amnésia’ sobre importantes acontecimentos históricos de violência e opressão, estratégias performativas para sair dos labirintos criados para a perda de si, com as paredes que lotam a mente de muitos espaços vazios que não levam a nenhum lugar e impedem as conexões com o lugar de onde se veio. Inicia-se um projeto para combater a cabeça cheia de esquecimento, como escreve Davi Kopenawa em *A Queda do Céu*. Bruce Albert no prefácio desse livro ressalta o compromisso de se levar ‘absolutamente a sério’, em suas próprias palavras, o que dizem os indígenas pela voz de Kopenawa:

Para os brasileiros, como para as outras nacionalidades do Novo Mundo criadas às custas do genocídio americano e da escravidão africana, tal obrigação se impõe com força redobrada. Pois passamos tempo demais como espírito voltado para nós mesmos, embrutecidos pelos mesmos velhos sonhos de cobiça e conquista e império vindo nas caravelas, com a cabeça cada vez mais “cheia de esquecimento”, imersa num tenebroso vazio existencial. (Bruce in Kopenawa, Bruce, 2010, p.15).

A cabeça cheia de esquecimento é deficiência mental-espiritual mais marcante dos brancos para Kopenawa. Buscamos nesse projeto escutar nos vestígios que vazam pelas frestas das paredes do labirinto e iniciar um caminhar “voltando”.

Também em busca de uma compreensão afetiva e que ajude a acabar com o sufocamento dessa parte formativa da minha história e da história da qual muitos de nós, pessoas latinas, somos filhas, estamos nessa nova jornada no doutorado com o pensamento no desafio colocado por Cho, de olhar para a ambiguidade das histórias pessoais e coletivas, os traumas que residem nos espaços do não saber, com o compromisso de não reproduzir o mesmo tipo de violência epistêmica que induziu esses traumas.

## **Bibliografia**

CHO, Grace. 2008. **Haunting the Korean Diaspora: Shame, Secrecy and Forgotten War**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

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

---

<sup>10</sup> Tradução minha.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Ubu, 2017.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

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

SHECHNER, Richard (Org.). **The Grotowski Sourcebook**. New York: Routledge, 1997.

SODRÉ, Celina. **Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos metacotidianos**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Ubu, 2017.

\_\_\_\_\_. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 2012.

## 2.5. Leidson Malan Monteiro de Ferraz

FERRAZ, Leidson Malan Monteiro de. **Da Chanchada à Sacanagem Possível no Teatro Marrocos, o “Barracão do Barreto Júnior” no Recife**. PPGAC-UNIRIO; História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA); Doutorado Acadêmico; Orientação: prof. dr. Henrique Buarque de Gusmão; leidson.ferraz@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-9726-8502>

### Resumo

Uma extinta casa de espetáculos ainda vive no imaginário do cidadão recifense por seu repertório cômico-picante de enorme aceitação popular. É o Teatro Marrocos, que sobreviveu por 16 anos administrado pelo ator-empresário Barreto Júnior, chamado por muitos de barracão devido à sua estrutura de madeira. O papel social que desempenhou, majoritariamente frequentado por homens numa concepção quase carnavalesca do mundo (BAKHTIN, 1987), com programação que subvertia a seriedade sem pudor de atingir o imoral, o fez ganhar a fama de antro do teatro rebolado. Raro território onde o desejo de ver mulheres desnudas era possível (antes das pornochanchadas no cinema), o Teatro Marrocos passou a ser proibido às famílias, apesar das tentativas de seu gestor tentar retomá-lo como palco da comédia chanchadeira. Para além das estratégias que o firmaram como o mais divertido local do Recife para o “Zé Povinho”, como preconceituosamente se referiam a seus

assíduos espectadores, ele também significou a resistência de um gênero teatral em últimos suspiros, o Teatro de Revista, já entregue às piadas licenciosas e *stripteases*. Ao sabor da transgressão e do deboche ali reinantes, este artigo lança luz sobre esse teatro popular num diálogo com a imprensa e livros da história do teatro brasileiro.

**Palavras-chave:** Barreto Júnior; teatro popular; teatro de revista; teatro rebolado; história do teatro pernambucano.

### Abstract

An extinct show house still lives in the imagination of Recife's citizens for its comic-spicy repertoire of enormous popular acceptance. It is the Morocco Theater, which survived for 16 years managed by actor-businessman Barreto Júnior, called by many people the “barracão” due to its wooden structure. The social role it played, mostly attended by men in an almost carnivalesque conception of the world (BAKHTIN, 1987), with programming that subverted the seriousness without shame of reaching the immoral, made it gain the fame of the rebolado theater den. Rare territory where the desire to see naked women was possible (before the “pornochanchadas” in the Brazilian cinema), the Morocco theater became forbidden to families, despite the attempts of its manager to try to resume it as a stage for the comedy “chanchadeira”. In addition to the strategies that established it as the funniest place in Recife for “Zé Povinho”, as its assiduous spectators were prejudiced against, it also meant the resistance of a theatrical genre in its last breaths, the Revue Theater, it already delivered to licentious jokes and stripteases. At the taste of transgression and debauchery reigning there, this article sheds light on this popular theater in a dialogue with the press and books on the history of Brazilian theater.

**Keywords:** Barreto Júnior; popular theater; revue theater; rebolado theater; history of theater at Pernambuco.

Ele surgiu como um “teatro provisório” no centro do Recife. Foi assim que a 12 de maio de 1954, com ingressos populares, Barreto Júnior inaugurou o seu Teatro Marrocos na avenida Dantas Barreto, retomando uma peça que fazia críticas à política, *O Futuro Presidente*, obra cômica de Armando Gonzaga, na verdade *O Secretário de Sua Excelência*. Naquele seu novo “teatro de emergência”, o ator e empresário retomou apresentações de quase todas as obras “do seu velho e batido repertório”, como lembrou o jornalista Isaac

Gondim Filho (*Diário de Pernambuco*, 4 jan. 1955, p. 5)<sup>11</sup>, comédias rotuladas de “chanchadas”, gíria portenha que significa porcaria<sup>12</sup>.

Sendo o maior construtor de teatros da capital pernambucana, em 1949 Barreto Júnior criou o Teatro de Emergência Almare, no meio da então esboçada avenida Dantas Barreto, que acabou transferido para o Parque 13 de Maio, em outubro de 1950, devido a um plano de modernização urbanística pela Prefeitura. A seguir fez reviver o Teatro Helvética, em plena rua da Imperatriz, mas a afluência de público foi pequena. Em terreno cedido pelo jornal *Folha da Manhã* e com a autorização do prefeito José do Rêgo Maciel, ele lutou para erguer o Teatro Marrocos no intuito de que sua companhia teatral, a mais ativa das profissionais do Recife, pudesse trabalhar. O espaço sobreviveu por quase três anos na primeira sede, chamado de simpático por uns e de pardieiro por outros.

Ali, Barreto Júnior entremeou suas “velhas peças”, divulgadas como bombas atômicas de riso, com revistas de bolso numa tentativa de atrair novos públicos. O seu habitual elenco de comédia – Lenita Lopes (sua esposa e diretora), José Bustorff, Lúcio Mauro, Elví Dorly, Jonas Gondim, Augusta Moreira e Joval Rios, entre outros – foi acrescido de artistas do canto e da dança, além de coristas de um balé argentino, mas o resultado financeiro não compensou. Partiu ele, então, para remontar *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna, em seu repertório desde 1950. Isaac Gondim Filho (*Diário de Pernambuco*, 27 jun. 1954, p. 8) saldou aquela retomada, mas lamentou: “Alguns exageros na comicidade são perfeitamente dispensáveis, uma vez que a peça é boa e faz rir a valer sem precisar disso”.

Barreto Júnior nem ligava para as reprimendas que recebia e intitulava-se “O inimigo nº 1 da tristeza”. Além de cumprir sessões de terça-feira a domingo, costumava promover récitas triplas dominicais, e havia público cativo. Quando lançou *Daqui Não Saio*, comédia francesa de Jean Calmy e Raymond Viney, montagem finalmente inédita, conseguiu agradar a crítica, em parte. Na sequência, anunciou o retorno de um delírio de gargalhadas: *A Mulher Que Matou o Marido*. Isaac Gondim Filho denunciou ser *O Outro André*, de Correia Varella: “Quando a gente pensa que Barreto Júnior vai renovar o repertório segundo promessa por ele mesmo feita de público, volta atrás e apresenta uma de suas ‘velharias’, e o pior é que, desta vez, a peça tem um título novo para tapear” (GONDIM FILHO, *Diário de Pernambuco*, 27

<sup>11</sup> Referia-se o crítico a peças que já tinham estreado na década anterior, como *O Marido Nº 5* e *O Solar dos Urubus*, de Paulo de Magalhães; *O Hóspede do Quarto Nº 2*, de Armando Gonzaga; *A Pensão de Dona Stela*, de Gastão Barroso; *Os Maridos Atacam de Madrugada*, de Paulo Orlando; e *O Rei dos Maridos*, de Eurico Silva.

<sup>12</sup> Segundo o *Dicionário de Teatro* editado por Luiz Paulo Vasconcellos, no teatro e cinema brasileiros a palavra “chanchada” designa um tipo de comédia em que “predominam os recursos fáceis, o riso sem sutileza, o efeito de comicidade na base do esforço físico e da confusão generalizada”. Pode-se dizer ainda que se trata de “um tipo de farsa grosseira, que se afastou da humanidade dos personagens e situações, em virtude do excesso de exagero na caricatura” (VASCONCELLOS, 1987, p. 41).

jan. 1955, p. 10).

Durante a Semana Santa era comum o Teatro Marrocos programar peças religiosas e, para atrair ainda mais espectadores, Barreto Júnior passou a cobrar preço bem acessível, “de cinema”. Outros conjuntos também puderam cumprir vitoriosa temporada ali. O Teatro de Equipe, liderado por Lenita Lopes e Lúcio Mauro, ainda em 1954 apresentou textos de nível às segundas-feiras, reabilitando, “ao menos em parte, as chanchadas de todo o dia que formam o cartaz habitual daquele teatro” (GONDIM FILHO, *Diário de Pernambuco*, 31 jul. 1954, p. 5). A seguir, em janeiro de 1955, veio a Cia. Internacional de Marionetes Rosana Picchi, da Itália, agradando crianças e adultos.

Já em 1956 foi a vez de Procópio Ferreira, grande amigo de Barreto Júnior, exibir peças como *A Arte de Ser Marido*, *Banho de Civilização* e *Esta Noite Choveu Prata*, com afluência cada vez maior de público, atraindo gente que nunca pensou em frequentar espaço tão desacreditado. Até que a Prefeitura do Recife decidiu que o Teatro Marrocos seria transportado para um terreno situado ao lado do Liceu de Artes e Ofícios, na lateral do Teatro de Santa Isabel, bem próximo à Praça da República.

### **Transferido estrategicamente**

Foi assim que a 28 de março de 1957 surgiu o novo Teatro Marrocos, ainda assumidamente de caráter popular e constantemente chamado pela imprensa de “Barracão do Barreto Jr.” por sua estrutura de madeira. O ator-empresário escolheu para estreia a comédia *Mulher Aqui Está Sobrando*, de José Wanderley, cujo título já revelava as escolhas daquele palco. Saliento que montagens para a infância – poucas – também ganharam espaço na programação, a exemplo de *O Violino Encantado*, texto de Vanildo Bezerra Cavalcanti, que marcou a estreia de Os Atores Profissionais Unidos em 1958, dirigidos por Paulo Ribeiro, ator ex-integrante da companhia de Bibi Ferreira.

Em meio à retomada de *Carlota Joaquina*, comédia histórica de Raymundo Magalhães Júnior, seu maior sucesso de bilheteria, ou lançamentos como *A Raposa e as Uvas*, de Guilherme Figueiredo – trabalhos melhor recebidos pela crítica e até premiados –, o grande erro de Barreto Júnior talvez tenha sido, por força da situação econômica, alugar o Teatro Marrocos a companhias acusadas de realizar espetáculos caça-níqueis com apelo à nudez. A decadência moral do espaço, que até então divulgava ser um teatro para divertir, sem mais nenhuma preocupação, foi inevitável.

Tudo começou com a carioca Ítalo Cúrcio e Sua Companhia de Comédias, em 1955, com a peça *Adão e Eva Sem Paraíso*, divulgada como sátira existencialista proibida até 18

anos e prometendo muita malícia e pouquíssima roupa, mas as mulheres até ali se exibiam de biquíni. No ano de 1959, quando os críticos, cansados de reclamar, já não davam mais atenção às constantes visitas de produções assim, Ítalo Cúrcio passou a explorar números de *striptease* em peças como *Ela se Despe à Meia Noite* e *Rendez-Vous Para Dois*. Uma reclamação anônima na imprensa mostrou-se incisivamente contrária àquele repertório:

O título do amontoado de indecência se casa perfeitamente ao texto e, terminada a função, o espectador menos exigente sai da plateia com uma espécie de náusea e louco para chegar em casa para tomar um banho. [...] Não é possível a quem quer que seja aplaudir, em qualquer circunstância, o teatro caça-níquel de mau gosto artístico. (TEATRO..., *Diário de Pernambuco*, 25 dez. 1959, p.3).

No entanto, havia público para aquele estilo de espetáculo cômico-picante. Também acompanhando o que já vinha acontecendo, há anos, na Festa da Mocidade, no Parque 13 de Maio, o Teatro Marrocos passou a receber companhias de revista num período de enorme ebulição do gênero no Recife. A primeira foi a de Valença Filho, que conquistou boa frequência sem apelar ao erotismo, mas, no correr dos anos, “revistas-shows” ousaram bem mais. A Companhia Brasileira de Revistas, por exemplo, arregimentada por Bustorfinho, lançou *Rei Momo no Striptease*, *Os Amantes de Minha Mulher* e *É de Pouca Roupa*. Outra equipe recifense, a Companhia de Revistas Françoise Brunett, produziu *Striptease no Trololó*, *Mulheres... Naquela Base* e *O Buziguim das Garotas*. Quando da estreia de *É Sexo do Primeiro ao Quinto*, o crítico Adeth Leite reivindicou um espetáculo em que um mínimo de bom gosto fosse dado ao público que pagava ingresso:

Tudo que se tem feito no gênero é puro espetáculo de “cavação”. Qualquer “mascate” se arvora de empresário, sem capital, sem gosto artístico, sem nada de seu e haja a lançar “revistas” e queijando à guisa de teatro musicado em que predominam a licenciosidade, o mau gosto e a estupidez. Daí o descrédito do teatro rebolado no Recife. [...] Acham eles que a introdução sistemática dos pseudos números de *striptease* a qualquer preço, a três por dois, sem qualquer senso estético, ridículo, é o bastante. (A. L. [Adeth Leite], *Diário de Pernambuco*, 29 nov. 1963, p.1).

Segundo Neyde Veneziano, tal período é sinônimo da decadência do estilo revisteiro no país, pois coincide com o momento vulgar em que “começaram a chamar de revista aqueles espetáculos unicamente à base de *striptease*, em sessões só para homens [...]. Sempre exibidos em salas sujas e esquecidas” (VENEZIANO, 2006, p. 314-315). A pesquisadora lamenta que o “verdadeiro teatro de revista”, político, sensual e divertido, tenha sido contaminado pelos novos valores de comportamento, com ingredientes apelativos e obscenos em substituição à malícia e ao duplo sentido.

### **Um teatro cheio de entrelinhas**

No entanto, o que era considerado fracasso artístico pela inteligência cultural, atraía o

público popular com sucesso, ávido por rir e estimular suas fantasias sexuais. Tanto que não faltavam novos rebolados com números de *striptease* no Teatro Marrocos (até oito *stripteases* chegaram a ser ofertados num único espetáculo!). A curiosa contradição é que, mesmo com a casa abarrotada de espectadores masculinos, na sua maioria, grande parte nem pagava, pois entrava na “carteirada”. O empresário Dempsey Leite, da Companhia Moderna de Espetáculos, até conseguiu limitar em até cinco policiais militares fardados por récita, o mesmo não podendo fazer com relação à polícia civil e aos “fiscais” de tudo quanto é repartição pública.

Mesmo assim o Teatro Marrocos manteve-se em funcionamento até outubro de 1970, prioritariamente com atrações renovadas, sob tempero sensacionalista, para maiores de 18 anos. *Chambari da Mulata*, *Garota Enxuta Não se Molha* e *De Calcinha na Mão* foram alguns dos provocantes títulos em cartaz, produções que não eram de Barreto Júnior, mas lhe davam a fama de imoral, apesar de nunca ter recorrido à indecência ou aos gestos comprometedores. No entanto, mulheres seminuas estavam nos seus anúncios de jornal e no palco, muitas vezes entrando em cena sem razão alguma.



Imagem 1 – Barreto Júnior. Acervo: Leidson Ferraz.

Em 1965 *Toda Donzela Tem um Pai Que é Uma Fera*, do carioca Gláucio Gill, foi agendada. Talvez por ser novidade no repertório da Companhia Nacional de Comédias Barreto Júnior, houve um retorno de famílias ao Teatro Marrocos, mas a peça não causou maior impacto. Em meio às turnês que realizava no Norte e Nordeste, quase sempre consagradoras ao “Rei do Mambembe”, por questões financeiras o seu teatro teve que fechar após duas produções “maliciosas” do pernambucano Mário Aguiar: *Toda Garota Prá Frente... Tem um Pai Quadrado* e *Sexo em Tempo de Show*, ambas tendo o *striptease* da travesti Sheila

Latour como chamariz.

Ou seja, especialmente em sua fase final, o Teatro Marrocos passou a ter um apelo comercial provocante porque suscitava o desejo de assistir algo de proibido. Quando a Prefeitura do Recife resolveu que precisava do terreno onde o teatro estava edificado, a demolição se deu em 14 de fevereiro de 1973. Barreto Júnior até anunciou que iria construir um novo teatro de rebolado no bairro de Boa Viagem, mas não aconteceu. Em 1978, após ganhar do Serviço Nacional de Teatro o “Troféu Mambembe” pelos 50 anos de atividade popular, afastou-se dos palcos. Longe das suas “fábricas de gargalhadas”, morreu em 21 de fevereiro de 1983, aos 80 anos.

Inegavelmente desutilizando o fazer teatral no Recife, Barreto Júnior conseguiu levar à sua sala de espetáculos, por 16 anos, as classes C, D e E. Se causou repulsa em certa parte da sociedade, por outra foi prestigiado como pólo do riso e da alegria do “Zé Povinho”, como preconceituosamente se referiam a seus assíduos espectadores. Reino do teatro popular cômico, o local esteve intrinsecamente ligado à concepção carnavalesca do mundo (BAKHTIN, 1987) ao abrir espaço para subverter a seriedade, sem pudor de atingir a imoralidade. Claro que por romper hierarquias culturais estabelecidas e produzir o efeito ilusório de liberalidade, o Teatro Marrocos chegou a funcionar como “ilha da fantasia” onde muito do proibido à época era permitido. Antecipou, de certa forma, o efeito psicológico que fariam as pornochanchadas na década de 1970 (FREITAS, 2004), mexendo nas fantasias eróticas do homem brasileiro. Com o povo rindo de tudo isso já no teatro.

### **Bibliografia**

A. L. [Adeth Leite]. Teatro Marrocos. **Diário de Pernambuco**. Recife, 29 nov. 1963. Segundo Caderno. p. 1.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1987.

FREITAS, Marcel de Almeida. Entre estereótipos, transgressões e lugares comuns: notas sobre a pornochanchada no cinema brasileiro. In: **Intexto**. V. 1, nº 10, jan./jun. 2004. Porto Alegre: UFRGS. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/3639>. Acesso em: 21 out. 2022.

GONDIM FILHO, Isaac. Dois espetáculos. **Diário de Pernambuco**. Recife, 27 jun. 1954.

Teatro. p. 8.

\_\_\_\_\_. Panorama. **Diário de Pernambuco**. Recife, 31 jul. 1954. Teatro. p. 5.

\_\_\_\_\_. Retrospectivo de 1954. **Diário de Pernambuco**. Recife, 4 jan. 1955. Teatro. p. 5.

\_\_\_\_\_. Notícias. **Diário de Pernambuco**. Recife, 27 jan. 1955. Teatro. p. 10.

TEATRO caça-níquel. **Diário de Pernambuco**. Recife, 25 dez. 1959. 2º Caderno/Nos Bastidores. p. 3.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

VENEZIANO, Neyde. **De Pernas Para o Ar: o teatro de revista em São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

## 2.6. Nina Pamplona Esteves

ESTEVES, Nina Pamplona. **Um Breve Panorama sob a Perspectiva da Produção Teatral do Espetáculo “O Avarento” Produzido por Orlando Miranda no Teatro Princesa Isabel em 1969**. PPGAC-UNIRIO; História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA); Mestrado Acadêmico; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Elza de Andrade; ninapamplona@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0002-2234-3042>

### Resumo

O presente artigo pretende contribuir para uma visão mais completa e complexa do fazer teatral no Brasil tendo como foco o ofício de produção teatral. Para isso, partindo do empresário teatral e gestor público Orlando Miranda abordarei o espetáculo o qual ele produziu, “O Avarento”, de Molière, que estreou no Teatro Princesa Isabel no ano de 1969, com Procópio Ferreira no papel principal como Arpagão, direção de Henri Doublier, tradução de Pedro Veiga, cenário de Pernambuco Oliveira, figurino de Olavo Saldanha e no elenco os atores: Isolda Cresta, Maria Lúcia Dahl, Alvim Barbosa, Thaís Portinho, Érico de Freitas, Jorge Chaia, Celso Cardoso, Luís Carlos Laborda, Paulo Padilha, Nelson Mariani e Nilson Rezende.

**Palavras-chave:** Orlando Miranda; Teatro Princesa Isabel; Procópio Ferreira;

produção teatral.

### Abstract

This article intends to contribute to a more complete and complex view of the theater production in Brazil, focusing on the craft of theatrical production. For this, starting from the theatrical entrepreneur and public manager Orlando Miranda, I will approach the play he produced, "The Avaricious", by Molière, which premiered at Teatro Princesa Isabel in 1969, with Procópio Ferreira in the main role as Arpagão, directed by Henri Doublier, translated by Pedro Veiga, scenery by Pernambuco Oliveira, costumes by Olavo Saldanha and in the cast the actors: Isolda Cresta, Maria Lúcia Dahl, Alvim Barbosa, Thaís Portinho, Érico de Freitas, Jorge Chaia, Celso Cardoso, Luís Carlos Laborda, Paulo Padilha, Nelson Mariani and Nilson Rezende.

**Keywords:** Orlando Miranda; Princesa Isabel Theater; Procópio Ferreira; theater production.

O presente artigo pretende contribuir para uma visão mais completa e complexa do fazer teatral no Brasil tendo como foco o ofício de produção teatral. Como a materialidade e os vestígios disponíveis para estudar o modus operandi do passado são limitados, me debruçarei sobre matérias e críticas escritas a respeito da peça que saíram nos periódicos *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã*.

O empresário, produtor teatral, gestor público e ator Orlando Miranda de Carvalho nascido em 1935 no Rio de Janeiro funda em 1965, com mais dois sócios<sup>13</sup>, 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.

A escolha de escrever sobre esta montagem de "O Avarento" no Princesa Isabel se deram pela curiosidade de ver como protagonista Procópio Ferreira, considerado pela historiografia moderna<sup>14</sup> como "grande ator" de um "teatro antigo" em um momento de renovação nas artes cênicas; por ele já ter se apresentado outras vezes com a sua própria companhia em anos anteriores, ou seja, uma peça que já esteve em cartaz diversas vezes nos

<sup>13</sup> Pedro Veiga ator e dramaturgo e Pernambuco Oliveira, cenógrafo, figurinista, diretor e dramaturgo.

<sup>14</sup> A partir da década de 1940, uma nova visão crítica passou a se materializar nos palcos, especialmente com a atuação de conjuntos amadores, como os grupos cariocas "Os Comediantes" e "Teatro do Estudante do Brasil" e os paulistas "Grupo de Teatro Experimental" e "Grupo Universitário de Teatro". Tais núcleos são considerados pela historiografia como elementos responsáveis pela renovação da cena brasileira.

palcos cariocas e pela apresentação dessa vez num espaço teatral recente, inaugurado em 1965, tendo como empresário o jovem, porém experiente Orlando Miranda.

Para essa nova montagem, o empresário Orlando Miranda trouxe o diretor francês Henri Doublier, que já trabalhara no Brasil dirigindo óperas e oratórias no Theatro Municipal, mas que debutaria como encenador de teatro declamado no país. Pedro Veiga fez a tradução do texto, Pernambuco de Oliveira produziu o cenário e Olavo Saldanha, o figurino. Percebe-se que mesmo sendo uma peça do repertório de Procópio Ferreira, para essa montagem fez-se uma nova adaptação inédita, tanto do texto como de outros elementos teatrais.

Para compreender a produção do espetáculo utilizei como fonte de pesquisa uma entrevista realizada com Orlando Miranda em 2022 em que ele fala sobre como obtinha dinheiro para levantar uma produção teatral e dois jornais cariocas que falavam sobre a cena cultural da cidade na década de 60. Yan Michalski, teórico, crítico teatral e ensaísta assinou textos sobre teatro do *Jornal do Brasil* entre 1963 e 1982 e Van Jafa<sup>15</sup>, colunista do jornal *Correio da Manhã*. Dessa forma, reuni críticas e informações da peça dos períodos anterior a estreia, estreia e durante o espetáculo.

Orlando Miranda em entrevista no dia 14 de maio de 2022, informa que para realizar um espetáculo teatral ele pedia dinheiro ao banco, pois os juros eram baixos. O objetivo era pagar com o dinheiro da bilheteria. Caso a temporada não tivesse adquirido o suficiente para pagar a dívida, viajava pelo Brasil, pois os teatros lotavam e a bilheteria estava garantida. Segundo ele, os teatros eram a partir de 1 mil lugares e a estratégia era ficar um ou dois dias para obter bastante lucro.

Yan Michalsky faz parte de uma geração de críticos considerados a favor de um novo teatro que em muitos aspectos, caracterizou-se como um movimento contestador, amparado num discurso de oposição a um teatro que considerava ultrapassado. Este, segundo Décio de Almeida Prado, sobrevalorizava o vedetismo, o histrionismo, o “excesso” de profissionalismo e um repertório composto basicamente de “peças para atores”, isto é, espetáculos que deveriam servir de trampolim para o brilho dos primeiros atores e atrizes (LEITE, 2012). Em sua coluna no *Jornal do Brasil*, na véspera da pré-estreia da peça “O Avarento”, no dia 3 de março de 1969, Michalski escreve que o grande interesse na montagem seria ver até que ponto Procópio Ferreira conseguiu adaptar a peça às exigências do teatro contemporâneo.

---

<sup>15</sup> Van Jafa pseudônimo de José Augusto Faria do Amaral (1924-1975), nasceu em Salvador e aos 16 anos começou a escrever críticas no jornal “A Tarde”, de Salvador. No Rio de Janeiro atuou como crítico de cinema da revista *Carioca*, do jornal “A Noite” e depois chegou ao *Correio da Manhã* como crítico de teatro em substituição a Paschoal Carlos Magno que foi trabalhar como chefe de gabinete no governo do presidente Juscelino Kubitschek, em Brasília.

Curiosamente, e talvez como reflexo da postura do crítico, a foto que ilustra a matéria não apresenta Procópio Ferreira, mas outros dois atores em uma cena da peça: Tais Moniz Portinho e Alvim Barbosa.

O espetáculo fica quase cinco meses em cartaz, com sessões de quarta a domingo e duas sessões aos sábados às 16h e 21h30 e aos domingos às 18h e 21h30. A longa temporada evidencia o sucesso da montagem e vale destacar que para que uma peça permanecesse em cartaz, dependia essencialmente de bilheteria, visto que não havia nenhum tipo de financiamento por parte do governo. Após a temporada no Rio de Janeiro o espetáculo foi apresentado em outras cidades no país. Segundo Yan Michalski, no JB do dia 28 de julho de 1969, o espetáculo no dia 6 de agosto estrearia em Porto Alegre e depois viajaria por mais 18 capitais e outras 10 cidades.

Já o periódico Correio da Manhã informa desde o ano de 1968 sobre a estreia da peça que ocorrerá no Princesa. A título de curiosidade, durante os meses de dezembro de 1968 a janeiro de 1969 saíram doze notícias sobre a peça neste jornal, inclusive a chegada do diretor Henri Dublier virava assunto. É por esse jornal que ficamos sabendo de apresentações em outras cidades durante a própria temporada no Teatro Princesa Isabel.

No dia 9 de fevereiro de 1969 uma reportagem informa que a estreia off-Rio ocorrerá em Brasília, no Teatro Martins Pena no dia 09 de fevereiro de 1969, antes mesmo da estreia no Princesa Isabel. No Rio de Janeiro a inauguração da temporada é no dia 05 de março de 1969 às 21h30 no Teatro Princesa Isabel. O Correio de Manhã informa de apresentações em clubes: a pré-estreia no dia 04 de março no Clube Monte Líbano e no dia 22 de abril a peça faz uma apresentação no Tijuca Tênis Clube. Já em outras cidades foram quatro apresentações durante a temporada: nos dias 19 e 20 de maio a peça foi apresentada no Teatro Municipal de Niterói; no dia 25 de junho em Ribeirão Preto e volta no dia seguinte para duas apresentações às 16h e às 21h30 e no dia 29 de julho ocorreu uma apresentação em Macaé.

Van Jafa foi poeta, crítico de arte, roteirista e diretor teatral e cinematográfico. Formado em Direito pela Universidade do Brasil, foi crítico do jornal Correio da Manhã; assessor da Presidência do Instituto Nacional de Cinema e membro do júri do Prêmio Molière. Contrária à opinião de Yan Michalski a crítica de Van Jafa no dia 10 de abril de 1969 demonstra a importância da montagem no Teatro Princesa Isabel, também elogia a nova montagem e critica o movimento moderno que, segundo ele, quis acabar com o teatro antigo e como resultado só afastou o público do teatro. Jafa também reforça a importância da bilheteria para se manter um espetáculo.

Algumas reportagens no Correio da Manhã demonstram o grande sucesso de público

desta montagem. No dia 12 de abril de 1969, há uma grande coluna de Van Jafa, que ocupa uma página inteira, a qual chama a atenção pela união de gerações em torno desse espetáculo, pois fala da quantidade de gente jovem que vai assistir Molière junto com a velha guarda que já acompanhava Procópio. No dia 14 de maio de 1969 é anunciado que no dia seguinte Orlando Miranda comemorará com um almoço na Confeitaria Colombo as 100 representações do espetáculo, o que significa o sucesso dos produtores. Já no dia 18 de maio de 1969, Van Jafa informa que crianças de 10 anos assistiram o espetáculo e se encantaram. Para elas, Procópio é muito melhor que Tio Patinhas<sup>16</sup>. Percebe-se que há apresentações também para o público infantil com o intuito de criar plateia.

Mesmo com o sucesso todo de bilheteria que o Correio da Manhã informa durante a temporada, como o teatro ainda precisa exclusivamente de bilheteria para se sustentar, já conseguimos perceber indícios da precariedade de se fazer teatro e se manter em cartaz inclusive nesta montagem. No dia 01 de junho de 1969, segundo Van Jafa no jornal Correio da Manhã, empresários cariocas resolveram lançar uma campanha no mês de junho intitulada o “Teatro ao alcance de todos”, que consiste em uma redução nos preços dos ingressos. A comparação que fizeram é que, com exceção de sábado e domingo, os ingressos ficavam com o mesmo valor de entradas de cinema. Ou seja, já naquela época ir ao teatro era mais caro que ir ao cinema. Medidas como essas eram criadas e adotadas como forma de manter e/ou aumentar a público devido a concorrência dos variados tipos de entretenimento.

No dia 03 de agosto de 1969 é realizada a última apresentação no Princesa Isabel. Depois a peça começa a excursão pelo país. Segundo Ana Luiza Soares Silva (2014), os custos de manutenção do teatro eram muito altos, e a renda obtida nas turnês muitas vezes era empregada no próprio teatro, por isso Orlando Miranda circulava bastante com a companhia pelos teatros do Brasil.

A precariedade de se fazer teatro não estava somente na dificuldade de obter dinheiro para levantar um espetáculo, pois neste momento não havia financiamento do governo para grupos profissionais e nem em manter a peça em cartaz, que dependia exclusivamente do dinheiro de bilheteria. Miranda em entrevista em maio de 2022 informa que as dificuldades nas excursões eram enormes, em alguns estados conseguia hospedagem, em algumas cidades não havia hotel, só de viajantes em que a infraestrutura era péssima. Segundo Miranda, alguns teatros estavam desmoronando, outros já nem existiam ou eram usados indevidamente. O Teatro de Maceió em Alagoas estava servindo de espaço de limpeza pública para guardar os

<sup>16</sup> Personagem americano de ficção criado pelo cartunista Carl Braks. Sua primeira aparição em quadrinhos se deu em dezembro de 1947. Suas principais características são: multimilionário, sovino, impaciente, arrogante e teimoso.

carros de lixo, o Teatro Sabará em Minas Gerais estava fechado e funcionava como botequim e o Teatro de São João, do interior do Paraná estava funcionando como rádio.

A aposta da tradição aliada à modernidade desta montagem de “O Avarento” rendeu bons resultados, a peça ficou mais tempo em cartaz que o programado, excursionou pelo país e lotou teatros. Mesmo com toda precariedade e dificuldades existentes nos moldes para financiamento da peça, mantê-la em cartaz e arcar com as despesas de teatro, a dobradinha entre duas personalidades empreendedoras, o genial Procópio Ferreira e o empresário teatral Orlando Miranda, foi o motor para que o sistema teatral funcionasse a pleno vapor no ano de 1969.

### **Bibliografia**

ABREU, Bricio. **Esses populares tão desconhecidos**. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, 1963.

BARCELLOS, Jalusa. **Procópio Ferreira: o mágico da expressão**. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.

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.

BRANDÃO, Tania. **“Teatro brasileiro no século XX: origens e descobertas, vertiginosas oscilações.”** Revista IPHAN, Rio de Janeiro, n.º 29. 2001.

CAMARGO, Angélica Ricci. **À procura do protagonismo na história do teatro brasileiro: uma leitura da autobiografia de Procópio Ferreira**. In: ANPUH-SP, Campinas, p. 12. 2012.

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

FILHO, Aderbal Freire (12/06/2013). **1 vídeo (26 minutos) no programa Arte do Artista**. Fonte: Publicado canal TV Brasil: <https://tvbrasil.ebc.com.br/artedoartista/episodio/orlando-miranda>

JAJA, Van. **“O Avarento de Molière”**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 12 de abril de 1969. Disponível em: [:::\[ DocPro \]::: \(bn.br\)](#) (acesso em 01 de agosto de 2022).

JAJA, Van. **“O Avarento”**. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 10 de abril de 1969. Disponível em: [:::\[ DocPro \]::: \(bn.br\)](#) (acesso em 01 de agosto de 2022).

LEITE, Rodrigo Moraes. **A (Moderna) Historiografia Teatral de Décio de Almeida Prado**; Tese (Doutor em Artes Cênicas) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, p. 313. 2008.

MICHALSKI, Yan. **“Interesse de sempre”**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 03 mar. 1969. Disponível em:

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19690303&printsec=frontpage&hl=pt-BR> (acesso em 12 de abril de 2021).

MICHALSKI, Yan. **“O “Avarento” planejado”**. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 04 mar. 1969. Disponível em:

<https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19690304&printsec=frontpage&hl=pt-BR> (acesso em 12 de abril de 2021).

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.

### 3. POÉTICAS DA CENA E DO TEXTO TEATRAL

#### 3.1. Beatriz Magno Alves de Oliveira

OLIVEIRA, Beatriz Magno Alves de. **Desdobramentos do Gesamtkunstwerk: Três Estudos de Caso Sobre Arquiteturas Teatrais Alemãs do Início do séc. XX**. PPGAC-UNIRIO; Poéticas da Cena e do Texto Teatral (PCT); Doutorado Acadêmico; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Vanessa Teixeira de Oliveira e prof.<sup>a</sup> Nic Leonhardt (LMU); DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst / Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico); beatriz.magno@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0002-0685-3632>

#### Resumo

Os primeiros anos do século XX foram marcados por drásticas transformações na arte e na sociedade. Naquele momento, na Europa, surgiram diferentes movimentos de vanguarda nas artes e no teatro. Ao olhar para o teatro deste período e ler alguns dos manifestos teatrais, podemos encontrar inúmeras menções aos escritos de Richard Wagner e à sua proposta de Gesamtkunstwerk (Obra de Arte Total). Isto acontece, principalmente, entre os artistas aliados com o movimento simbolista. Sendo assim, nesta apresentação, gostaria de analisar como os pensadores do teatro moderno alemão interpretaram as ideias de Wagner para planejar seus edifícios teatrais. Georg Fuchs, Max Reinhardt e Erwin Piscator trabalharam, respectivamente, com os arquitetos Max Littmann, Hans Poelzig e Walter Gropius. Deste modo, abordarei três estudos de caso sobre três edifícios de teatro em si e as parcerias entre diretores/teóricos e arquitetos. Os artistas citados foram escolhidos porque implementaram o conceito do Gesamtkunstwerk em seus projetos teatrais a fim de intensificar ou modificar os efeitos da proposta inicial de Wagner. Para este fim, eles planejaram novos projetos de teatro e desenvolveram novas relações entre o palco e o auditório. A apresentação tenta mostrar as conexões entre os três teatros estudados e seus contextos de idealização.

**Palavras-chave:** Obra de arte total; Gesamtkunstwerk; teatro alemão; arquitetura teatral; modernismo.

#### Abstract

The first years of the 20th century were marked by drastic transformations in art and society. At that time, in Europe, different avant-garde movements emerged in the arts and in theater. When looking at the theater of this period and reading some of the theatrical manifestos, we can find numerous mentions of Richard Wagner's writings and his proposal of Gesamtkunstwerk (Total Work of Art). This is especially true among artists allied with the

symbolist movement. Therefore, in this presentation, I would like to analyze how the thinkers of the modern German theater interpreted Wagner's ideas to plan their theatrical buildings. Georg Fuchs, Max Reinhardt, and Erwin Piscator worked with architects Max Littmann, Hans Poelzig, and Walter Gropius, respectively. Thus, I will discuss three case studies about three theater buildings themselves and the partnerships between directors/theorists and architects. The artists cited were chosen because they implemented the concept of the *Gesamtkunstwerk* in their theatrical projects in order to intensify or modify the effects of Wagner's initial proposal. To this end, they planned new theater projects and developed new relationships between the stage and the auditorium. The presentation attempts to show the connections between the three theaters studied and their contexts of idealization.

**Keywords:** Total Work of Art; *Gesamtkunstwerk*; German Theater; Theater Architecture; Modernism.

No presente artigo, apresentarei resumidamente os pontos-chaves da minha pesquisa de doutorado. O tema central da pesquisa é a arquitetura teatral alemã desenvolvida entre meados do século XIX e início do XX. Para discutir esse assunto, analisarei três projetos de arquitetura teatral modernista tendo como parâmetro de análise a proposta de Richard Wagner (1813-1883) para um *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total). Sendo assim, inicialmente, apresentarei os aspectos mais importantes do *Gesamtkunstwerk*, para em seguida discutir como Georg Fuchs (1868-1949), Max Reinhardt (1873-1943) e Erwin Piscator (1893-1966) trabalharam com estes aspectos em seus edifícios teatrais. Vale destacar que nenhum dos três teatros analisados existem fisicamente, por isso, a pesquisa foi realizada por meio de arquivos históricos.

Ao pesquisar o conceito de *Gesamtkunstwerk*, notei dois aspectos importantes. De acordo com o livro de Wagner de 1849, *Der Kunstwerk der Zukunft*<sup>17</sup>, estes dois aspectos estão relacionados ao conceito de totalidade (WAGNER, 2003). O primeiro aspecto é sobre o teatro como uma união das diferentes artes; e o outro, sobre o teatro como um lugar onde uma comunidade pode se formar.

Esse duplo aspecto do *Gesamtkunstwerk* é confirmado ao analisarmos algumas bibliografias sobre o assunto. No livro *Synthetische Visionen: Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*<sup>18</sup> de Guido Hiß. O autor analisa a relação entre o *Gesamtkunstwerk* e o modernismo:

---

<sup>17</sup> A Obra de Arte do Futuro.

<sup>18</sup> Visões Sintéticas: Teatro como *Gesamtkunstwerk* de 1800 a 2000.

Se examinarmos as evidências da história do teatro com vistas a suas implicações sintéticas, uma riqueza de material vem à tona. Em muitos casos, o Gesamtkunstwerk teatral e, com isso, os sonhos, originalmente relacionados a uma reconstrução estética da totalidade perdida, aparecem como motores de reformas fundamentais. A promessa de significado que tradicionalmente está no Gesamtkunstwerk responde muito obviamente às experiências dissociativas do sujeito moderno. Utopias integradoras começam seu sucesso contra um pano de fundo que Max Weber resumiu na fórmula de um "desencanto do mundo". Isto se deve aos profundos processos sociais de industrialização, à técnico-instrumental da "assimilação de mundo" e à invalidação de modelos explicativos míticos e religiosos. Que o teatro - qua form - é um meio composto já é declarado por Aristóteles (conjunto de linguagem dramática, música e design de palco). Entretanto, foi o Romantismo Primitivo o primeiro a proclamar que a síntese das artes em uma só obra poderia ser usada como instrumento para uma recuperação não apenas estética do centro<sup>19</sup> (HIB, 2005, p. 7, tradução da autora).

Desta forma, podemos dizer que tanto os Românticos quanto outros artistas que vieram depois deles estão tentando criar uma síntese não só de diferentes gêneros artísticos, mas também do próprio sujeito moderno, por meio do teatro, retomando assim uma ideia de coletividade "primitiva". Estes dois aspectos da *Gesamtkunstwerk* serão usados como chave analítica dos estudos de caso.

A ideia para essa discussão, surgiu a partir do livro de Jonathan Crary *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. Em um trecho, o autor explica os métodos de controle da atenção presentes no *Festspielhaus Bayreuth* (Casa de Festivais de Bayreuth) de Wagner. Nesta análise da arquitetura do *Festspielhaus*, me chamou a atenção que, segundo Crary, existem vários elementos arquitetônicos que direcionam a atenção do espectador. Este trecho me lembrou que no início do século XX haviam diferentes projetos teatrais com o objetivo de criar novas relações entre o palco e o auditório.

Uma das 'reformas' de Wagner, materializada no projeto de Bayreuth, envolveu transformar o teatro do século XIX numa construção de visibilidade que estruturava de modo mais rigoroso a experiência perceptiva do espectador. Seu objetivo era estabelecer um 'teatron', um 'lugar para ver', e era por meio do ato coletivo da visão que algo semelhante a uma comunidade surgiria (CRARY, 2013, p. 254).

Nesse ponto, gostaria de destacar alguns dos elementos arquitetônicos que pretendem conduzir o olhar do espectador para o palco como as colunas laterais da plateia, juntamente com as três molduras do palco. Além disso, segundo Wagner, o movimento dos músicos distrairia a atenção da própria música e da encenação, razão pela qual ele desenvolveu um

---

<sup>19</sup> *Gesamtkunstwerk und die damit ursprünglich verbundenen Träume von einer ästhetischen Rekonstruktion verlorener Ganzheit als Motoren fundamentaler Reformen. Das Sinnversprechen, das traditionell im Gesamtkunstwerk liegt, reagiert ganz offensichtlich auf Dissoziationserfahrungen des modernen Subjekts. Integrale Utopien starten ihren Erfolgszug vor einem Hintergrund, den Max Weber auf die Formel einer Entzauberung der Welt" gebracht hat. Dafür stehen sozial tiefgreifende Prozesse der Industrialisierung, der technisch-instrumentellen Weltaneignung und der Entkräftung mythischer und religiöser Erklärungsmodelle. Dass Theater - qua Form - ein zusammengesetztes Medium sei, steht schon bei Aristoteles (Ensemble von dramatischer Sprache, Musik und Bühnenbild). Dass sich die Synthese der Künste in einem Werk als Instrument für eine keineswegs nur ästhetische Wiedergewinnung der Mitte eignen könnte, proklamiert indes zuerst die Frühromantik.*

fosso oculto de orquestra, bem como apagou completamente as luzes da plateia. Outro ponto fundamental, foi a construção do auditório na forma de anfiteatro, diferente das casas de ópera da época, esse formato de plateia dava a todos os espectadores condições de visualização semelhantes. Esta estrutura dificulta que o olhar do espectador seja desviado da apresentação para outras pessoas na platéia. Além disso, o público não é dividido em classes sociais, diferente das casa de ópera com suas galerias, camarotes etc.

Como Juliet Koss descreve em seu livro *Modernism after Wagner*, há quatro características importantes do projeto teatral de Wagner. Estes quatro aspectos referem-se não apenas aos planos arquitetônicos, mas também ao projeto teatral como um todo. Vale a pena destacar que tais propostas wagnerianas, se referem aos escritos de juventude de Wagner e algumas delas nunca foram executadas em Bayreuth.

Aqui Wagner articula quatro componentes cruciais de seu projeto: o auditório especialmente construído, o público empático, a apresentação gratuita e a natureza provisória do evento. Todos os quatro permaneceriam relevantes para seu pensamento até 1876, quando seu Teatro do Festival finalmente abriu ao público em Bayreuth<sup>20</sup> (Koss, 2010, p. 27).

Como afirma Koss, de acordo com os escritos de Wagner de 1848, a entrada no teatro deveria ser gratuita. O teatro provisório foi outro aspecto que Wagner nunca foi capaz de realizar, tal proposta está relacionada com a idéia de festival de teatro. Para o sentimento de identificação e empatia do público, deve-se destacar a importância da acústica do teatro. Como compositor, Wagner acreditava que somente a música era capaz de criar uma atmosfera e encantar o público. Criar um senso de identificação e comunidade, tanto em relação à cena quanto em relação aos outros espectadores. Com todas essas idéias wagnerianas em mente, seguiremos para a análise dos três teatros modernos: o *Münchner Künstlertheater*, o *Großes Schauspielhaus Berlin* e o *Totaltheater*.

### **Münchner Künstlertheater / Teatro dos Artistas de Munique**

O *Münchner Künstlertheater* foi projetado pelo arquiteto Max Littmann (1862-1931) de acordo com as idéias de Georg Fuchs. Tanto Fuchs como Littmann tiveram em Wagner um modelo. Littmann fez muitas pesquisas sobre Wagner, Bayreuth e também seus projetos teatrais mais antigos. Ele se apropriou da ideia de democratização do auditório, aplicando-a mais tarde em outros dos seus edifícios teatrais, como o *Prinzregententheater* (Teatro do Príncipe Regente) localizado em Munique.

Já Fuchs, por outro lado, voltou-se mais para a ideia de festival e para os aspectos

---

<sup>20</sup> Here Wagner articulates four crucial components of his project: the specially constructed auditorium, the sympathetic audience, the free performance, and the provisional nature of the event. All four would remain relevant to his thinking until 1876, when his Festival Theater finally opened to the public in Bayreuth.

comunitários da proposta wagneriana. Como Wagner, Fuchs estava insatisfeito com o público de teatro de seu tempo e pensava muito na relação entre cena e público, razão pela qual ele escreveu sobre o teatro e o espectador do futuro. Fuchs publicou seu livro *Die Schaubühne der Zukunft*<sup>21</sup> em 1905, e nele divulgou suas idéias para um *Reliefbühne* (Palco Relevo). Nesse momento, Littmann já estava em contato com Fuchs e foi responsável pelas ilustrações do livro.

Segundo Fuchs, a ideia de *Reliefbühne* vem do livro do escultor Adolf von Hildebrand *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*<sup>22</sup>, publicado em 1893. Neste livro, Hildebrand escreveu sobre o baixo-relevo na escultura e o defendia como um gênero artístico. Fuchs propôs uma implementação das ideias de Hildebrandt no teatro. A cena deveria produzir no espectador os mesmos efeitos do relevo.

O baixo relevo para Hildebrand é o tipo de escultura que oferece ao olho a mesma relação óptica da pintura. Há uma unidade na qual o espectador pode captar todo o trabalho de uma só vez. Se o espectador estiver distante o suficiente do objeto tridimensional, ele pode vê-lo como uma unidade, mas sempre haverá partes que seu olhar não pode alcançar, de modo que seria necessário caminhar ao redor da obra e olhar para ela em partes. Assim, Hildebrandt sugere que o baixo-relevo é a forma artística mais agradável ao olho, porque já contém a totalidade da obra e o efeito real da tridimensionalidade em um único ângulo de visão.

O *Reliefbühne* era dividido em três partes: palco da frente, o palco do meio e o palco do fundo. De acordo com Fuchs, cada uma dessas partes tem uma função durante a encenação e a parte mais importante do palco é o proscênio. Nele ocorre a ação cênica, especialmente por ser a parte do palco mais próxima à plateia. Semelhante ao fundo do baixo-relevo projetado por Hildebrand, o fundo do palco seria um lugar para o fundo abstrato da cena, já o palco central era o local onde o cenário estaria localizado. A proposta era ter um palco mais largo do que profundo para que os atores estivessem próximos ao público. Na parte de trás do palco, há um ciclorama com um mecanismo para que ele pudesse se modificar ao longo da peça.

Como no *Festspielhaus Bayreuth*, há também uma plateia em formato de anfiteatro. Outra semelhança arquitetônica é o fosso oculto da orquestra, no *Künstlertheater* havia um mecanismo para fechar o fosso da orquestra, caso não fosse usado, sendo possível, assim, usar esta parte do palco como área de ação.

### **Großes Schauspielhaus Berlin / Grande Casa de Espetáculos de Berlim**

<sup>21</sup> O teatro do Futuro.

<sup>22</sup> O problema da forma nas artes plásticas.

O *Großes Schauspielhaus* Berlin foi planejado pelo arquiteto Hans Poelzig (1869-1936) de acordo com as idéias de Max Reinhardt. Ao estudar o arquivo de Fuchs localizado na biblioteca Monacensia, na Hildebrandhaus em Munique, encontrei um documento interessante que confirma uma conexão entre Fuchs e a construção do teatro em Berlim. No arquivo, há o contrato entre Reinhardt e Fuchs e o texto *Deutsche National-Theater zu Berlin* de Fuchs. Estes documentos confirmam que Fuchs teve que escrever um relatório sobre a fundação do teatro. Infelizmente não será possível uma análise detalhada de tal documento aqui, mas ele será também objeto de análise na tese.

Anos antes da criação do *Großes Schauspielhaus*, Reinhardt já expressava seu desejo de criação de um teatro de grandes proporções. A seguir, podemos ler um trecho do seu manifesto teatral, no qual ele prevê a criação do teatro:

E, na verdade, deveria ter um terceiro palco. Não riam, eu digo com toda seriedade, e já o vejo na minha frente: um teatro muito grande para uma arte grande de efeitos monumentais, um festival de teatro, que é separado da vida cotidiana, uma casa de luz e consagração, no espírito dos gregos, não só para os trabalhos dos gregos mas para os maiores trabalhos de todos os tempos, na forma de um anfiteatro sem cortinas, sem panos de fundo e talvez sem nenhuma decoração. E no centro, confiando plenamente no efeito puro da personalidade e na palavra falada, estará o ator. O ator estará no meio da platéia, e a plateia vai ser tragada pela peça e se tornar parte da ação. Para mim, a moldura que separa o palco do mundo nunca foi essencial; minha imaginação apenas obedeceu com alguma relutância ao seu despotismo. Trato o prosscênio meramente como uma ferramenta necessária para o palco ilusionista, o teatro como conceito de janela de exposição, um conceito de teatro que surgiu das necessidades específicas da ópera italiana. Este conceito não é válido para todos os tempos. Tudo que rompe com a moldura, fortalece e amplia o efeito e aumenta o contato com a platéia, seja na direção da intimidade ou monumentalidade, sempre será bem-vindo por mim. Tudo que for capaz de multiplicar as potencialidades nunca sonhadas do teatro será bem-vindo por mim (Reinhardt apud Vianna, 2010, p. 113).

Reinhardt também procura criar um teatro de festival e uma relação diferente entre o espectador e o palco. Ao contrário de Wagner e Fuchs, ele queria um teatro sem uma moldura entre a cena e o mundo. Enquanto Fuchs criou um prosccênio que se conectava com a plateia, Reinhardt criou um prédio inteiro. No *Großes Schauspielhaus Berlin*, a unidade proposta por Wagner existe não apenas no sentido espiritual, mas também espacialmente: a cena e o público estão sob mesma abobada, compartilhando o mesmo espaço arquitetônico e a mesma atmosfera.

O palco do *Großes Schauspielhaus* não foi projetado de acordo com o princípio tradicional a caixa italiana. Nele, há um grande palco giratório, não há cortinas ou coxias. Há, ainda, um grande prosccênio que nos faz lembrar a antiga orquestra do teatro grego. Esse prosccênio tem a possibilidade de ser utilizado tanto com assentos para o público, quanto como espaço de cena. Quando o prosccênio era usado como cena, era possível ao público ver parte

do público do outro lado da cena, além disso, era comum haver atores atuando em meio a plateia.

### **Totaltheater / Teatro Total**

O *Totaltheater* foi projetado por Walter Gropius (1883-1969) de acordo com as ideias do diretor Erwin Piscator (1893-1966). Tanto Reinhardt quanto Piscator estavam procurando um teatro de massas, porém de maneiras distintas. A seguir, podemos ver uma crítica de Piscator a Reinhardt.

Todo o espetáculo (Apesar de tudo!) foi uma única montagem de um autêntico discurso, redação, recortes de jornal, conclamações, folhetos, fotografias e filmes da guerra e da revolução, de personagens e cenas históricas. E isto na Grande Casa de Espetáculos construída noutros tempos por Max Reinhardt, para apresentar o drama burguês (clássico). Bem percebeu ele a necessidade de ir ao encontro das massas, mas fez pelo outro lado e com mercadoria estranha. *Lysistrata*, *Hamlet*, *Florian Geyer* e *A Morte de Danton*, continuavam peças de manejo, exageradas e toscas. Nada mais se obtinha de que uma inflação de forma. A participação da massa postada na plateia não se fundava na atitude programática e, portanto, não encontrava eco que ultrapassasse a “boa ideia de direção artística (PISCATOR, 1968, p. 82).

Piscator utilizava em suas encenações diferentes materiais artísticos, como filmes e textos. O seu projeto para um teatro total buscava, portanto, incluir na própria arquitetura do teatro os meios técnicos necessários para a execução de suas montagens. Dentre as características inovadoras estavam: a exibição de filmes o redor de toda a plateia, a presença de esteiras rolantes no palco e ao redor da plateia, palco giratório, além das três diferentes configurações possíveis de palco-plateia: frontal, arena e semi-arena. Piscator tinha o desejo de criar um teatro proletário. Um lugar onde os trabalhadores poderiam se encontrar, discutir e pensar sobre sua realidade social, e não fugir dela.

Por fim, espero que com os três estudos aqui apresentados, possa ter conseguido mostrar brevemente a discussão proposta para a minha pesquisa de doutorado e como os projetos se conectam entre si. Como vimos, cada um dos encenadores lidou com as duas noções inerentes ao conceito de *Gesamtkunstwerk*: união artística e criação de comunidade, para a partir delas, criarem novas arquiteturas e técnicas teatrais.

### **Bibliografia**

CRARY, J. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. Tradução Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HISS, G. **Synthetische Visionen: Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000**. München: epodium Verlag, 2005.

KOSS, J. **Modernism after Wagner**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

PISCATOR, E. **Teatro político**. Tradução Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

VIANNA, F. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

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

### 3.2. Danielle Martins de Farias

FARIAS, Danielle Martins de. **O Uso de Documentos na Construção de Narrativas Decoloniais no Teatro**. PPGAC-UNIRIO; Poéticas da Cena e do Texto Teatral (PCT); Doutorado Acadêmico; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Maria Helena Werneck; daniellemartinsdefarias@gmail.com.br; <https://orcid.org/0000-0003-4881-7661>

### Resumo

A presente pesquisa se propõe a investigar a utilização de materiais documentais na construção de dramaturgias decoloniais no teatro. O objeto de análise será o espetáculo *A Negra Felicidade*, da companhia de teatro carioca Alfândega 88, que teve sua dramaturgia composta por documentos que retratam a exploração do homem nas relações de produção, em especial a escravidão no Brasil. Dentre os textos que compõem o espetáculo, ganharam destaque os autos de um processo judicial do ano de 1870, no qual uma mulher negra e escravizada chamada Felicidade recorria à justiça no intento de ver legalmente reconhecida a sua liberdade. Será investigado como a representação dita “identitária”, em oposição a uma ideia de universalismo, pode contribuir contra a invisibilização e apagamento de determinadas populações.

**Palavras-chave:** Teatro-documentário; decolonialidade; teatro político.

### Abstract

This research proposes to investigate the use of documentary materials in constructing decolonial dramaturgy in the theater. The object of analysis will be the show *A Negra Felicidade*, by the Rio de Janeiro theater company Alfândega 88, whose dramaturgy was composed of documents that portray the exploitation of man in production relations, especially slavery in Brazil. Among the texts that make up the show, the records of a judicial process from the year 1870, in which a black and an enslaved woman named Felicidade went to court in an attempt to have her freedom legally recognized. I will investigate how the so-called “identity” representation, as opposed to an idea of universalism, can contribute to fighting the invisibility and erasure of specific populations.

**Keywords:** Documentary theatre; decoloniality; political theater.

Por sua capacidade de responder de maneira contundente às questões emergenciais da sociedade, como gênero, raça e classe, o uso de documentos no teatro se tornou uma ferramenta narrativa que possibilita trazer questões plurais para o debate da decolonialidade através do viés do sensível. Assim, tendo como objeto de análise o espetáculo *A Negra Felicidade*, será investigado como a representação dita “identitária”, em oposição a uma ideia de universalismo, pode contribuir contra a invisibilização e apagamento de determinadas populações.

O espetáculo *A Negra Felicidade*<sup>23</sup>, da companhia de teatro carioca Alfândega 88<sup>24</sup>, com direção de Moacir Chaves, teve sua dramaturgia composta por documentos que retratam a exploração do homem nas relações de produção, em especial a escravidão no Brasil. Dentre os textos que compõem a dramaturgia, ganharam destaque os autos de um processo judicial do ano de 1870, no qual uma mulher negra e escravizada chamada Felicidade recorria à justiça no intento de ver legalmente reconhecida a sua liberdade. O nome da companhia, aliás, é uma homenagem à Felicidade, pois, ao final do processo, ela prestará serviços domésticos ao seu “senhor”, como forma de indenizá-lo pelo preço pago pela compra dela, no endereço localizado na Rua da Alfândega, número 88.

O primeiro contato do diretor do espetáculo com a história de Felicidade se deu através do livro *Visões da Liberdade – Uma história das últimas décadas da escravidão na corte*, do historiador Sidney Chalhoub, no qual o autor relata e documenta processos da época da escravidão no Brasil que envolvem pessoas negras. Os autos do processo de Felicidade é uma das muitas ações cíveis de liberdade que se encontram no Arquivo Nacional, que

---

<sup>23</sup> Estreou no Teatro Serrador em 9/04/2012.

<sup>24</sup> Fui cofundadora da companhia junto ao diretor Moacir Chaves.

consistem em processos judiciais nos quais os escravizados, através de seus curadores, procuram conseguir a alforria a seus “senhores” pelos mais variados motivos. Sabendo, portanto, o paradeiro dos autos pelos relatos do livro, Moacir Chaves encomendou a transcrição dos manuscritos a uma historiadora. A transcrição integral dos autos permaneceu com ele ainda alguns anos, quando, em 2011, após a estreia do primeiro espetáculo da Alfândega 88, compartilhou o material com os atores da companhia, dando início aos primeiros experimentos para compreender formas de levar este processo judicial para a cena.

O que sabemos de Felicidade é o que consta dos autos: ela se encontrava em Minas Gerais servindo como escrava quando sua mãe, a “preta livre” Maria Anna de Souza do Bonfim, solicita ao senhor Joaquim Antunes da Costa Guimarães que, por compra ou por qualquer outra transação, consiga a vinda de sua filha para o Rio de Janeiro, para então poder pagar por sua liberdade. Maria Anna entrega a ele todo o dinheiro que possui, cobrindo as despesas da viagem, mas ele alega que ainda faltaram 1.700.000 réis do valor que pagara para a compra de Felicidade. Maria Anna, então se dirige ao senhor Antonio Vietas da Costa e lhe pede um empréstimo para, pagando o valor restante, comprar a liberdade da filha. Sendo Maria Anna analfabeta, Vietas da Costa se oferece para efetuar a transação com Costa Guimarães. Mas, em vez de comprar Felicidade em nome de Maria Anna, Vietas da Costa a compra para ele mesmo, com o dinheiro que havia emprestado para ela. Assim, Maria Anna tem agora uma dívida de 1700.000 réis com Vietas da Costa e sua filha é propriedade dele. Ele acede que ela pague a dívida em parcelas, mas como os juros são de 3% ao mês sobre o total do montante, por mais que ela se esforce na tentativa de pagar, sua dívida só aumenta. É neste ponto dos acontecimentos que tem início o processo judicial.

Em seu prefácio para o livro de Bell Hooks *Olhares Negros – raça e representação* (2019), a jornalista e pesquisadora Rosane Borges define o século XXI como marcado por embates no campo do imaginário, em que representação e visibilidade são as ferramentas de combate. O século XX legou uma ideia de progresso linear feita às custas das populações minorizadas (negros, indígenas, asiáticos e africanos) e rotuladas como “outros” em oposição a esse “eu” europeu. Deste modo, o século XIX caminhava para a felicidade universal, se entendermos universalidade como a identidade do homem, branco, europeu, rico e heterossexual, que por séculos se apresentou como o padrão, o neutro, em oposição ao identitário e particular – todo o resto do mundo. “O chamado universalismo abstrato é um tipo de particularismo que se estabelece como hegemônico e se apresenta como desincorporado, desinteressado e sem pertencimento a qualquer localização geopolítica” (BERNARDINO-COSTA; GROSGOUEL; MALDONADO-TORRES, 2018, p. 13).

Todo ser humano e todas as sociedades constroem sua própria identidade se pensando como o Mesmo em oposição ao Outro; porém quando o Outro deixa de ser uma ideia relativa, quando se constrói um imaginário no qual não se admite a existência da reciprocidade (para mim, os demais são o Outro e para eles eu sou o Outro), a categoria do Outro ganha um caráter absoluto de alteridade pura. “O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela [a mulher] é o Outro” (BEAUVOIR, 1970, p. 10). Simone de Beauvoir vê profundas analogias entre a situação das mulheres e a dos negros; ambos lutam por sua emancipação contra a “casta anteriormente dominante” (homens brancos europeus) que quer mantê-los “em seu lugar”, ou seja, no lugar que escolheu para eles.

A partir da colonização empreendida pelos países ricos europeus na era das grandes navegações, a “outridade” passa a ser constituída pelo conceito de raça como tentativa pseudocientífica de naturalizar a dominação sobre os povos, tornando-se estruturante da modernidade colonial. Raça se torna um “princípio constitutivo que organiza, a partir de dentro, todas as relações de dominação da modernidade, desde a divisão internacional do trabalho até as hierarquias epistêmicas, sexuais, de gênero, religiosas” (GROSFOGUEL, 2018, p.), definindo, inclusive, quem tem o direito de viver e quem não tem. A marcha do progresso da história exclui os considerados não humanos, já que o ponto de partida deste progresso é somente a história dos que a ela têm direito.

Só há algum registro histórico sobre Felicidade, mulher negra e escravizada, porque ela dirigiu sua súplica ao Estado, na figura do Poder Judiciário. Ainda assim, na condição de escravizada e, portanto, não-sujeito de direito, estava legalmente incapacitada de agir judicialmente e falar por si mesma: todo o relato de sua história é feito por um curador, um homem branco. Na relação com o poder, na luta com ou contra ele, que julgou e decidiu a respeito de sua vida, é que nos chegam esses fragmentos biográficos registrados em documentos, pois se trata de “vidas que são como se não tivessem existido, vidas que só sobrevivem do choque com um poder que não quis senão aniquilá-las” (FOUCAULT, 2003, pp. 4-6). Deste modo, Felicidade recorre a um Estado que maximiza a exposição à violência de determinadas populações, que não têm outra opção senão recorrer ao próprio Estado contra o qual precisam de proteção. O Estado que oferece proteção é o mesmo que violenta; assim, depender de sua proteção é trocar uma violência potencial por outra. Não é a ausência da lei que produz precariedade na qual essas populações se encontram, mas o exercício do poder do Estado (BUTLER, 2020a, p. 47-51).

As populações que estão expostas de forma diferenciada a violações se encontram nesta situação por ter, nas palavras de Judith Butler, uma “condição precária” politicamente

induzida pelo Estado, que maximiza a precariedade característica de toda vida humana. Ou seja, a precariedade é uma concepção existencial; toda vida é precária, pois desde o nascimento necessita de uma rede social de apoio para não morrer. Assim, afirmar a precariedade é ratificar que a manutenção da vida depende de condições sociais e políticas de sobrevivência e prosperidade, ao passo que induzir a ausência destas condições para determinadas populações é fomentar politicamente a condição precária (BUTLER, 2020a).

A construção da narrativa hegemônica é enquadrada pelas molduras do que é reconhecível como realidade. Assim, pela regulação do que pode ou não ser mostrado, certas vidas são invisibilizadas ou têm sua humanidade capturada por uma determinada imagem. “A violência não mostrada é um apagamento pela oclusão; já a violência do enquadramento é um apagamento na própria representação” (BUTLER, 2020b, p. 178). Por outro lado, Butler também afirma que quando um enquadramento se rompe, o controle do enquadramento se expõe e uma realidade até então aceita como tal é colocada em xeque (BUTLER, 2020a, p. 28) e pergunta o que poderia ser feito para mudar os próprios termos da condição de ser reconhecido a fim de produzir resultados mais radicalmente democráticos (BUTLER, 2020a, p. 20).

No campo da arte, uma resposta à indagação de Butler pode ser encontrada em determinada abordagem do teatro-documentário, que se coloca como ferramenta capaz de contribuir para uma ruptura na lógica monológica da modernidade/colonialidade pelo resgate de temas invisibilizados e histórias apagadas. “A história pode ser interrompida, apropriada e transformada através da prática artística e literária” (HOOKS apud KILOMBA, 2019, p. 27). Deste modo, contemporaneamente, o teatro-documentário no Brasil assume, por vezes, um aspecto preponderantemente decolonial, incorporando narrativas sobre não-sujeitos - considerando-se “sujeitos” aqueles que têm a possibilidade de definir suas próprias realidades, estabelecendo suas próprias identidades e nomeando suas histórias, em oposição a uma posição de “objetos”, quando suas vidas e histórias só importam e existem a partir da relação estabelecida com aqueles que são reconhecidos como “sujeitos” (HOOKS, 1989, p. 42). A passagem de “objeto” a “sujeito” é o que define a escrita como ato político e decolonial, pois trazer realidades que sequer foram nomeadas em oposição a posicionamentos coloniais é dar legitimidade a narrativas plurais, opondo-se ao lugar de “outridade” e possibilitando a invenção de novos mundos e existências (KILOMBA, 2019, p. 28).

O teatro-documentário gera impacto por um modo específico de articular arte e política que, em vez de tematizar a política, apropria-se da realidade como gesto de potencial micropolítico. O intuito é “enquadrar o enquadramento” (BUTLER, 2020b, p. 23), revelar os

mecanismos de poder que cerceiam populações pela invisibilização/apagamento ou pela captura de suas imagens. Assim, deslocar representações hegemônicas é uma maneira através da qual o teatro-documentário atua de maneira crítica para a imaginação de novos mundos, valorizando uma pluralidade de vozes e histórias que devem compor uma sociedade democrática.

### **Bibliografia**

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. São Paulo: Nova Fronteira, 2009.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020a.

BUTLER, Judith. **Vida precária: os poderes do luto e da violência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020b.

CHALHOUB, Sidney. **Visões da Liberdade – Uma história das últimas décadas da escravidão na corte**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: \_\_\_\_\_. **Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

BERNARDINO-COSTA; GROSGOQUEL; MALDONADO-TORRES. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Org. Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel. 1ª. ed. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

### **3.3. Marcio Augusto Ribeiro Freitas**

FREITAS, Marcio A. R. **O Processo de Criação do Experimento “A Vida Secreta de Cassiane”**. PPGAC-UNIRIO; Poéticas da Cena e do Texto Teatral (PCT); Pós-Doutorado;

Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Maria Helena Vicente Werneck; marcio.freitas@unirio.br; <https://orcid.org/0000-0001-5587-4993>

### Resumo

O artigo descreve e debate a obra *A vida secreta de Cassiane*, de autoria do próprio pesquisador, que faz parte de sua investigação de Pós-Doutorado. Trata-se de experimento audiovisual interativo, apresentado ao vivo pelo aplicativo Telegram, que estreou online em outubro de 2022 e foi apresentado na programação artística do XXII Colóquio do PPGAC.

**Palavras-chave:** teatro virtual; performance digital; Telegram.

### Abstract

This article briefly describes and discusses the work *A vida secreta de Cassiane*, authored by the researcher himself, which is part of his Postdoctoral investigation. It is an interactive audiovisual experiment, presented live using the Telegram app, which premiered online in October 2022 and was also presented at the XXII PPGAC colloquium.

**Keywords:** virtual theatre; digital performance; Telegram.

### Apresentação da pesquisa

A investigação atualmente sendo desenvolvida por mim junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, em nível de Pós-Doutorado, está distribuída entre eixos múltiplos. O primeiro eixo dá continuidade e expande os resultados de minha pesquisa de Doutorado, a respeito da incorporação de discursos autobiográficos na cena do teatro, ou seja, da assunção, por parte dos atores e atrizes em cena, da promessa de proferir discursos verdadeiros a respeito de suas próprias vidas, e da interação entre essas falas e uma série de outros elementos cênicos e narrativos, que dialogam, de forma harmônica ou problemática, com tal gesto confessional. O segundo eixo diz respeito às ações realizadas junto ao PPGAC e à Escola de Teatro da UNIRIO, nas qualidades de docente colaborador e de orientador de trabalhos de graduação e mestrado.

O terceiro eixo de minha pesquisa de Pós-Doutorado diz respeito à imbricação entre meus estudos teóricos sobre a cena teatral e minhas práticas experimentais, nas quais atuo como autor-montador e diretor-experimentador, funções que venho exercendo desde 2010, quando fundei o grupo Teatro Número Três, cujo nome tem agrupado minhas realizações cênicas ao longo dos anos. O trabalho é recorrentemente desenvolvido em paralelo com a investigação teórica na universidade: a cena influencia os temas de investigação acadêmica,

que, por sua vez, sugerem caminhos e direcionamentos para a prática, que, de volta, aparece refletida em artigos nos quais ponho em exposição sistematicamente meu lugar de pesquisador-criador, entre o estudo de gabinete e o engajamento corporal cênico.

Durante o período de isolamento social imposto pela pandemia de COVID-19, realizei dois experimentos artísticos, como parte integrante de minha pesquisa. No primeiro, *A intrusa*, dirigi encenação em vídeo de peça teatral do dramaturgo simbolista Maurice Maeterlinck, privilegiando a estrutura rítmica do texto por meio de uma edição ágil, alternando planos fixos que captavam os atores e atrizes individualmente. Em seguida, dando continuidade a prática recorrente de minha escrita dramática de caráter documental – na qual me aproprio de registros do cotidiano, inserindo-os em arranjos descontextualizadores, gerando, assim, narrativas instáveis –, dirigi um processo de criação audiovisual intitulado *Moermemória*. Inspirado em *Toten Insel – A ilha dos mortos*, fragmento de peça inacabada de August Strindberg, captei material documental na internet e criei um texto dramático com seis monólogos breves. O processo de escrita, ensaios, gravação e edição foi finalizado em 2021, e a obra foi apresentada na forma de uma websérie de seis vídeos curtos.

Em 2022, com a perspectiva ainda incerta de retomada das atividades presenciais, revisitei um dos objetivos que mobilizava minha pesquisa prática em 2019. Esse objetivo dizia respeito à construção de um sistema computacional para a internet, criado na linguagem de programação PHP, que proporcionaria a interação entre público e performers por meio do aplicativo Telegram, que captaria *inputs* dos espectadores, ao vivo, produzindo resultado direto na narrativa performática em jogo, no palco do teatro. Esse processo de pesquisa, incipiente em 2019, se concretizaria, achava eu, numa performance cujo título provisório era *Mande notícias do Brasil*, mas foi interrompido pela pandemia e provisoriamente abandonado (cf. Freitas, 2020). Resolvi retomar o objetivo anterior da interação computacional, propondo, para concretizá-lo, uma nova criação em formato remoto pela internet, que intitulei *A vida secreta de Cassiane*. A proposta foi contemplada pelo edital “Cultura presente nas redes 2”, da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro (tendo recebido prêmio de dois mil e quinhentos reais para sua realização), estreou em outubro de 2022 e foi reapresentada no mês seguinte, na mostra artística do XXII Colóquio do PPGAC-UNIRIO. Eu, Marcio Freitas, assino texto e direção, Arlete Rua é diretora de arte e Marina Hodecker é atriz/performer.

### **Breve descrição do experimento**

*A vida secreta de Cassiane* é apresentada por meio de um *bot* (um sistema computacional que executa tarefas automatizadas, por vezes simulando interação humana)

com interface no Telegram. O Telegram é um aplicativo de troca de mensagens pela internet, que funciona de forma análoga ao WhatsApp. Com o aplicativo instalado no celular, o espectador clica inicialmente em um *link* de acesso (<https://t.me/CassianeBot>), e, mediante seu consentimento, é capturado pelo sistema e passa a receber, periodicamente, mensagens nesse canal digital. As mensagens desse *bot* chegam na forma de textos, emojis, *links* para vídeos na plataforma Youtube, *links* para *sites* de internet e perguntas de múltipla escolha.

A interação entre obra/sistema e espectador/usuário se dá exclusivamente nesse canal, que é específico para cada usuário. Há interações automatizadas que ocorrem na medida em que o usuário conversa com o *bot* – tais como a rotina de cadastro, as reações às respostas de múltipla escolha, o acionamento de comandos como “iniciar” ou “parar” – e há a dramaturgia ao vivo. Essa dramaturgia é disparada para todos os usuários ao mesmo tempo, ao longo da performance. Se um usuário faz o cadastro inicial no sistema depois do início de uma performance, ele não recebe a dramaturgia anterior, apenas aquela enviada ao vivo a partir de então. As mensagens enviadas pelo sistema variam sutilmente entre um e outro espectador: há variações aleatórias e outras em acordo com escolhas feitas por cada um.

A história contada no experimento, informa o release oficial, trata da vida de Cassiane, uma personagem cuja vida teria sido marcada por um trauma, do qual ela ainda não teria se recuperado (“mas está quase lá...”, diz o release). Quem conta a história é um narrador, o suposto autor das mensagens de texto, cujo nome não é dado a conhecer. Em seus textos, ele tece comentários sobre Cassiane, antecipa e medeia a aparição de seus vídeos (“É só assim que a gente consegue ver Cassiane: ao vivo”, diz o narrador), vídeos que o espectador acessa por meio de *links* de Youtube. Neles, vê-se a atriz Marina Hodecker no papel de Cassiane, em arranjos visuais quase estáticos, performando ações cotidianas de modo exageradamente lento. Cada vídeo curto contém apenas um quadro, sendo que o espectador recebe diversos *links* ao longo do experimento. A atriz é vista em locações reais, ora no interior de um apartamento ora em espaços externos. Quando em espaços públicos, por vezes aparecem outras pessoas no quadro, inadvertidamente, mas, por via de regra, os vídeos retratam apenas a atriz, geralmente sem vocalizar palavras. Ouve-se apenas os ruídos do ambiente capturado.

Apartado da figura no vídeo (“Oi, eu aqui/Olhando ela de longe/Sem tocar, como antes/Só assisto Cassiane desse jeito”), o narrador evoca memórias de um passado compartilhado entre ele e Cassiane (“A gente passava tardes inteiras falando das notícias”). Faz referência a conversas que teriam tido, nas quais debatiam reportagens de periódicos jornalísticos. Envia ao espectador *links* para algumas dessas notícias e transcrições de explicações que Cassiane teria dado a respeito delas (grafadas em itálico). Em outras

mensagens, narra sua própria trajetória profissional, como membro das forças armadas. Em instantes específicos, pede ao espectador que intervenha na rotina de Cassiane ao vivo, por meio de propostas diretas relacionadas às suas ações cotidianas, formuladas como perguntas de múltipla escolha (“Ela usa essa roupa?”, opções: “Sim”/“Não”; “Qual batom ela deve usar?”, opções: “Vermelho”/“Amarelo”; “Pede pra ela parar”, opção única: “Pare Cassiane”). Em tais cenas, a atriz no vídeo consulta o próprio celular, olhando por vezes também para a câmera, como se solicitando a intervenção do espectador. Há cenas, ainda, em que ao espectador é solicitado que “escreva algo para Cassiane falar, quantas vezes quiser”, e, nesse jogo, a figura no vídeo repete em voz alta frases dos espectadores encaminhadas ao vivo a ela pelo sistema.

### **Debate dos objetivos artísticos**

Em nossa pesquisa cênica de 2019, investigávamos a criação de figuras que chamávamos de paralisadas: pesquisávamos a lentidão de seus gestos, a composição visual de seus cotidianos e motivações ficcionais para suas paralisias. No palco de *Mande notícias do Brasil*, espetáculo então em criação, as figuras lentas leriam, diretamente de *teleprompters*, textos oriundos de um processo de captação que eu havia realizado em 2017, quando solicitei a conhecidos diversos que me explicassem uma série de notícias sobre fatos sociopolíticos nacionais. Para armazenar essas explicações, que recebi deles por mensagens de WhatsApp, criei um banco de dados, e, posteriormente, um sistema em PHP para armazenar esses textos e enviá-los ao vivo em cena para os *teleprompters*. A tarefa de programação desse sistema mobilizou habilidades técnicas que eu já dominara em um passado distante, na minha juventude, e por isso investi tempo reaprendendo essa escrita lógica, como substituta da escrita dramaturgica. O registro do processo de revisitar essa competência do meu passado, imaginava eu, produziria algo que me interessava como resposta alternativa à demanda por uma escrita cênica autobiográfica, tema recorrente de meus estudos.

Tal processo de escrita e sua interrupção estão mais bem descritos em outro artigo de minha autoria (cf. Freitas, 2020). Cabe aqui citá-los no intuito de pensar o resultado artístico recém-apresentado, *A vida secreta de Cassiane*, como gesto de desmontagem, revisão e tomada de perspectiva a respeito dos caminhos de pesquisa prática abandonados. O que sustentava meu interesse nos performers lentos lendo explicações sobre a atualidade brasileira por meio de *teleprompters* era que, em sua ambivalência e estranheza, tais imagem pareceriam associar-se a ideias de prostração e inação, espelhando assim nossas respostas coletivas ao golpe de 2016 e aos desmontes operados pelo governo de extrema-direita eleito

em 2018. Considerando que, como sugere Marta Isaacson, no contexto do isolamento social imposto pela pandemia de COVID-19, “toda desconfiança acerca da rede internacional de computadores, do controle subterrâneo de suas plataformas sobre nossas vidas, [...] precisou ser relativizada” (Isaacson, 2021: p. 4), também minhas imagens, a meu ver, teriam deixado de refletir a suspeita de que a tecnologia produziria uma alienação do contato real, da ação verdadeira, e teriam passado a se confundir com retratos realistas de sujeitos em isolamento social (e por isso deixaram de me interessar).

*A vida secreta de Cassiane* recontextualiza tais resultados de pesquisa (a lentidão performática, as notícias explicadas, o sistema em PHP), apresentando-os em outro arranjo, objetivando, desta vez, investigar fricções com as tecnologias de comunicação digital – das quais muitos artistas de artes cênicas se apropriaram, nos últimos anos, operando-as como substitutos relativamente funcionais para a criação artística ou como meios relativamente transparentes de apresentação de conteúdo. A lentidão de Cassiane, em compensação, contrasta com o frenesi de vídeos curtos que ocupam as redes sociais desde a popularização do TikTok. Diferente da variedade, da alternância rápida e da capacidade de síntese desses vídeos, a ação de Cassiane é banal, longa, previsível, desimportante. Quanto ao jogo interativo por meio do *bot*, esse também se diferencia pela trivialidade: as escolhas apresentadas ao espectador de Cassiane raramente são significativas ou produtoras de impacto, e a conversa com o *bot* não faz com que o usuário tenha uma experiência efetivamente individualizada.

Por outro lado, as mensagens de texto bombardeadas em paralelo aos vídeos dizem respeito, tematicamente, a tentativas de tomada de posição: citam, como elemento central, conversas no passado entre duas figuras das quais se sabe pouco (Cassiane e o narrador militar), e, nas lacunas e na descontextualização promovidas por esse diálogo anacrônico, julgo ser possível perceber relações com a atualidade. A indecisão crônica de Cassiane reflete, ainda que imperfeitamente, traços dos simpatizantes da extrema-direita: a leitura ganha reforço em cenas pontuais, como quando Cassiane não pode decidir se vota em Lula ou em Bolsonaro, em cena de 15 de outubro, ou se sai ou não com uma arma, em cena de 22 de novembro. Em tais instantes, parece funcional o papel interativo do espectador de influenciar a decisão da personagem; mas tais interações não têm plena efetividade, remetendo, algo ironicamente, à fragilidade dos objetivos da arte que propõe envolver o público na militância – e, mais do que isso, fazem com que se desconfie da própria máquina (falta transparência na forma do *bot* contabilizar os votos; no caso da arma, a votação é claramente roubada). É um de meus objetivos principais que sentidos derivem da própria relação insatisfatória com o

sistema, em diálogo com uma narrativa de fundo que aponta para o contexto político de forma imprecisa, sem demonstrar capacidade de síntese adequada.

### **Bibliografia**

FREITAS, Marcio A. R. **Relato do isolamento (apresentação). Viagem a Nova York.** Rio de Janeiro: Teatro Número Três, 2020. Acesso em: novembro/2022. Disponível em: <https://edicoes.ttn3.com.br/viagemanovayork>.

ISAACSON, Marta. **Teatro e tecnologias de presença à distância: invenções, mutações e dinâmicas.** Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 42, 2021.

### **3.4. Vitorino Rodrigues de Sousa Neto**

SOUSA NETO, Vitorino Rodrigues de. **Harém à Luz Du Soleil: Um Encontro Pedagógico Possível.** PPGAC-UNIRIO; Poéticas da Cena e do Texto Teatral (PCT); Mestrado Acadêmico; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Inês Cardoso; [vitorinorodrigues@edu.unirio.br](mailto:vitorinorodrigues@edu.unirio.br); <https://orcid.org/0000-0002-6273-745X>

### **Resumo**

A presente comunicação tem por objeto pôr em fricção uma possível pedagogia de formação no Grupo Harém de Teatro, radicado em Teresina, estado do Piauí, considerando suas práticas de cena e de produção. Tal fricção fundamenta-se no artigo *Teatro híbrido, estilhaçado e múltiplo: um enfoque pedagógico*, entrevista de Béatrice Picon-Vallin para a Revista Sala Preta, em que a pesquisadora reflete sobre uma pedagogia que se configura e se fortalece a partir de práticas cênicas em grupos de atuação longa, a exemplo do que ocorre com grupo Harém, atualmente com 36 anos de fazer teatral, em um estado, onde não há formação acadêmica superior em Artes Cênicas e o único curso técnico com habilitação em arte dramática só veio a ser implantado no ano de 2007. Com isso, faz-se uma reflexão sobre a existência de um espaço de formação e de processos de aprendizagem para além do ensino formal, que também se estrutura a partir de regras de sistematização, métodos, leis, como acontecem no interior de grupos, quando organizam e sistematizam um processo formativo em que se incluem aulas teóricas e práticas, experimentos, vivências, objetivos e metas a serem alcançados, habilidades e competências a serem desenvolvidas.

**Palavras-chave:** teatro; formação; pedagogias; trabalho de grupo.

### Abstract

The purpose of this communication is to put into friction a possible training pedagogy in the Harém de Teatro Group, based in Teresina, state of Piauí, considering its scene and production practices. Such friction is based on the article Hybrid, shattered and multiple theater: a pedagogical approach, interview by Béatrice Picon-Valin for Sala Preta magazine, in which the researcher reflects on a pedagogy that configures and strengthens from scenic practices in long-lasting acting groups, like what happens with the Harém group, currently with 36 years of theatrical work, in a state where there is no higher academic training in Performing Arts and the only technical course with a qualification in dramatic art was only implemented in 2007. With this, a reflection is made on the existence of a training space and learning processes beyond formal education, which are also structured from systematization rules, methods, laws, as they happen in the within groups, when they organize and systematize a training process that includes theoretical and practical classes, experiments, experiences, objectives and goals to be achieved, skills and competences to be developed.

**Keywords:** theater; formation; pedagogies; group work.

A presente comunicação surge como desdobramento da pesquisa de Mestrado, *Além dos Nordeste: O processo de narrativização na dramaturgia nordestina a partir da obra de Gomes Campos*, iniciada em 2021, que propõe um estudo das relações entre teatro e literatura de cordel no texto *Auto do Lampião no Além*, de Gomes Campos, e na montagem cênica desse mesmo texto pelo Grupo Harém de Teatro, analisando os tensionamentos entre: ação x narração, personagem x narrador e tempo x espaço. É, ainda, objeto de estudo a encenação de *Auto do Lampião no Além* pelo Grupo Harém de Teatro a partir dos processos de rapsodização da cena nos elementos de atuação, imagem cênica e performance da oralidade de modo a perceber como essa poética cênico-dramatúrgica, a partir do texto *Auto do Lampião no Além*, dialoga com o conceito de teatro narrativo presente na cena nordestina.

Nesse contexto investigativo, a comunicação “Harém à luz *du Soleil*: um encontro pedagógico possível” surge a partir de uma proposição de estudo como trabalho final da disciplina “Pedagogias de formação, transmissão e criação no *Théâtre du Soleil*”, ministrada pela professora Ana Achcar – onde se buscou apontar algumas análises e reflexões sobre uma possível pedagogia de formação no Grupo Harém de Teatro, radicado em Teresina, estado do Piauí, considerando suas práticas de cena e de produção. Nesse sentido, dois recortes teóricos embasam essa análise: o *Caderno de Textos Ariane Mnouchkine*, organizado por Ana Achcar;

e *Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico*, entrevista de Béatrice Picon-Vallin para a Revista Sala Preta. Tais recortes se justificam por se tratarem de textos que refletem sobre uma pedagogia que se configura e se fortalece a partir de práticas cênicas em grupos de atuação longeva, a exemplo do que ocorre com os dois grupos aqui em análise – Théâtre Du Soleil e Grupo Harém de Teatro.

Ariane Mnouchkine, em seu “Caderno de textos” organizado por Ana Achcar, destaca que seu trabalho, enquanto diretora do Théâtre du Soleil, parte de uma metodologia estruturada, que inclui processos de treinamento e criação bem definidos, com metodologias, regras, gestão bem organizada, pois, segundo a diretora, quando “uma trupe cria uma tradição e quando ela dura, quando tem essa chance, para não dizer esse milagre (...), há superstições, rituais, princípios, para não dizer leis. (...). Isso é um método” (ACHCAR, 2020, p.4). Tal gestão resulta em um modo de produção em que se pensa no grupo enquanto um todo, um organismo vivo, e que por assim assumir, entende-se como um coletivo de artistas, nas suas diversas áreas de atuação e não apenas como colegas de trabalho. Mas companheiros e cúmplices de uma vida que se estabelece ali, de caráter permanente. Não se trata de um elenco de temporadas, “No Théâtre du Soleil, nós não acolhemos um ator apenas para atuar esse papel e depois ir embora. Não. Escolhemos o ator pensando se vamos passar a vida inteira com essa pessoa, com esse menino, com essa mulher. (...)?” (ACHCAR, 2020, p.13).

Béatrice Picon-Vallin, em sua entrevista, faz uma reflexão sobre esse processo de ensino-aprendizagem, na área de teatro, que acontece nos grupos, mediado pelos seus encenadores. Sob a ótica da pesquisadora, teatro se aprende na prática, no exercício de estar em cena. E sob esse prisma, afirma que “na história do teatro no século XX, os encenadores foram necessariamente pedagogos, pois eram novas ‘figuras’ que chegavam ao espaço teatral.” (PICON-VALLIN, 2011, p. 196). Até então, a direção das montagens cênicas era feita pelo próprio diretor dos teatros, pelo autor do texto ou um ator-líder. O encenador chega à cena teatral para pôr em risco, em crise tal estrutura.

Esse desequilibrar-se abriu caminho para um outro olhar sobre a cena, uma outra práxis teatral e assim os encenadores tiveram que constituir suas equipes, seus grupos e desenvolver um programa de formação das pessoas com as quais foram trabalhar. Certamente que tais encenadores tinham outras visões, outros processos de criação, outros objetivos, e isso precisava ser ensinado. A sala de ensaio/de aula era espaço não apenas de criação de cenas, mas abrigava todo o processo criativo dentro de uma produção teatral. Era também espaço de aplicação de processos pedagógicos onde se estudava a prática (na prática), mas também a teoria do teatro.

Por que afinal se entendermos o espaço da academia como o espaço de formação por excelência, o que acontece nos estados que não têm essa formação? O Piauí, por exemplo, teve a sua primeira escola técnica de teatro na segunda metade da primeira década dos anos 2000 e até o momento não há, em nenhuma de suas universidades e faculdades, curso superior em Artes Cênicas. Isso significa que no estado não há processos formativos? Se não, então o que dizer do trabalho das companhias e artistas de teatro que fizeram e fazem história no teatro piauiense até hoje?

É nesse contexto que se propõe a discussão acerca do Grupo Harém de Teatro, hoje com 37 anos na cena teatral, sendo o grupo mais antigo do estado com atuação ininterrupta desde a sua criação até os dias de hoje. Fundado no ano de 1985, a partir de uma provocação do ator e produtor cultural Tarciso Prado, ator e dramaturgo piauiense, que movido pela sua insatisfação de não haver uma escola de atores no estado e o conseqüente esquecimento em que caíam os grandes nomes da dramaturgia local, decidiu em dezembro daquele ano realizar a Semana Chico Pereira, realizada no Theatro 4 de Setembro, em Teresina, capital do estado. O evento homenageou o dramaturgo Francisco Pereira da Silva com uma semana inteira de apresentações de espetáculos com dramaturgias de sua autoria. Dentre os encenadores que se sentiram provocados a participar da semana, destacou-se Arimatan Martins, recém-formado no Centro de Artes das Laranjeiras – CAL, Rio de Janeiro, com a montagem de *Os Dois Amores de Lampião Antes de Maria Bonita Só Agora Revelados*. (NARUNA, 2021, p. 19).

Iniciado ali com atores inexperientes, o Harém foi aos poucos se estruturando e consolidando uma forma de atuação e produção, iniciando a sua trajetória pelos festivais e temporadas dentro e fora do estado, onde além de se apresentarem, faziam imersões de estudos teatrais buscando a formação de seu elenco. Hoje consolidou-se como o grupo de maior reconhecimento de público e de crítica no estado e vem mantendo, durante a quase totalidade desses 37 anos de labor teatral, um núcleo fixo de integrantes. O grupo é estruturado administrativamente com funções bem definidas ocupadas pelas mesmas pessoas durante esse tempo, que se somam, no elenco do grupo, a novos integrantes egressos de processos formativos promovidos pelo grupo.

Com a sua obra de estreia, no ano de 1985, o grupo iniciou um percurso dramaturgico que viria a ser uma marca em suas montagens, que se revezavam entre autores piauienses (Chico Pereira, Gomes Campos, Benjamin Santos), Maria Clara Machado, Plínio Marcos, Shakespeare, Garcia Lorca, Matéi Visniec. Molière, Samuel Becket e o que denominaram dramaturgia hareniana, com escritas do próprio encenador (Arimatan Martins). A escolha do repertório trazia em seu cerne intrínsecas questões a serem pensadas, refletidas

pelo seu elenco, como também por aquele corpo social que lhe era / é contemporâneo a cada montagem. Ao longo desse tempo, somando-se a esse percurso dramaturgicamente de leituras de mundo a partir das tensões que se configuravam nessas dramaturgias e os diálogos possíveis com aquele determinado momento histórico em que eram feitas tais montagens, desenvolveu-se um processo formativo também a partir de intercâmbios pelos diversos festivais e temporadas realizadas pelo Brasil, Europa e África.

Com a montagem do texto *Auto do Lampião no Além* (1996), do dramaturgo Gomes Campos, “ganhando maturidade técnica e um grande avanço estético” (CAMPELO, 2010, p. 215-216) o grupo recebe o Prêmio de Teatro Mérito Lusófono concedido pela Fundação Luso-Brasileira Para o Desenvolvimento da Língua Portuguesa (1997). A dramaturgia, escrita a partir do romance de feira “A chegada de Lampião no inferno”, conta, em forma de cordel, as peripécias de Lampião em sua investida para destronar Lúcifer e passar a comandar o inferno. A montagem investe em seu processo formativo de estabelecer conexões com profissionais de notoriedade técnica na cena teatral brasileira, trazendo para residências artísticas de criação no processo de montagem os profissionais Maneco Quinderé, piauiense radicado no Rio de Janeiro, a figurinista carioca Biza Vianna (figurinos e o cenário), a coreógrafa Lenora Lobo, piauiense radcada em Brasília para desenvolver o trabalho de corpo do elenco. O grupo, ao convidar tais artistas para compor a equipe de criação de seus espetáculos, fazia de tal forma que os integrantes do grupo, em processo colaborativo e imersivo, participavam de tais criações, a exemplo de Maneco Quinderé que convidou o iluminador do grupo, Assaí Campelo para dividir o trabalho; e Biza Vianna, que tinha como seu assistente de criação o ator, diretor, cenógrafo, figurinista e aderecista Siro Siris, à época ator do espetáculo. (CAMPELO, 2010, p. 216).

O prêmio de mérito lusófono inicia a carreira internacional do grupo que culmina, em 2008, com a realização da primeira edição do *Festival de Teatro Lusófono (FestLuso)*, espaço de fruição estética e formação técnica através de palestras, mesas redondas, oficinas, apresentações de espetáculos do Brasil, Portugal e países africanos falantes da Língua Portuguesa. O festival permanece no calendário cultural do estado até os dias atuais, constituindo-se um momento de fruição e de trocas de experiências teatrais entre os profissionais de teatro convidados e os artistas e grupos da cidade.

Mas não apenas de intercâmbios, montagens e temporadas vive o Harém. Era preciso que essa pedagogia que já se firmava através dos atravessamentos estéticos que suas encenações propiciavam a sua plateia ávida e atenta, faltava o espaço da formação voltado para a comunidade artística / público em geral; o espaço da criação onde o grupo pudesse

desenvolver seus processos de montagem e ensaios e pudesse realizar suas temporadas. Era preciso compartilhar com os novos atores e trilhar, com eles, novos caminhos. Nasce desse processo o ponto de cultura Nos Trilhos do Teatro, no ano de 2008, ou Espaço Cultural Trilhos como hoje o local é conhecido, funcionando em um antigo galpão pertencente à Rede Ferroviária Federal onde funcionava uma antiga estação de trem. O galpão faz parte de um complexo arquitetônico tombado pelo IPHAN, cedido para uso do Grupo Harém de Teatro, e passou a funcionar como sede da companhia e do ponto de cultura, criando outras possibilidades de significação daquele espaço. Aquele território de passagem, de circulação de pessoas, agora era também o lugar do movimento das ideias, da cena, do trânsito, do deslocamento, da multiplicidade de posicionamentos. O grupo passa a ocupar um espaço em desuso encontrado na cidade e transforma esse espaço-território em sede, local de ensaios e de apresentações, de formação e informação, com a realização de workshops, conferências e troca de experiências, temporadas de apresentações do próprio Harém, de outros grupos piauienses e/ou em circulação pelo estado.

O grupo durante essas quase 4 décadas de exercício na cena teatral piauiense, mantém um pensamento sob o qual idealizou, organizou e estruturou suas montagens a partir de um projeto dramaturgico de cena em que se incluem desde as escritas próprias feitas no seu próprio processo de criação de corpo, de voz, de cena, de texto; de dramaturgias de autores piauienses e de outros estados brasileiros, de autores da dramaturgia universal, partindo sempre de uma pesquisa que se embasa em um contexto de atualidade, dialogando com o seu tempo, além de exercer papel decisivo na construção de uma pedagogia que se concretiza na experimentação teatral, nas vivências de seus integrantes e compartilhamentos dessas vivências com o outro, seja este alguém que chega para integrar a equipe, seja de outros grupos ou artistas independentes que estão inseridos (ou querem se inserir) na cena teatral do estado.

E acrescente-se nessa perspectiva pedagógica do Harém o atravessamento estético proporcionado pelas suas montagens, resultado de sua pedagogia no seu exercício teatral, com sua prática regular e sistematizada com projetos de descentralização da cena ao interiorizar suas ações teatrais circulando por bairros e vilas periféricas da cidade, por diversos municípios do interior do estado, o que faz com que muitas outras companhias e artistas independentes surjam na cena e também passem a contar essa história, assumindo outras pedagogias, propondo outras temáticas, desafiando-se em outras linguagens, firmando-se na cena teatral piauiense, solidificando suas vivências estéticas. Exemplo disso é o Coletivo Piauhy Estúdio das Artes, que tem um trabalho de pesquisa pautado em investigações

corpóreo-vocais; Truá Cia de Espetáculos, grupo que pesquisa a palavra feito cena, feito memória; Épica Cia de Teatro, que tem trabalho mais voltado para uma dramaturgia corporal. Enfim, isso apenas para citar alguns e ilustrar como o trabalho pedagógico do Harém reverbera e faz escola na cena atual piauiense.

### **Bibliografia**

ACHCAR, Ana. (org.) **Caderno de Textos Ariane Mnouchkine**. Rio de Janeiro: Núcleo do Ator/UNIRIO, 2020.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico**. *Revista Sala Preta* - volume 11, Edição nº 11, Seção: ENTREVISTAS, Artigo 1, São Paulo: ECA-USP, 2011. [www.eca.usp.br/salapreta](http://www.eca.usp.br/salapreta)

NARUNA, Romana. **Como surgiu o Grupo Harém**. In: GRUPO HARÉM DE TEATRO (Org.). *O livro do Harém: 35 anos*. 1ª ed. Teresina: Halley, 2021.

CAMPELO, Aci. **História do Teatro Piauiense**. Teresina: Halley, 2010.

## 4. PROCESSOS FORMATIVOS E EDUCACIONAIS

### 4.1. Ana Lúcia Brasil Malecha

MALECHA, Ana Lúcia Brasil. **Retratos: Processos de Criação em Teatro em Espaços Formais de Ensino**. PPGAC-UNIRIO; Processos Formativos e Educacionais (PFE); Doutorado Acadêmico; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Tatiana Motta Lima; anabrazilmalecha@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-0769-9323>

#### Resumo

Este artigo visa refletir sobre o trabalho artístico desenvolvido por alunos do grupo de teatro do Ensino Médio do Colégio São Vicente de Paulo (Rio de Janeiro, RJ) durante o ano de 2021. Nessa experiência, produzimos um filme que buscou retratar os impactos da pandemia na vida desse grupo de estudantes, suas relações com o isolamento social, com o uso das plataformas digitais de estudo, além de questões próprias a essa faixa etária. Esta reflexão ultrapassa o âmbito do levantamento de propostas pedagógicas. Buscou-se pensar um campo de experimentação que possibilitou aos alunos uma maneira de se relacionar com um momento de crise mundial, vivenciada e organizada a partir de uma experiência de escuta coletiva e de intimidades compartilhadas. Analisa-se também o impacto da apresentação do filme aos demais integrantes da comunidade escolar (alunos, professores, responsáveis, direção e coordenações pedagógicas) e o debate que se seguiu à exibição do vídeo.

**Palavras-chave:** ensino de teatro; teatro filmado; escuta coletiva; pandemia.

#### Abstract

This article aims to reflect on the artistic work developed by students of the theatre group from the High School of Colégio São Vicente de Paulo (Rio de Janeiro, RJ) during the year 2021. In this experience, we produced a film that sought to portray the impacts of the pandemic in the lives of this group of students, their relations with social isolation, with the use of digital platforms for study, as well as issues specific to this age group. This reflection goes beyond the scope of the survey of pedagogical proposals. We tried to think of a field of experimentation that allowed students a way of relating to a moment of global crisis, experienced and organized from an experience of collective listening and shared intimacies. We also analyze the impact of the film presentation to other members of the school community (students, teachers, guardians, directors, and pedagogical coordinators) and the debate that followed the screening of the video.

**Keywords:** Theater teaching; filmed theater; collective listening; pandemic.

### **Retratos**

*“Saber, conhecer e experimentar expandem minha capacidade de conhecer, saber e aprender. Expandem além da busca e me fazem encontrar o que nem sequer procuro.” - Augusto Boal.*

Este artigo visa refletir sobre o trabalho artístico desenvolvido por alunos do grupo de teatro do ensino médio do Colégio São Vicente de Paulo durante o ano de 2021. Nessa experiência produzimos um filme que buscou retratar os impactos da pandemia na vida desse grupo de estudantes, suas relações com o isolamento social, com o uso das plataformas de estudo, e as questões próprias dessa faixa etária. A reflexão que hoje faço, ultrapassa o âmbito do levantamento de propostas pedagógicas. Busco pensar o campo de experimentação que possibilitou aos alunos uma maneira de se relacionar com aquele momento de crise mundial. Vivenciamos e organizamos esse processo a partir de uma experiência de escuta coletiva e de intimidades compartilhadas.

Esta investigação se inscreve na linha de pesquisa “Processos formativos e educacionais” do PPGAC da UNIRIO, na medida em que reflete sobre caminhos para a criação cênica dentro do espaço escolar. A reflexão tem como objetivo relacionar o processo de criação artística com a especificidade dos processos formativos e práticas educativas regulares.

O grupo de teatro do Colégio São Vicente de Paulo é composto por alunas e alunos entre 15 e 17 anos. É uma turma multisseriada que se encontrou, excepcionalmente, durante o ano de 2021, todas as sextas, das 14h às 16h, em aulas no formato remoto. O grupo era composto por 15 alunos. Em uma situação de normalidade, as aulas se dariam todas as sextas-feiras, das 13:30 às 17:30, de forma presencial. O quantitativo de alunos também seria muito maior. O grupo costuma ser composto por cerca de 40 estudantes. Por conta da necessidade das aulas se darem de forma remota, esse contingente reduziu-se a 15 estudantes.

As aulas de teatro presenciais foram interrompidas no colégio em meados de março de 2020 e só foram retomadas no segundo semestre do mesmo ano de forma online. Durante esse período, procurei me ajustar à difícil tarefa de dar aulas de teatro sem a presença física dos alunos e a me adaptar ao uso das plataformas digitais.

Compreendo a experiência teatral como construção de um saber que se opera no

encontro com o outro. É uma prática colaborativa que se estabelece no exercício de convivência com as pessoas e desenvolvida dentro de espaços sociais. A construção dessa comunidade artística não visa apagar as diferenças entre os membros do grupo, mas um reorganizar-se *a partir* do outro, num processo de contaminação mútua. Trata-se de se abster de um isolamento protegido, em favor de um “sair de si” para o encontro com os demais. Esse encontro abala certezas, provoca inquietações e reformula posicionamentos.

O acontecimento que é criado a partir desse encontro não é programado ou decidido antecipadamente. O aluno-ator, envolvido no acontecimento cênico, é afetado por muitos fatores. Seu corpo se altera no jogo relacional com o espaço, com os participantes, com o tempo, com todos os elementos colocados em experiência. Os participantes se exercitam num lugar mais conectivo que acaba por provocar um questionamento sobre sua forma habitual de interação com o mundo que o cerca.

Nesse processo de trabalho o que se busca provocar no aluno é uma desautomatização dos corpos e de comportamentos cotidianos em busca de uma ação mais engajada no processo relacional. Uma ação ética e poética que desconstrua hábitos. O corpo rígido e acabado da experiência cotidiana se transforma em um corpo inacabado, permeável da experiência cênica.

Nessa busca de desconstrução de modelos e hábitos para a vivência de uma experiência artística intensa e transformadora, criamos com os estudantes do grupo de teatro do ensino médio do Colégio São Vicente de Paulo o filme RETRATOS. No ano de 2021, já mais familiarizada com o uso das plataformas digitais e mais ciente de seus recursos expressivos, optei pelo enfrentamento de criar um processo de trabalho visando a criação de uma experiência que seria dividida com o público. Não tinha ideia do que fazer e como resolver os desafios suscitados pelo distanciamento ainda em voga naquele período. Como fazer teatro sem a presença física de todos?

Comecei propondo uma investigação a partir dos espaços da casa que os alunos ocupavam e que, naquele momento, correspondia para eles seu único mundo. O desafio era perceber como o espaço os atravessava.

Na etapa seguinte, pedi que eles recolhessem músicas que pudessem traduzir os seus estados psíquicos. Por conta do isolamento social, pude perceber que a escuta de músicas ocupava um tempo importante e que os ajudava a manter um contato com a vida anterior à pandemia. Além das músicas, as telas dos celulares também desempenhavam papel importante nesse contato. Pedi que eles filmassem suas experiências e apresentassem durante as aulas de teatro online.

O próximo passo foi incluir objetos. Apareceram suas relações com espelhos, celulares, janelas, máscaras, diários pessoais, livros, desenhos e instrumentos musicais. Em seguida introduzi a palavra. Sempre filmávamos as experiências que ora eram preparadas durante a semana, e ora eram criadas durante o tempo da aula.

Partimos por criar temas “provocadores”. A partir daí criamos perguntas “provocadoras” que determinavam as investigações cênicas. Criei um roteiro a partir delas e os alunos se encaixavam tentando “responder” uma ou mais de uma delas. Os alunos criaram as cenas/depoimentos, fizeram escolhas de enquadramento a partir dos recursos que dispunham em seus celulares, criaram músicas inéditas ou incluíram outras já existentes.

As cenas começaram a ser apresentadas e a cada apresentação mais atravessamentos ocorriam, que determinavam outras cenas ainda mais potentes. Tivemos muita dificuldade para escolher os depoimentos que serviriam para compor o filme. Toda a seleção de imagens foi feita pelos alunos, inclusive as filmadas na escola. Todas passaram pelo olhar dos alunos a partir de suas escolhas narrativas. Todo o processo de criação foi compartilhado.

O foco no uso de linguagens artísticas diversificadas, a ênfase no jogo entre um trabalho de revelações íntimas e subjetivas e seus ecos nos demais integrantes do grupo potencializou um espaço de escuta e atravessamentos. Aliada a uma conexão intensa com a realidade que os cercava e determinava cada escolha, pudemos vivenciar uma experiência singular dentro do espaço escolar. Esta experiência foi compartilhada, através de sua exibição online, seguida de debate, por diversos setores da comunidade escolar. Este evento também ocorreu à distância.

Durante todo o processo com os estudantes nos deparamos muitas vezes com a palavra “Fronteira”. A noção de isolamento e solidão se repetia em todos os depoimentos. As portas estavam fechadas, o contato com o mundo se dava apenas através de janelas e as telas. Resolvi, durante essa experiência de aulas online, assumir esse lugar de fronteira como caminho para o desenvolvimento de nosso processo artístico. Essa linha limítrofe entre o eu e o mundo, eu e o outro, eu e eu mesmo. Recentemente incorporei às minhas reflexões sobre o processo vivido, as definições de *Limite* e *Fronteira* proposta pelo professor doutor Charles Feitosa, em seu artigo intitulado **Fronteiras entre as Artes da Performance e a Filosofia** na Revista Brasileira de Estudos da Presença:

A palavra *limite*, de origem latina *Limes*, foi criada para circunscrever um lugar, uma região ou um território. É aquela linha que dá identidade ou mantém coesa uma identidade político-territorial {...}já a fronteira, ao contrário do limite, é uma linha que faz referência também ao que é externo. A rigor não é nem bem uma linha homogênea, mas muito mais uma zona irregular de incorporação e comunicação mútua entre o mundo externo e exterior. ( FEITOSA, 2020:4).

A partir da incorporação dessas definições à minha análise da experiência, verifico que, sem ter esse conhecimento, interpretei de forma similar a noção de fronteira, tal qual propôs Charles Feitosa. Assim, trabalhei com os alunes buscando a “contaminação”, tentando romper dicotomias e assumindo a inseparabilidade de uma instância interior e exterior. A comunicação entre as singularidades dos alunes e o mundo que os cercava e os determinava durante todo o tempo. Seus corpos, suas subjetividades e sua imaginação respondiam a essa interação proporcionada pelos espaços de fronteira.

Outra palavra que apareceu com frequência em nossas conversas foi *Tempo*. Os alunes sentiam a presença quase física do tempo, mas um tempo outro. Ele era mais esmagador, mais presente e intenso. Com suas rotinas cotidianas alteradas, o tempo cronológico parecia estar suspenso. Um outro tempo silencioso se instaurou fazendo com que eles se deparassem com suas casas, seus familiares, suas solidões, medos e carências. Algo excepcional tinha acontecido no mundo. Alguma coisa não prevista, um desvio que os colocou em outro espaço temporal. Comecei a interpretar o momento pandêmico como um tempo singular e que eu precisava mobilizá-los para ações artísticas que os colocassem engajados nesse momento. Seus corpos deveriam estar abertos aos atravessamentos dos desafios que se figuravam a todo instante. As situações de um novo cotidiano, as novas tecnologias, um novo modelo de escola e de relações mediadas pelas telas. Precisávamos continuar a existir.

Um dos pontos que encontrei foi o de ancorar o trabalho no espaço específico de suas moradias. Assumimos os quartos, salas, as janelas, espelhos do banheiro, cozinhas. Buscamos o corpo vulnerável desse jovem estudante em todas as suas intensidades e desejos. Centralizamos o processo de criação nos espaços fronteiros entre vida e arte, num hibridismo entre auto exposição e construção artística, entre improvisação e criação textual prévia, numa mistura de linguagens artísticas. O filme reuniu imagens de caráter jornalístico e documental, depoimentos pessoais, momentos musicais, cenas silenciosas e introspectivas, e outras de sátira e humor. Trabalhamos buscando uma constante contaminação e abertura ao outro. O outro de si e o outro dos demais integrantes do grupo.

Nesse jogo entre ausência de tudo e presença forte de todes, buscamos a alteridade. Procuramos no desconhecido um outro possível de nós e do mundo.

Conversamos com a escola e apresentamos o trabalho para toda a comunidade do ensino médio. Estava aberta a transmissão até para os responsáveis. A escola parou para ouvi-los. As aulas encerradas, a rotina modificada, os hábitos suspensos e um novo alune se desfigurava diante de todes. Todos perplexos, emocionados e deslocados de seus lugares de conhecimento. Evoé ao poder do encontro com o desconhecido!

## **Bibliografia**

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

\_\_\_\_\_. **200 exercícios para ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.

\_\_\_\_\_. **Teatro do Oprimido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Experiência e Alteridade em Educação**. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul v.19, n.2, pp. 4-27, jul/dez, 2011.

\_\_\_\_\_. **Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência**. Revista Brasileira de Educação, n.19, 2009.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo Cênico, Estado Cênico**. Revista Contra-Pontos - Eletrônica, vol. 10, nº 3, pp. 321-326 / set-dez 2010.

\_\_\_\_\_. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Sala Preta, São Paulo, v. 8, pp. 235-246, 2008.

FEITOSA, Charles. **Fronteiras entre as Artes da Performance e a Filosofia**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v.10, n. I, pp. 1-25, 2020.

### **4.2. Caio Picarelli Figueiredo Edmundo**

PICARELLI, Caio. **Butô e Somática: Insurreição por um Processo Formativo Sensível para a Artista da Cena**. PPGAC-UNIRIO; Processos Formativos e Educacionais (PFE); Mestrado Acadêmico; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Nara Waldemar Keiserman; caiopicarelli@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0001-9757-4235>

## **Resumo**

A presente pesquisa de mestrado acadêmico em andamento tem como tema a busca por uma interlocução entre a Dança Butô, manifestação artística criada pelo bailarino, diretor e pensador do movimento Tatsumi Hijikata no fim da década de 1950 no Japão, com a

Somática, área de conhecimento autônoma defendida pelo pesquisador Thomas Hanna no médio da década de 1970. O objetivo com a criação destas interlocuções é o de reafirmar a capacidade de criação e expansão de vida e arte na formação de artistas da cena. Através de contextualizações sobre a relevância da Somática na contemporaneidade, tal como explicações poético-teóricas no que consiste a Dança Butô, há a exemplificação de caminhos em que ambas as áreas de conhecimento se enveredam para serem aplicadas pedagogicamente em um processo formativo dentro do ensino superior, mas que se desloca em estado de escorrimento para a reafirmação da vida e de uma ética equívoca de cada estudante. Alinhando os experimentos com teóricas e teóricos, busca-se também verticalizar tais saberes de modo a aproximar a leitora em um entendimento suave, como um convite, para refletir sobre suas próprias ações no mundo também. Buscará ser pontuado na pesquisa o valor das pequenas ações, da integração de um tempo dilatado e da prática da escuta e inteireza nas ações realizadas, onde Dança Butô e Somática encontram-se como uma teia de saberes e possibilidades de criação de novos mundos e sonhos.

**Palavras-chave:** dança Butô; somática; metamorfoses; processo formativo.

#### **Abstract**

The ongoing academic master's research has as its theme the search for an interlocution between Butoh Dance – an artistic manifestation created by the dancer, director and thinker of movement, Tatsumi Hijikata in the late 1950s in Japan –, with Somatics – an automatically area of knowledge defended by the researcher Thomas Hanna in the middle of the 1970s. The objective with the creation of these interlocutions is to reaffirm the capacity of creation and expansion of life and art in the formation of performance artists. Through contextualizations about the transmission of Somatics in contemporary times, such as the poetic-theoretical motivation of what Butô Dance consists of, there is an example of the ways in which both areas of knowledge embark to be applied pedagogically in a formative process within higher education, but which moves in a state of draining towards the reaffirmation of life and an ethics of each student. Aligning the experiments with theorists, it also seeks to verticalize such knowledge in order to approach the reader in a smooth understanding, as an invitation, to reflect on their own actions in the world as well. The research will seek to point out the value of small actions, the integration of an extended time and the practice of awareness and completeness in the actions carried out, where Butoh and Somatic Dance find themselves as a web of knowledge and possibilities for creating new worlds and dreams.

**Keywords:** Butoh dance; somatics; metamorphosis; formative process.

A fala que irei tecer intitula-se “Butô e Somática: insurreição por um processo formativo sensível para a artista da cena” e compõe minha dissertação em andamento na linha PFE sob a generosa orientação da professora doutora Nara Keiserman. Atualmente a pesquisa se chama “Metamorfoses do Corpo: Butô e Somática como caminhos poéticos para uma pedagogia sensível”.

Em meio a uma aproximação com o tema de nosso Colóquio no questionamento de “para onde (se) voltam as Artes Cênicas”, levanto alguns pontos para contextualizar a pesquisa, são eles:

- O que é Somática;
- Dança Butô em um contexto contemporâneo;
- Formação de Artistas do Corpo e da Cena diante da estafa social.
- Por que “Metamorfoses”?

Sendo assim, e começando do começo, vamos lá:

De acordo com o filósofo e teórico do movimento Thomas Hanna (1976), *Somática* vem de *Soma*; neste contexto podemos ter alguns significados. Em grego uma tradução que se aproxima é a palavra “corpo”; biologicamente falando é o corpo de um neurônio e é responsável por dar sustento aos processos químicos geram nossos neurotransmissores. Num contexto espiritualista, Soma é a divindade védica responsável por criar os processos de metamorfose que levam uma pessoa a atingir a imortalidade.

Para além disto, Hanna (ibidem, p. 30), na metade da década de 1970, irá definir a Somática como “o campo de estudo que promove a ausculta – ou seja, a escuta interna – e a percepção de si em primeira pessoa.” Essa ausculta permite um sentido proprioceptivo capaz de vivenciar a experiência da vida como um todo, ou seja, não há distinção entre os corpos físico, emocional, mental, psicológico, espiritual e os demais corpos sutis. O todo é completamente integrado.

Somática então, busca apresentar caminhos plurais para uma maior experiência sensível diante das experimentações da vida, não restringindo-se apenas na construção de técnicas, mas de meios relacionais, éticos, poéticos e políticos para se existir. Ao tomar como exemplo a Metodologia Angel Vianna, não há a negação de nenhuma peculiaridade ou singularidade de cada corpo, tal como não há a necessidade de tentar corrigir nada que diante da sociedade é “estranho” e/ou imperfeito, mas como a partir do movimento, é possível existir

em uma potência repleta de conforto, centramentos e possibilidades de expansão, ou como diz Angel (apud SALDANHA, 2009, p.89), “movimento e pensamento estão sempre juntos: o pensamento tem movimento”.

Falando agora a Dança Butô, proposição artística, ética, poética e política desenvolvida pelo bailarino e diretor Tatsumi Hijikata no fim da década de 1950, temos alguns caminhos para refletir:

Quando trago à luz o Butô, este *Ankoku Butô*<sup>25</sup> não estou trazendo os pastiches estéticos tão consumidos no ocidente e que não representam o Butô em sua profundidade, como os corpos excessivamente magros e pintados de branco, excesso de caretas e contorções, uma dança exclusivamente espiritual. Tais pastiches são comercializados como resultado de um exoticismo desenvolvido na chegada do Butô na Europa no fim da década dos anos de 1970 e em nada dialogam com o projeto artístico-político de Hijikata. Mas que projeto seria este então? Para o filósofo e amigo de Tatsumi Hijikata, Kuniichi Uno, é uma missão que carrega em seu bojo:

Resumindo, o corpo que dança recusa a se submeter à articulação determinada por uma ação. Sua unidade não é embasada na ação. Esse corpo se constrói a despeito da ação, de acordo com uma outra unidade, distinta daquela que se submete à exigência de uma ação sensório-motora, coerente com todos os fluxos e as vibrações que atravessam o corpo. (UNO, 2014, p. 46).

Em um contexto brasileiro e contemporâneo, podemos dizer que é a libertação do corpo social para a insurreição de um Corpo-Carne. Entendendo o Corpo Social como desenvolvido por Foucault, ou seja, um corpo assujeitado por um poder dominante, temos no Corpo-Carne investigado por Hijikata a chance de uma experiência micropolítica de libertação (PICARELLI, 2019). A este Corpo-Carne então estaria o interesse de escavar até o ctônico da existência, não se submetendo a uma identidade previamente estipulada por um sistema de poder, e sim que está em abertura aos atravessamentos do cosmos. O Corpo-Carne renuncia a utilidade do corpo para que o movimento crie os espaços de libertação e experiências, neste sentido, afinando-se com Ailton Krenak (2020) e sua afirmativa de que “a vida não é útil”.

Logo, mais do que a junção de técnicas ou codificações gestuais, a Dança Butô envereda-se pela tessitura de uma ética da carne que reafirma a vida através dos afetos em movimento com todas as experiências encarnadas e encravadas em cada porosidade óssea, cada densidade muscular e em cada movimentação celular. A pesquisa que chamo de “Metamorfoses do Corpo” baseia-se no diálogo do Butô com a potência da Somática como área autônoma de conhecimento, tendo como foco a Metodologia Angel Vianna e a

<sup>25</sup> Dança das Trevas em português.

construção de um cultivo da plenitude, ou *xiuzhen*<sup>26</sup>.

Relato de maneira breve a experiência do estágio docência no Laboratório de Movimento do semestre passado onde a oferta foi justamente Dança Butô. Durante o período letivo, pude compor com 20 estudantes – de todas as habilitações da escola de teatro – uma imersão neste entremeamento do Butô com a Somática e o resultado foi expressivamente satisfatório.

Meu intento ao longo de nosso tempo juntas, foi o de não apenas explicar a importância de refletir o Butô na contemporaneidade latino-americana, mas também afirmar o conceito de “autocuidado” como político diante dos desafios de se viver em um Brasil “pandêmico-pós-pandêmico” de 2022”, a escuta deixa de ser apenas um exercício para ser uma prática que gesta a experiência de existir em coletivo.

Embora toda semana houvesse a apresentação de uma poética ou de Hijikata, ou de Kazuo Ôno – principal colaborador de Hijikata durante os primeiros anos de seu projeto artístico-político e grande difusor da Dança Butô ao redor do globo –, todos os encontros seguiam uma cadência:

- Conversa inicial: momento de chegada e abertura do círculo de escuta.
- Harmonização, ou momento de silenciar os eventuais ruídos em práticas de conscientização de si no chão.
- Aquecimento para o estímulo da tensegridade ideal da proposta a ser trabalhada.
- Investigação da poética do dia a partir da prática como pesquisa em movimento.
- Desaceleração dos excessos e absorção do que foi válido para as investigações. Tempo para o registro escrito.
- Encerramento: a abertura do círculo.

Ao longo das três horas, nós cultivávamos no espaço da sala 301 do CLA, um mundo que era criado por poéticas que se expressavam através do corpo e da relação. Pude acompanhar a beleza metamórfica de cada investigação, de cada criação que era alicerçada e protegida por práticas somáticas previamente realizadas. Reforça o tutano da pesquisa: que a Somática pode fortalecer o mergulho dentro do Butô por seu caráter expansivo e sensível. Se o Butô renega uma identidade mantida pelo sistema de poder, a Somática interliga todos os corpos para se existir junto do universo e consegue dar o fôlego para este corpo quimérico rugir em ações micropolíticas. Utilizando a Metodologia Angel Vianna, o QiGong e alguns

<sup>26</sup> De acordo com o *Tao Te Ching*, *xiuzhen* pode ser traduzido como “cultivo da perfeição”.

exercícios de dança moderna, pude acompanhar com nitidez como as pessoas tornavam-se mais receptivas para essas investigações, tomando-as para si e transformando em algo outro. O intento deste diálogo é expandir as experiências de se existir no mundo através de artes que fortaleçam um discurso ético e poético alinhado com uma ecologia coletiva.

Para essas jovens foi um grande desafio retornar depois de dois anos apenas por vias remotas. Sentir o corpo no espaço, permitir dar voz aos próprios medos e desafios, exercitar a escuta... são desafios que foram vivenciados e que são consequência do desesperançamento cultivado pelas políticas em vigência. Até o fim do período, cada qual com sua própria investigação, pode criar para si o que Hijikata (1985) chamava de Soldados Nus – nus das amarras sociais e dos assujeitamentos somáticos promovidos por políticas de opressão – que nada mais são do que Armas Letais que Sonham, que fortalecem os sonhos como caminho de força e ação. Através da prática do movimento e da investigação poética, vi o florescimento de 20 corpos que passaram a se reafirmar diante do mundo com mais autonomia, eixos e na plena execução do verbo desenvolvido pelo mestre Paulo Freire: o esperançar.

O filósofo e botânico italiano Emanuele Coccia (2020, p. 94) diz que o corpo em estado de metamorfose “não significa mais existir sob uma forma, mas ter a potência de traduzir toda forma em uma outra”, ou seja, traduzir o que é indizível ou limitado pela racionalidade. Acredito nas Artes Cênicas e do Corpo como esse espaço em que é possível exercitar a metamorfose para o fortalecimento de uma realidade mais equânime, empática e que de fato exercita o que tanto se fala em alteridade. Diante do cenário atual, em que colhemos ainda os resultados de dois anos de pandemia com péssima gestão, vislumbro que não temos mais como existir como era antes.

É o momento de valorar as pequenas felicidades, as existências mínimas e as pequenas ações. A revolução partirá de um coletivo que se olha e se escuta em sua máxima. Nós enquanto artistas-docentes-pesquisadoras, temos a possibilidade de expandir e atualizar nosso pensamento-discurso para tal. É tempo de entregarmo-nos a todas as metamorfoses que são apresentadas pela vida, voarmos junto das instabilidades para fortalecer as raízes que cultivamos com a experiência. Esta escuta sensível deve ser amparada por ações que estimulam mudanças em nossas alunas de maneira que acaba vazando também em nós. Este é o contágio que a insurreição do Corpo-Carne visa.

Que possamos, coletivamente, continuar o cultivo das artes como campo não excludente e empático, sempre em abertura para atualizar o pensamento no que diz respeito a identidade de gênero, identidade racial, não excludente com pessoas neurodivergentes, pessoas com deficiência e que segue também em busca de repensar o antropoceno e a relação com a

natureza.

### **Bibliografia**

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

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

HIJIKATA, Tatsumi. **Kaze Daruma** (1985). The Drama Review: Nova Iorque, 2000.

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

LAO TSE, **Tao Te Ching**: o livro das virtudes. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

PICARELLI, Caio. **Inquietações do corpo de carne de Hijikata Tatsumi: uma reflexão**. Ephemera – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, v. 2, n. 2, ago, 2019.

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

VIANNA, Angel in SALDANHA, Suzana (org.). **Angel Vianna**: sistema, método ou técnica. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

#### **4.3. Liana Vasconcelos**

VASCONCELOS, Liana. **As Origens da Técnica de Pontas no Balé Clássico e o Trabalho de Jacy Jambay**. PPGAC-UNIRIO; Processos Formativos e Educacionais (PFE); Doutorado Acadêmico; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Maria Enamar Ramos Neherer Bento; lianavasconcelos1@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-5201-1364>

### **Resumo**

Esta tese se propõe a estudar e analisar o trabalho de técnica de ponta de Jacy Jambay, ex-bailarina do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e professora aposentada da Escola Estadual de Dança Maria Olenewa, que através de suas aulas formou com excelência gerações de bailarinas clássicas ao longo de seus mais de trinta anos de

docência. No primeiro capítulo será traçado um panorama da história da sapatilha de ponta no Balé Clássico desde os seus primórdios até a contemporaneidade e no segundo, uma pesquisa sobre a evolução do ensino da técnica de ponta no mundo e no Brasil. Já no terceiro capítulo será estudada a origem, as influências e as especificidades do trabalho de Jacy Jambay, com o intuito de demonstrar sua qualidade e eficácia no ensino artístico. O objetivo maior desta tese é elaborar um registro deste trabalho genuinamente brasileiro, que formou gerações de bailarinas que hoje atuam nacional e internacionalmente, para que o mesmo não se perca com o tempo, além de reverenciar o trabalho de Jacy Jambay, professora de atuação relevante no cenário do Balé Clássico nacional.

**Palavras-chave:** técnica de ponta; balé Clássico; Jacy Jambay; Escola Estadual de Dança Maria Olenewa; sapatilha de ponta.

#### **Abstract**

This work intends to study and analyze the pointe technique of Jacy Jambay, a former dancer of the Municipal Theater of Rio de Janeiro and retired teacher at the Maria Olenewa State School of Dance. She instructed generations of classical dancers with excellence throughout her more than thirty years of teaching. In the first chapter, an overview of the history of the pointe shoe in Classical Ballet will be traced from its beginnings to the present day. In the second chapter, a research about the evolution of the teaching of pointe technique within Brazil and worldwide. In the third chapter, the origin, influences and specificities of Jacy Jambay's work will be studied, aiming for the demonstration of its quality and effectiveness regarding artistic teaching. The main objective of this work is to elaborate a record of this genuinely Brazilian method, which has formed generations of dancers who still perform both nationally and internationally, in order to avoid its lost over time. In addition, it is intended to honor the work of Jacy Jambay, a professor whose work is of great relevance in the national classical ballet scene.

**Keywords:** pointe technique, classical ballet, Jacy Jambay, State School of Dance Maria Olenewa, pointe shoe.

No Colóquio deste ano optei por apresentar dois tópicos relevantes do primeiro capítulo da minha tese. São eles: “As Pontas: símbolos de Representatividade e Diversidade” e “As Pontas: passado, presente e futuro”.

### **As Pontas: símbolos de Representatividade e Diversidade**

Nas últimas décadas a sapatilha de ponta tem sido um belo símbolo na luta pela diversidade e representatividade dentro do ballet clássico. Ao olharmos para a história dessa arte, a sapatilha e a meia-calça, que, em geral, têm o intuito de funcionarem como uma extensão do corpo sempre foram produzidas na cor rosa, tonalidade que mais se aproxima da pele branca e por isso adotada como modelo, já que o balé é originado na Europa e é este o fenótipo predominante na população de lá.

Mas o balé se expandiu, ganhou o mundo, chegou aos mais diversos continentes e é dançado pelas mais diversas raças, gêneros e classes sociais. Essa tonalidade de sapatilha e meia-calça precisava também se expandir e atualizar. Segundo GUIHEEN (2020), no início dos anos 1970, o Dance Theatre of Harlem, companhia americana composta por bailarinos das mais diversas raças e origens, mas em sua maioria negros, começou, por iniciativa de seu fundador Arthur Mitchell, a personalizar as meias-calças, sapatilhas de ponta e fitas em tons de marrom para combinar com os tons de pele das bailarinas. Essa ação foi revolucionária para o balé clássico.

Ingrid Silva, bailarina brasileira oriunda de projetos sociais e atualmente primeira bailarina do Dance Theatre of Harlem e uma representante na luta pela representatividade e diversidade na dança, relata em sua biografia que ao entrar para a companhia se deparou com esse grande problema de representatividade sobre o qual nunca havia pensado: a cor da sapatilha:

A sapatilha “cor da pele”, como chamavam aquela em tom de rosa, nunca me incluiu como bailarina. Afinal, era como se aquele objeto – tão importante para a dança – apontasse que eu não tinha a cor da pele para me tornar uma bailarina (SILVA, 2021, p.167).

A bailarina relata que desde que entrou para a companhia, foram onze anos pintando suas sapatilhas rosas com maquiagem, para que as mesmas ficassem da cor de sua pele: um ritual cotidiano e um desperdício de tempo, material e dinheiro. Ela se questionava o porquê de em pleno século XXI não existir uma sapatilha já produzida já na cor de sua pele.

Foi então que, recentemente, fabricantes de sapatilhas de ponta começaram a lançar sapatilhas que refletem os diversos tons de pele das bailarinas que as usam. Segundo GUIHEEN (2020), a marca americana *Gaynor Minden* lançou uma coleção de tons de cetim inclusivos em 2017. Já no ano seguinte, a *Freed of London* fez o mesmo, em colaboração com a companhia de dança londrina *Ballet Black*.

Ingrid Silva, que utiliza o modelo *Chacott* da *Freed of London* relata:

Finalmente, conquistei as sapatilhas da cor da minha pele em novembro de 2019, e foi emocionante, uma sensação de dever cumprido, de revolução! Estou vivendo, na pele, a diversidade no mundo da dança. E a vitória não é somente minha, e sim de muitas futuras bailarinas negras que virão por aí (SILVA, 2021, p.169).

Inclusive, em 2020, um de seus antigos pares de sapatilhas que precisavam ainda ser pintados da cor de sua pele virou peça de museu. Está exposto no Museu Nacional de Arte Africana Smithsonian, nos Estados Unidos.

Neste mesmo ano diversas marcas como: *Bloch, Russian Pointe, Capezio, Nikolay, Grishko* e *Suffolk* seguiram o exemplo e prometeram começar a produzir sapatilhas nos mais diversos tons (GUIHEEN, 2020). Para as fábricas, apenas uma pequena mudança de cor durante a fabricação do cetim, mas para a dança, uma mudança sem precedentes no que diz respeito à luta pela diversidade, representatividade e pela inclusão, quebrando uma construção arcaica e desatualizada desta arte e tornando o balé clássico muito mais acessível e acolhedor. Temos então, no século XXI, a sapatilha de ponta também como símbolo de revolução: de cores, de corpos e de gêneros.

### **As Pontas: passado, presente e futuro**

Qual será o papel da sapatilha de ponta no decorrer do século XXI? Será vista como obsoleta nas mãos dos novos coreógrafos contemporâneos? Que significados esse importante instrumento de trabalho das bailarinas ganhará e que mudanças sofrerá? Afinal:

Estar “sobre as pontas dos pés” envolve a verificação de aspectos que vão além do técnico e do biológico, adentrando em questões do imaginário que envolve o balé clássico, com sua história e características, evidenciando símbolos e significados estéticos (LOPES, 2017, p. 163).

Segundo BARRINGER e SCHLESINGER (2012), a dança nas pontas certamente sobreviverá nos ballets de repertório, enquanto estes forem dançados, já que os mesmos prezam pela tradição e continuidade estética. A questão fica sendo sobre a relevância das pontas nas obras recém-criadas, uma vez que tanto a coreografia quanto os instrumentos de dança tendem a mudar à medida que a cultura também o faz.

As autoras apontam que o crítico de dança Clive Barnes escreveu, em 1986, que a influência da obras modernas nas companhias de ballet clássico tenderia a diminuir a importância e a prevalência da sapatilha de ponta nos novos repertórios. Ele relatou que, na época (década de 80), a dança nas pontas estava sendo vista como um movimento antinatural, de acordo com o pensamento contemporâneo do período, e questionava-se se a ponta era uma parte intrínseca do ballet ou apenas um detalhe técnico da sua prática.

Mas tudo indica que Barnes estava enganado em suas previsões. Hoje vemos que trabalhos de grandes coreógrafos como Christopher Wheeldon, Alexei Ratmansky e Kirk

Peterson, criados para várias companhias de balé pelo mundo, demonstraram claramente que a importância da técnica de ponta ainda está muito viva, e que os artistas do balé contemporâneo seguem inovando técnica e artisticamente com esse instrumento em cena. A ponta não se tornou obsoleta, muito pelo contrário.

No livro *“The Pointe Book - Shoes, Training, Technique”*, as autoras BARRINGER e SCHLESINGER (2012) perguntam a grandes personalidades da dança se a técnica de ponta continuará a ser relevante no século XXI. Cito então o depoimento de Alonzo King para a pergunta das autoras. Ele, que é coreógrafo internacional de diretor artístico da LINES – companhia de balé contemporâneo de São Francisco nos Estados Unidos, reflete de uma maneira consciente, filosófica e artística sobre o passado, o presente e o futuro das sapatilhas de ponta:

(...) As sapatilhas de ponta são ferramentas nesse esforço para desafiar a gravidade, alcançar a leveza e não ser limitado pelo contorno físico externo. Você encontra isso expresso em todas as culturas. As crianças pequenas muitas vezes passam o tempo na ponta dos pés alcançando o que está além de seu alcance e sentindo uma suspensão do peso do pé sólido. (...) Sapatilhas de ponta apontam da mesma forma que o dedo indicador, ou a agulha de uma bússola, ou um ponto em um gráfico. Declara a exatidão de uma designação específica no espaço a partir do qual você pode viajar e manipular. (...) Existem muitos instrumentos da antiga Índia e China que estão se extinguindo devido à quantidade de tempo e habilidade necessários para dominá-los. Isso não os torna irrelevantes. Se um artista os pegar, eles voltarão à vida. Tendências e costumes vão e vêm, mas nas mãos de um artista, nada fica fora de uso ou se torna irrelevante (BARRINGER, SCHLESINGER, 2012, p.338, tradução nossa).

### **Bibliografia**

ARAGÃO, Vera; CAMINADA, Eliana. **Programa de Ensino de Ballet. Uma proposição.** Rio de Janeiro, 2013.

BARRINGER, Janice. & SCHLESINGER, Sarah. **The Pointe Book: Shoes, Training & Technique.** Hightstown, NJ: Princeton Book Company, 2012.

CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural/ Eliana Caminada.** Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

DURANTE, Viviana. **Ballet. The definitive illustrated story.** Londres: DK Penguin Random House, 2018.

FOSTER, Rory. **Ballet Pedagogy. The art of teaching.** Gainesville, FL: University Press of

Florid, 2010.

GHIHEEN Julia. **The History of Pointe Shoes: The Landmark Moments That Made Ballet's Signature Shoe What It Is Today.** 11 Aug. 2020. Disponível em: [www.pointemagazine.com/history-of-pointe-shoes-2646384074.html](http://www.pointemagazine.com/history-of-pointe-shoes-2646384074.html). Acesso em 02/12/2022.

HOMANS, Jennifer. **Os anjos de Apolo: uma história do ballet.** Lisboa: Edições 70, 2010.

LOPES, Juliana Siqueira. **Sobre as pontas dos pés.** Recife: FASA, 2017.

PORTINARI, Maribel. **História da dança.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

REINHARDT, Angela. **Pointe shoes: Tips & Tricks. For choosing, tuning and care.** Plymouth, UK: Dance Books, 2008.

SAMPAIO, Flávio. **Balé passo a passo: história, técnica, terminologia.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.

SILVA, Ingrid. **A sapatilha que mudou meu mundo/Ingrid Silva.** Rio de Janeiro: Globo Livros, 2021.

SILVA JUNIOR, Paulo. **Setenta e Cinco Anos: A História que fez Estórias.** Rio de Janeiro: Imprinta Gráfica e Editora Ltda, 2002.

SOTER, Silvia. Sobre técnicas e métodos. In: **WOSNIAK, Cristiane; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Org). Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?** Joinville: Letradágua, 2009.

#### **4.4. Luís Felipe Perinei**

PERINEI, Luís Felipe. **As Desconstruções e Transgressões do Saber de Experiência na Formação Docente, Discente e Artística.** PPGAC-UNIRIO; Processos Formativos e Educacionais (PFE); Doutorado Acadêmico; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Elza de Andrade; [lfperinei@edu.unirio.br](mailto:lfperinei@edu.unirio.br); <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-0001-3982>

### Resumo

Essa escrita de tese se propõe a reflexões comparativas entre a formação do ator/atriz e a formação pedagógica de docentes e discentes como dois polos muito próximos e inter cruzados. O desenvolvimento do saber de experiência se torna o elemento básico e motriz para abordagens críticas de autores, de professores e artistas que estão em ação na contemporaneidade. A ausência de experiências dentro do atual sistema político-social é a peça crítica fundamental para se aprofundar no tema e o ponto reflexivo para se entender como o teatro e a educação têm sobrevivido.

**Palavras-chave:** experiência; formação; saber; teatro; pedagogia.

### Abstract

This thesis writing proposes comparative reflections between the training of the actor/actress and the pedagogical training of teachers and students as two very close and intersecting poles. The development of knowledge from experience becomes the basic and driving element for critical approaches by authors and of professors and artists who are in action in the contemporary world. The absence of experiences within the current political-social system is the fundamental critical piece to delve into the theme and the reflective point to understand how theater and education have survived.

**Keywords:** experience; training; know; theater; pedagogy.

Esta pesquisa de doutorado, iniciada em 2021, tem como foco a formação do artista, a qual sempre esteve no campo do diferencial se comparado a outras formações acadêmicas mais tradicionais. Não que seja uma formação melhor ou pior que as outras, mas apenas diferente. O artista, desde cedo encara uma profissão com exigências acadêmicas muito abundantes, com produções intelectuais e criativas de muita intensidade e com demasiada preparação corporal; tendo tudo isso atrelado a formas, conceitos e teorias que ele vai absorvendo com o passar do tempo. Porém, há um elemento que sempre se faz presente e inter cruza todo o caminho em todas as fases e etapas de um artista até o final de sua carreira. Esse elemento é o que constrói a sua maturidade, seu olhar crítico, sua engenhosidade e serve de base para o seu universo criativo e reflexivo. Estou falando do elemento experiência que é a pedra fundamental para que um ser humano se torne verdadeiramente um artista.

A experiência no campo das artes, em se destacando as artes cênicas, é a base que faz com que o eterno estudante-ator/atriz concretize e dê vida aos personagens e/ou a própria

figura do seu ser-artista. Numa espécie de saber de experiência o artista se utiliza dos acontecimentos transpassados por ele em vários momentos da sua vida e faz disso a base crítica e sensível para a sua criação numa sala de ensaio ou numa sala de aula. As experiências de cada artista em comunhão com a coletividade de outros artistas dão vida, concretude e materialidade para as histórias que serão contadas em cena. É através dessa união das experiências subjetivas com as experiências coletivas da sala de criação que o teatro se forma.

A pedagogia possui muitos paralelos com a formação artística. Um mestre em sala de aula não deixa de estar em um processo de atuação e de destaque dentro daquele espaço e toda sua sensibilidade crítica e reflexiva também está a prova em contato direto com o alunado. Tanto as experiências subjetivas de cada professor, quanto as experiências coletivas por ele vivida na sala de aula e na sua própria vida, formam a mesma comunhão necessária e importante como se desenrola num espaço de ensaio.

O filósofo e mestre francês Jacques Rancière (2015) em suas lições sobre a emancipação intelectual, vai criticar efusivamente as instituições e o modelo tradicional de ensino (o modelo explicativo), defendendo a ideia de que esse ensino transmissor de conteúdo ao próximo nada mais resulta do que num embrutecimento do indivíduo-aluno. E o próprio Rancière vai evidenciar a importância do ser humano transpassar por experiências para que a partir delas, ele possa desenvolver o seu próprio senso crítico e suas reflexões sem se colocar no lugar de um ser-passivo-ignorante mediante os professores-embrutecedores (que muitas vezes também se colocam nesse lugar de ser-superior e poderoso da intelectualidade). Rancière, no seu livro *O Mestre Ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual* (2015) compara os métodos libertadores dos artistas com o embrutecimento de professores tradicionais e nesse trecho ele aponta que:

A lição emancipadora do artista, oposta termo a termo à lição embrutecedora do professor, é a de que cada um de nós é artista, na medida em que adota dois procedimentos: não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo. (RANCIÈRE, 2015: 104).

O saber de experiência, para professores e para artistas, pode ser a fonte que o transformam em seres sensíveis e vivos, mas também pode ser a fonte para promover ações (simbólicas ou não) na sala de aula ou na sala de ensaio que vão gerar novas experiências, agora num campo do coletivo de uma turma ou de uma companhia. Elementos como os jogos teatrais e as performances funcionam como bases possíveis para que, dentro da sala de aula (e também na sala de ensaio), novas experiências coletivas possam surgir e também para que experiências subjetivas possam ser postas “para fora”.

Porém, esse saber de experiência tão fundamental no processo de formação artística e docente (e conseqüentemente na formação discente) tem sido, com o tempo, muito degradado e desgastado a favor de sistemas econômicos e políticos que desejam transformar o quesito humano em máquinas produtoras que apenas consomem e gerem lucratividade. A experiência tem sido cada vez mais rara nos dias que se passam e muitas vezes o automatismo rotineiro que o cotidiano contemporâneo nos impõe todos os dias vão destruindo pouco a pouco esse misticismo existencial da vida que só as experiências podem nos fazer sentir e refletir. Muitos sistemas políticos e econômicos foram desenvolvidos com o tempo – e se fazem muito presentes – na perspectiva de quebrar o saber de experiência em prol da universalização do conhecimento técnico, da criação de sistemas instrumentais para a pedagogia e para as artes, do lucro excessivo e do consumismo desenfreado. Inclusive, há muitas capas falsificadas com a aparência de experiência e que no fundo não passam de eventos ou vivências superficiais, repetitivas e vazias que apenas sobrevivem na função de servir a um mercado financeiro e a interesses obscuros.

Pensar o saber de experiências é lidar com um encantamento das múltiplas possibilidades e riquezas humanas que só esse saber é capaz de desenvolver, porém, ao mesmo tempo, é encarar a sua quase anulação no mundo contemporâneo a favor de uma lógica de transformação do homem em números que apenas perpassam por eventos significativos e consomem, mas que nada se fixa ou nada se forma criticamente e existencialmente.

É muito importante entendermos o que se trata esse saber de experiência e seus principais mecanismos de inviabilidade na contemporaneidade. Uma ótima referência para a base e introdução desse debate é o professor espanhol Jorge Larrosa (2015) que como um grande filósofo e estudioso das teorias do conhecimento, nos apresenta, em seus estudos, o fundamento do saber de experiência nos intensos dias que se sucedem incorporando fontes críticas (algumas radicais e outras nem tanto) como as de Giorgio Agamben (2005), Walter Benjamin (1987), Michel Foucault (2008), Jacques Rancière (2015), Martin Heidegger (1987) e tantos outros.

Larrosa sustenta a ideia de que a experiência real sobre alguma coisa tem que ser uma espécie de passagem única e exclusiva onde o indivíduo deve ser um agente passional mediante a situação a ser experimentada. A experiência seria aquilo que nos toca diretamente e que nos envolve por completo, ou seja, temos que padecer da experiência. Mas, não que sejamos indivíduos passivos mediante às experiências, todavia temos que deixá-las acontecer em nós e agirmos mediante os fatos que se sucedem. Somos como território de passagem onde

aquilo que nos invade nos transforma e faz sentirmo-nos como indivíduos proativos e ativos que experimentam coisas e situações.

É importante destacar aqui, que o saber de experiência não tem a ver com o fortalecimento do individualismo. Muito pelo contrário! A ideia do saber de experiência está ligada a formação e transformação do sujeito mediante ao que lhe acontece, mas não para que seu ego seja alimentado e inflado, mas sim para que se desperte sensibilidade, diversidade, consciência e um olhar crítico em comunhão com a coletividade e a sociedade. Não nos esqueçamos que, seja lá em qual contexto social for, podemos ter muitos sujeitos que experimentam muitas coisas e o diálogo com o coletivo também faz parte do mesmo processo de experimentação e formação crítica. Construimos eternamente a nossa flexível imagem de si, graças ao contato direto com o próximo, no espelho que é o outro; ou seja, só sabemos quem somos graças a comunhão e a relação com o mundo.

Jorge Larrosa desenvolve seus escritos sobre a experiência pautado numa urgente necessidade de desenvolvimento de uma linguagem da experiência que se estenderia a uma transformação no campo pessoal e profissional das pessoas como um todo individualmente e coletivamente. Mas, mesmo assim, essa linguagem da experiência se encontra num campo muito mais ideológico do que necessariamente aplicável devido as condições estruturais e políticas das sociedades contemporâneas. Por isso, entender o inverso, o que Larrosa define como limitadores da experiência, talvez seja mais palatável, numa dimensão mais concreta e real. O pesquisador e professor defende que esses limitadores da experiência na contemporaneidade seriam: o excesso de informação, o excesso de opinião, a falta de tempo e o excesso de buscas por trabalhos e titulações.

Esse tipo de saber experimental tão complexo, está atrelado a uma busca de sentidos existenciais a aquilo que nos acontece. Taxativamente, Larrosa define o saber de experiência no seguinte formato:

Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. (LARROSA, 2015: 32).

Aliando esses pensamentos sobre a tríade experiência/paixão/sentido e as figuras do professor e do artista, eu percebo que, se ambos pretendem caminhar para esse saber através de experiências geradoras de sentidos e críticas, eles precisam desmistificar muita coisa que vem desde o seu processo de formação básica tradicional tão embrutecedora, e, desmistificar muitos paradigmas do mundo ao seu redor. Ou seja, eles precisam desconstruir a figura da

pedagogia de mestres tradicionais e transgredir para um novo lugar, para um novo tipo de saber e para caminhos reais de experiências e possibilidades. Assim como o próprio professor Paulo Freire, que tanto buscava a afetividade como fundamento para uma nova pedagogia libertadora.

Um saber mais aberto ao diálogo e a troca viva de experiências deve ser como uma forma de estar no mundo, de se entender como integrante do planeta ontologicamente, politicamente, eticamente, epistemologicamente e pedagogicamente. Mesmo que seja um caminho tortuoso a se seguir, todavia, as perspectivas de um saber de experiência podem proporcionar enriquecimentos e transgressões humanas infindáveis. Mas, pensando na nossa contemporaneidade: será que isso é possível? Mesmo tendo consciência de todas as dificuldades existentes nas condições de vida atuais – que mais nos inibe do que nos motiva – podemos resgatar algo de humano e experimental em nossas profissões e no nosso dia a dia? É possível ou é apenas uma ilusão da minha mente inquieta? Assim segue a minha pesquisa e as minhas indagações.

### **Bibliografia**

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019a.

LARROSA, Jorge. **Esperando não se sabe o quê: sobre o ofício do professor**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019b.

PERINEI, Luís Felipe. **Jogos de expressão corporal: experiência e arte no contexto escolar**. Rio de Janeiro: Wak, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

#### 4.5. Marcelo Miguez

MIGUEZ, Marcelo. **A Questão da Memória no Trabalho do Ator a Partir de uma Dramaturgia Autobiográfica/Alterbiográfica**. PPGAC-UNIRIO; Processos Formativos e Educacionais (PFE); Mestrado Acadêmico; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Tatiana Motta Lima; marcelomiguez.ator@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0002-9097-6554>

#### Resumo

O presente projeto pretende investigar o diálogo entre a artesanaria atoral e a memória - quais as implicações da lida com esta no trabalho do ator - por meio da criação de uma dramaturgia autobiográfica/alterbiográfica tendo por mote a relação entre Augusta Kreischer Miguez - já falecida - e seu neto Marcelo Miguez da Conceição. Será constituído um laboratório no qual se construirá células cênicas tomando como metodologia os diários, recurso apresentado por Janaína Leite em sua dissertação de mestrado, e princípios de investigação do corpo-memória, de Jerzy Grotowski. Para tanto, serão utilizados arquivos (documentos, vídeos, cartas) que possam revelar as memórias daquele com a avó. Também será produzida a reflexão teórica sobre as práticas exercidas nesta pesquisa com base na bibliografia levantada.

**Palavras-chave:** memória; autobiografia; laboratório.

#### Abstract

This project intends to investigate the dialogue between actor's work and memory - what are the implications of dealing with this in the actor's work - through the creation of an autobiographical/alterbiographical dramaturgy having as its motto the relationship between Augusta Kreischer Miguez - now deceased - and his grandson Marcelo Miguez da Conceição. A laboratory will be set up in which scenic cells will be constructed using diaries as a methodology, a resource presented by Janaína Leite in her master's thesis, and Jerzy Grotowski's research principles of body-memory. For that, files will be used (documents, videos, letters) that can reveal the memories of the one with the grandmother. Theoretical reflection on the practices carried out in this research will also be produced based on the bibliography raised.

**Keywords:** memory; autobiography; laboratory.

A pandemia do Coronavírus vem sendo desafiadora para os seres humanos do século XXI e escancarou uma série de desigualdades sociais evidenciando as consequências do

consumo desenfreado do planeta. No início da propagação do vírus por todo o globo, havia bastante otimismo quanto às possíveis transformações que os sujeitos passariam após uma experiência na qual a morte estava em iminência. Transformamo-nos, talvez menos do que esperávamos. A tecnologia passou por uma revolução, as distâncias se tornaram menores por meio das videoconferências e os aplicativos, plataformas e redes sociais contribuíram para uma comunicação em rede jamais vista nos últimos tempos. Entretanto, alguns retrocessos também foram se estabelecendo: políticos, ambientais, econômicos e morais. O desrespeito pelo outro (a falta de consciência quanto ao uso de máscaras e à vacinação, por exemplo) deu a ver um egoísmo e alienação que o neoliberalismo vem alimentando a partir de suas diversas artimanhas de cooptação dos indivíduos.

Com a intensificação da virtualização da vida, na qual as pessoas passam horas em frente à tela do celular deslizando os dedos para cima e para baixo, para um lado e para o outro, a experiência vai ficando cada vez mais escassa. O excesso de informações e de estímulos visuais das propagandas nos faz esquecer rapidamente o que aconteceu há um dia atrás. Nesse contexto, a subjetividade vai sendo constituída a partir de um poder interessado em penetrar em “[...] todas as esferas da existência [...] Desde os genes, o corpo, a afetividade, o psiquismo, até a inteligência, a imaginação, a criatividade” (PELBART, 2007, p.57). Ailton Krenak alerta que “Nós estamos aqui para fruir a vida, experimentar a vida. E quanto mais consciência despertarmos sobre a vida, mais a experimentamos” (2020, p. 55). Estamos evidentemente fruindo a experiência de viver conscientemente?

Inquieto por essas questões é que há algum tempo venho percebendo, como artista pesquisador, todas as problemáticas citadas acima e estou em busca de encontrar fissuras as quais me possibilitem fruir a vida em sua máxima potência por meio da arte. Nessa direção, uma figura muito importante em minha primeira infância foi se achegando à memória, trazendo algumas possibilidades de respostas para as minhas indagações como ser humano e artista: minha avó. Deixe-me apresentá-la.

Augusta Kreischer Miguez, mulher, analfabeta, rezadeira, mãe de dois filhos, esposa do senhor José Miguez, petropolitana. Faleceu no dia 21 de Julho de 2001, aos 71 anos. Eu tinha apenas oito anos quando ela partiu. No dia de sua morte, meu pai entrou no quarto e me acordou abruptamente dizendo de maneira direta e objetiva: - Acorda, sua avó morreu. Na véspera, antes de dormir, me recordo de ler um gibi da turma da Mônica para ela e lhe dar um beijo na mão toda enrugada e marcada pelo tempo - uma pele delicada como seda e repleta de manchas com tonalidades variadas de marrom. Por conta da brutalidade de como a notícia foi dada, após um ano da fatalidade, criei um bloqueio e me esqueci completamente daquela

figura a qual eu costumava acompanhar em incursões mato adentro para colher morangos silvestres e depois os amassar com açúcar para os comer.

Vivi toda a adolescência apaziguado com esse esquecimento. As únicas memórias que possuía dela, inventadas em sua grande parcela, eram produzidas a partir dos relatos de minha mãe e/ou de minha irmã. Eu costumava contar aos amigos e familiares o fato inusitado: não me recordava de minha avó, a quem tanto amava e da qual não desgrudava em nenhum momento. Todos se admiravam. Alguns colocavam o acontecimento na conta da pouca idade, outros reconheciam um possível trauma e, por isso, uma certa resistência em relação às lembranças com a avó. Hoje acho mais coerente a segunda hipótese, apesar de não descartar de todo a primeira. Identifico neste processo de luto uma forma a qual o meu corpo/mente encontraram para lidar com a perda - mesmo que instintivamente.

Aos 18 anos, sonhei com ela. Dona Augusta estava toda de branco e me falava coisas. Confesso que não me lembro do que foi dito, mas essa foi uma experiência muito marcante, pois, desde então, retomei a memória de sua voz, altura, pele, cabelo...Era uma boa visita depois de um longo tempo. No fim, eu recebi um abraço. Hoje o compreendo como uma preparação para tudo o que viria a acontecer futuramente.

Entre o sonho relatado e o momento presente, passaram-se 11 anos e, depois dele, vivi algumas outras fatalidades: minha mãe faleceu no dia 21 de Novembro de 2013 e meu pai no dia 11 de Maio de 2015. A dor dessas duas perdas acabaram me afastando novamente de qualquer rastro da relação com a minha avó. Eu tentava, de todas as formas possíveis, reter na mente as lembranças das vivências com a minha mãe - o que despendia forte energia emocional de mim. Ainda em 2013, deixei minha cidade natal, Petrópolis, e fui para o Rio de Janeiro estudar arte dramática na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna. Fiz a primeira graduação em Licenciatura em História entre 2013 e 2018, sendo este último o ano em que ingressei na UNIRIO a fim de realizar minha segunda graduação - bacharelado em Interpretação teatral.

Em 2020, primeiro ano pandêmico, desenvolvi um projeto de Iniciação Científica com o tema: A Ação física em Beckett e Genet, no qual pretendia refletir acerca do conceito de ação física, de Stanislávski e Grotowski, em diálogo com os dois dramaturgos. Contudo, minha inscrição e participação na disciplina do período emergencial, Tópicos em atuação: Estratégias para Sair de si". Modos outros de perceber, conviver e agir, redirecionou meus desejos de pesquisa (ou me fizeram descobri-los) . Assim, decidi, em consenso com minha orientadora, continuar a trabalhar sobre a ação, mas a colocando em relação com a percepção, um dos assuntos ao qual a disciplina se dedicava a investigar.

Apresentei como conclusão da IC na Jornada Científica da UNIRIO, em Novembro de 2021, o trabalho intitulado: A ação como percepção (ou perceber é agir): reflexões sobre o trabalho atoral em tempos pandêmicos, estreitando cada vez mais o binômio arte-vida, que vem me interessando sobremaneira. Para tanto, perscrutei o conceito de ação na vida e na cena a partir de referências bibliográficas pertinentes ao tema e da criação de materiais artísticos (fotos, vídeos, poemas, músicas, etc.) em busca de um alargamento da percepção do sujeito, que no neoliberalismo é fortemente impelido a ter de dar conta de si como um empreendimento, tomando-se cada vez mais ensimesmado e menos poroso à experiência. Assim, investiguei agir e ser agido por seres considerados desimportantes em nossa cultura antropocêntrica. Dessa forma, outros atuantes começaram a surgir: formigas, plantas, o ar, os móveis de casa, também os outros humanos e uma infinidade de modos de existência.

Ainda em 2021/2022, participei - e participo - da fundação do Laboratório de inutilidades, que possui como foco de interesse processos artísticos que possibilitem um desincimesmamento, um “desnarcisismamento” (permitindo-me aqui inventar um neologismo à la Manoel de Barros), e questionem as formas de construção de subjetividade e os modos de existência utilitaristas empreendidos pelo neoliberalismo, procurando perceber qual o impacto deste na cena e na vida. Em qual medida não nos tornamos também utilitários na criação atoral? Esta é uma questão, dentre tantas outras, norteadora da pesquisa do referido laboratório. Inclusive, escrevemos o artigo Estratégias para sair de si ou de que vida se Provocado a pensar em um pequeno projeto a ser desenvolvido nesse laboratório com o intuito de aprofundar os conhecimentos e experiências vivenciadas até aquele momento em direção à busca de uma percepção alargada, lembrei-me de Clarice Lispector e seu livro “Água Viva” (1973). Decidi, então, que este seria um bom ponto de partida para investigar uma cena comprometida com um refinamento da sensibilidade, com o silêncio que “(...) dá a oportunidade às palavras importantes e a modos de cantar que não perturbem a linguagem dos pássaros” (GROTOWSKI apud FLASZEN, 2015, p. 243), com os outros de si. Julguei que a escritora seria uma boa parceira na pesquisa, pois a considero artífice de uma literatura com todas as características elencadas há pouco. Ao apresentar minha proposta de projeto ao grupo por meio de um pequenino texto, percebemos que a figura de minha avó havia surgido ao lado de Lispector. A mulher das letras de um lado e Dona Augusta iletrada do outro - ambas se relacionavam com a vida por um viés muito sensível. Identifiquei alguma aproximação possível entre modos de percepção nas duas que ainda não sei nomear.

Após essa pequena epifania, decidi ir ao encontro da matriarca para entrar em contato com minha ancestralidade, uma outra pessoa de mim, uma percepção de mundo mais alargada

que, intuo eu, aquela poderia me oferecer. Decidi querer aprender com ela. O griot Sotigui Koyaté, afirma:

Na minha língua, para indicar uma pessoa a gente fala moho. Mas depois de moho, tem mohoyá, a pessoa da pessoa. Isso quer dizer que cada pessoa tem outras pessoas dentro dela, e que a evolução e a progressão da vida para o ser humano, pra ir no sentido melhor dele mesmo, é todo dia ir ao encontro dessas pessoas que nós temos dentro de nós mesmos e que se encontram nos outros. Daí a necessidade de um indispensável encontro (2015, p.7).

A partir desse momento, iniciei uma empreitada de ‘farejar’ vestígios de Dona Augusta por meio de músicas que ela gostava de cantar, documentos sob a responsabilidade de minha irmã, áudios de conversas com familiares nos quais solicitei que me contassem histórias sobre minha avó, suas mandingas, rezas, objetos pessoais e fotografias antigas. Com toda a ebulição desses arquivos, comecei a produzir materiais artísticos diversos: fotos, vídeos<sup>27</sup>, poemas, textos e etc.

Assim, aos poucos, estou me aproximando de um certo tipo de teatro autobiográfico/alterbiográfico, trazendo de minha trajetória descrita acima algumas perguntas de investigação a serem desdobradas nesta pesquisa. No presente projeto, proponho um alargamento da percepção do sujeito neoliberal, por vezes ensimesmado, mediante o testemunho (no caso do espectador) e da feitura (no caso do ator) da narração de alguém que conta as vivências de uma outra pessoa da sua pessoa: Dona Augusta. Poderia eu falar da história de minha avó sem torná-la um produto do meu ego? De que forma não a reduzir ao simples “eu”? Como deixá-la revelar outros de mim e outros dela? Como permitir que os seres desimportantes possam se aproximar desta cena e auxiliem em sua construção? Terei que lidar com os vazios, os esquecimentos, as fissuras e a distância impostas pela morte.

Proponho, na pesquisa, a criação de um solo com dramaturgia autobiográfica/alterbiográfica construída laboratorialmente partindo da experimentação com os arquivos levantados sobre minha avó e dos diários nos quais registrarei, durante todo o processo, recordações, objetos, fotografias, os ensaios, vídeos, textos diversos, áudios, etc. A partir destes materiais, experimentarei as ações físicas alicerçadas nos princípios ligados ao conceito de corpo-memória criado pelo diretor Jerzy Grotowski.

Quero contar a história de Dona Augusta; e a minha; e a nossa; atravessadas por memórias pessoais e dos outros, sejam elas inventadas ou esquecidas.

## **Bibliografia**

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Tradução:

<sup>27</sup> Vídeo produzido como experimentação para o Laboratório de inutilidades e disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5TqwD2Y3WbE>>

João Wanderley Gerald. Revista Brasileira de Educação. n.19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

ASCHAR, Ana (org.). Revisão de Ana Achcar, Duanny Dantas e Juliana Brisson. **Caderno De Textos Sobre A Palavra Do Griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: UNIRIO/Núcleo do Ator - Investigação e Documentação Teatral, 2014.

KRENAK, Ailton. **Radicalmente vivos**. Rio de Janeiro: o lugar, 2020.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória**. Sala Preta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. São Paulo, n. 9, 2009.

#### **4.6. Tomaz Barroso Pereira**

BARROSO, Tomaz. **A Espontaneidade no Impro de Keith de Jonstone**. PPGAC-UNIRIO; Processos Formativos e Educacionais (PFE); Doutorado Acadêmico; Orientação: Prof. Dr. Paulo Ricardo Merísio; tomaz.pereira@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0003-0651-6430>

#### **Resumo**

O presente recorte de pesquisa de doutorado elaborado por ocasião do XXII Colóquio do PPGAC-UNIRIO apresenta uma definição a respeito do teatro de improvisação; indica o objetivo crítico e analítico da pesquisa em relação às pedagogias dos professores Keith Johnstone e Omar Galván, voltadas para esse estilo de teatro; faz uma breve explanação do conceito de espontaneidade de Johnstone e elabora duas críticas ao seu proceder pedagógico no que diz respeito ao seu trabalho com a espontaneidade.

**Palavras-chave:** pedagogia; espontaneidade; Keith Johnstone.

#### **Abstract**

The present clipping of doctoral research prepared on the occasion of the XXII Colloquium of the PPGAC-UNIRIO presents a definition regarding improvisational theater; indicates the critical and analytical objective of the research in relation to the pedagogies of professors Keith Johnstone and Omar Galván, focused on this style of theater; gives a brief explanation of Johnstone's concept of spontaneity and elaborates two criticisms of his pedagogical procedure with regard to his work with spontaneity.

**Keywords:** pedagogy; spontaneity; Keith Johnstone.

## **Introdução**

A presente pesquisa de doutorado em andamento, iniciada em abril de 2021 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, tem como tema pedagogias de teatro de improvisação, isto é, orientadas para um teatro que privilegia a improvisação em sua forma de espetáculo, como identifica Muniz (2015). Seu enfoque principal 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.

Como recorte ao que foi apresentado na minha comunicação do colóquio, propus uma reflexão crítica envolvendo procedimentos pedagógicos de Johnstone referentes ao conceito e a vivência prática da espontaneidade, etapa na qual atualmente minha pesquisa se encontra, e que pude perceber como um ponto lacunar nas dissertações e teses nacionais sobre pedagogias de teatro de improvisação.

## **A espontaneidade segundo Johnstone**

Recorrendo a uma breve apresentação do que é a espontaneidade para Johnstone, podemos recorrer à afirmação de Achatkin (2005) sobre ela envolver a aceitação da primeira ideia que ocorre ao improvisador em cena, articulada à disposição para trabalhar com ela e lhe conferir sentido. Horta (2014, p.52) complementa: “(...) a questão não está em ter ou não ter ideias, mas sim em aceitá-las.”

Deste modo, Proença (2013) conclui que a espontaneidade muitas vezes está próxima do que é passível de ser considerado clichê, ou óbvio, e, na pedagogia de Johnstone, esses termos perdem a conotação negativa que lhes é comumente atribuída, possibilitando um fluxo de ideias desimpedido por eventuais juízos de valor.

A partir desse entendimento, os improvisadores podem aceitar propostas que as pessoas normalmente não aceitariam na vida real, e, por isto, Johnstone (1989) afirma que os bons improvisadores parecem telepáticos, levando alguns espectadores a contestarem o aspecto improvisado desse estilo de espetáculo.

Feitas estas breves, porém, suficientes considerações ao propósito deste trabalho, passemos à duas críticas elaboradas ao proceder pedagógico de Johnstone em relação à espontaneidade. Elas foram escolhidas em razão de já terem sido elaboradas no estágio atual de escrita da tese de doutorado, e pela pertinência de apontarem aspectos que precisam ser revistos na prática docente de teatro de improvisação.

## **Primeira Crítica**

Em primeiro lugar, pode-se observar que, por vezes, Johnstone não demonstra uma atitude reflexiva a respeito de sua própria conduta como professor, atribuindo a causa de certos comportamentos inibitórios de seus estudantes à experiências anteriores, sem lhe ocorrer que ele próprio pode estar suscitando-os de alguma forma. Analisemos o seguinte trecho:

[Johnstone] ‘Diga uma palavra’, digo a outra pessoa.  
 ‘Er... er... repolho’, diz ele [estudante] parecendo alarmado.  
 [Johnstone] ‘Essa não é a palavra que você pensou primeiro.’  
 ‘O que?’  
 [Johnstone] ‘Eu vi seus lábios se moverem. Eles formaram um ‘0’.  
 ‘Laranja.’  
 [Johnstone] ‘O que há de errado com a palavra laranja?’  
 ‘Repolho parecia mais comum.’  
 Este aluno quer parecer sem imaginação. Que tipo de experiências incapacitantes ele deve ter passado antes de vir até mim?<sup>28</sup> (JOHNSTONE, 1989, p.89, tradução nossa).

Esta interação entre Johnstone e um estudante ocorreu no contexto dele testar sua teoria sobre como ser óbvio é uma atitude que deveria ser adotada a fim de tornar seus alunos mais espontâneos. Logo antes dela acontecer, o professor teve uma breve interação com outro discente, na mesma dinâmica de se dizer as primeiras palavras que lhe ocorrem a partir de estímulos, na qual Johnstone descartou a necessidade de originalidade, algo que, justamente, o aluno do trecho citado está tentando não ser.

Por focar seus questionamentos principalmente na formação educacional e nas convenções sociais de seu tempo, Johnstone desconsiderou, nesse momento, sua própria influência docente, e, portanto, como autoridade sobre os seus alunos como algo que também pode constrangê-los.

A problemática que esta crítica levanta envolve a questão da sugestão, um fenômeno psicológico amplamente reconhecido não apenas em círculos científicos, como também no senso comum; e outro, menos conhecido, um pilar da psicanálise, a transferência.

O psicanalista Fernando Aguiar faz a seguinte exposição sobre o conceito de sugestão:

Dicionarizado na língua francesa em 1900, graças talvez a J.M. Charcot e H. Bernheim, o termo *suggestibilité* (como sugestionabilidade, em português) exprime a aptidão à sugestão, isto é, a tendência a se deixar facilmente influenciar.

<sup>28</sup> ‘Say a word’, I say to someone else.

‘Er ... er ... cabbage,’ he says looking alarmed.

‘That’s not the word you first thought of.’

‘What?’

‘I saw your lips move. They formed an “0” shape.’

‘Orange.’

‘What’s wrong with the word orange?’

‘Cabbage seemed more ordinary.’

This student wants to appear unimaginative. What sort of crippling experiences must he have gone through before he came to me?

*Suggestion*, termo bem mais antigo na língua francesa – data do século XII, conforme ainda *Le Petit Robert* (1989) –, deriva do latim *suggestio* e, na Psicologia, nomeia uma crença, uma ideia, um desejo originário em outra consciência, sem que tal influência seja reconhecida pelo sugestionado. Por fim, *suggestif* (sugestivo), que designa o poder de sugerir ideias, imagens, sentimentos, e procede do inglês *suggestive, to suggest*, chega ao vocabulário francês em 1857. (2016, p.117).

Em outro momento, no mesmo artigo, o autor apresenta a premissa do médico francês, Hippolyte Bernheim, de que todos os homens estão sujeitos à sugestão, e, como Freud, a partir de suas elaborações em acordo com um colaborador, Sandor Ferenczi, num determinado momento de sua pesquisa, atribui-lhe o sentido de “a influência exercida sobre um ser humano por meio dos fenômenos de transferência que nele são possíveis.” (FREUD, 1998<sup>a</sup>/1912, p.114 *apud* AGUIAR, 2016, p.124). Pois bem, complementando esse último trecho, em uma obra posterior, o próprio Freud afirma: “[...] não é o doente que se sugestiona como bem entende, mas somos nós que guiamos sua sugestão, ao menos na medida em que é acessível à sua influência” (2000/1915-1917, p. 468 *apud* AGUIAR, 2016, p.126). Assim, evidencia Aguiar (2016, p.119) “[...] no limite, o efeito sugestivo provém muito menos do sugestionador que do sugestionado”. Essa relação, naturalmente, estabelece uma assimetria entre as duas partes.

Freud (2006a/1905, p.83 *apud* AGUIAR, 2016, p.127) também reitera a importância do que denominou de “credulidade do amor” como fonte de autoridade, na qual, acrescento, nossa confiança investimos, utilizando como exemplos a docilidade dos hipnotizados em relação aos hipnotizadores e, em um âmbito bastante trivial, dos apaixonados diante dos julgamentos realizados por sua escolha amorosa, em acordo com a tese de Bernheim sobre o caráter abrangente do fenômeno da sugestão.

Com relação à transferência, Aguiar tece as seguintes considerações:

Em seu sentido amplo, e conforme a definição sucinta de Marie (2004), a transferência é uma inclinação espontânea, irreduzível e fundante da experiência humana, e que diz respeito a uma alteridade subjetivada à qual nos assujeitamos, antecipadamente, mediante um vínculo imanente e imediato. Na vida cotidiana, tais manifestações (ditas de transferência com a psicanálise) constituem um aspecto importante da influência que exerce o político sobre os eleitores, **o professor sobre os alunos**, o orador sobre os auditores, o médico sobre os pacientes... São, em particular, as mesmas manifestações que em todas as épocas sustentaram e animaram as práticas curativas dos feiticeiros, dos xamãs, dos fazedores de milagres de todas as religiões, dos mesmeristas, dos hipnotizadores e de tantos outros [...] (2016, p.118, grifo meu).

Coutinho (2010) acrescenta que, para Freud, a transferência envolve o deslocamento de um lugar para o outro. Em outras palavras, ela reatualiza vínculos anteriores em relações novas.

É possível verificar a existência de dois tipos de transferência: a positiva e negativa. A primeira se manifesta, justamente, como a transferência de sentimentos como amor,

idealização e apego. A segunda diz respeito ao mesmo processo, porém, com sentimentos como hostilidade e frustração. É comum, no contexto da clínica psicológica e psicanalítica, que ambas as formas estejam lado a lado, sendo dirigidas simultaneamente a mesma pessoa, ocorrendo o que o psiquiatra Eugen Bleuler cunhou de ambivalência.

Sendo assim, a transferência é um conceito que ajuda a compreender a sugestão, não sendo esta outra coisa senão a predominante disposição à transferência positiva (AGUIAR, 2016) a alguém cuja autoridade reconhecemos e nos assujeitamos.

Feitas essas ponderações sobre a sugestão e a transferência, e reconhecendo que elas extrapolam o contexto da clínica para outras situações, é importante ressaltar que Johnstone (1989) demonstra ter ciência de ambas, tal quando discorre sobre a relação entre hipnose e estados de transe no último capítulo do livro; ao identificar a importância de haver uma figura de autoridade que propicie um ambiente de segurança e permissão aos estudantes para entrarem em contato com os pensamentos e ações que se manifestam por meio da espontaneidade, como foi apontado anteriormente; e, ao reconhecer que poderia ter que lidar com estados de transferência positiva e negativa se adotasse uma postura expositiva em relação aos conteúdos que surgem em cenas improvisadas.

De qualquer modo, quando insistiu nas críticas à educação e as normas sociais de seu tempo no trecho apresentado, Johnstone se desatentou para a possibilidade dele próprio estar sendo um agente normativo em relação ao comportamento de seus estudantes, desconsiderando que faz parte do sistema que critica. Não se trata, nesse caso, de uma falha grave, e todo professor em algum momento já se descuidou em relação a isso, ou até mesmo exerce esse estilo de docência sem nenhum tipo de questionamento, entretanto, cabe a quem estiver nessa função, muitas vezes solitária, exercitar uma postura autocrítica e reconhecer-se como um sujeito que é atravessado e faz parte de um modelo educacional situado em um determinado contexto histórico e cultural.

### **Segunda Crítica**

Em segundo lugar, é notório como Johnstone (1989), por vezes, se propõe a fazer interpretações psicológicas sobre certas experiências de seus alunos que não apenas podem estar equivocadas, como adquirir um estatuto de verdade para eles por conta da dinâmica de sugestão apontada anteriormente.

Além disso, essas interpretações entram em contradição com a sua colocação posterior sobre não apreender os conteúdos das cenas como se estivessem revelando segredos sobre os estudantes, o que ele próprio reconhece que engendraria situações de transferência positiva e

negativa com as quais ele teria que lidar, e que constituiriam entraves para a sua prática docente. “Revelar segredos” é uma expressão que não precisa ser tomada literalmente para suscitar o problema que Johnstone procura evitar. Quando ele faz interpretações psicológicas sobre comportamentos de seus estudantes está expondo seus processos mentais e, independente de estar certo ou não, ele se coloca na posição de sujeito de suposto saber<sup>29</sup> sobre o outro, que é indissociável de uma certa relação transferencial sujeita à manifestações positivas e negativas.

Johnstone (*ibidem*) descreve uma situação na qual reproduz a proposta de estudantes dizerem-lhe as primeiras palavras que lhes vêm em mente. A uma estudante ele pede, em sequência, uma palavra, uma cor e um “nome para uma pedra”. Ela responde, respectivamente, as palavras “porco”, “vermelho” e “seixo”, mas revela que tinha a intenção original de dizer “ervilha”, “rosa” e “chão”. O autor então lhe sugere que ela substituiu “ervilha” por “porco”, porque a primeira palavra, em inglês, é homônima de urinar (*pea*); “rosa” por “vermelho”, pois a primeira remete à “carne”; e, ela acrescenta que substituiu “seixo” por “chão” para não gerar uma sequência de três palavra que, na língua inglesa, começam com a letra “p”, receosa de não estar sendo original.

Neste exemplo, apesar das interpretações do autor fazerem algum sentido, elas são apenas suposições, e vale fazer o seguinte questionamento: cabe a um professor de teatro fazer interpretações psicológicas sobre o comportamento de seus estudantes? Considerando que o propósito de Johnstone, nesse contexto, era o de suscitar a espontaneidade de seus improvisadores, ele não poderia simplesmente se limitar a indicar a presença de alguma inibição, ao invés de, além disso, atribuir um sentido psicológico questionável às ações de seus alunos? E ainda, desconsiderando a exposição que envolve “revelar” o que está por detrás de determinados comportamentos e atribuir um saber sobre as dificuldades psicológicas de outrem, por que o autor não permitiu à própria aluna investigar a sua dificuldade logo de início?

Quando Johnstone se arrisca nesse tipo de comentário, nos remetemos novamente à uma analogia com a psicanálise, e, mais especificamente, à noção de “psicanálise selvagem”.

Em seu texto Sobre Psicanálise “Selvagem”, Freud (2013/1910) problematiza a suposta conduta de um psicanalista para com uma mulher que lhe disse sofrer de angústia, que, por sua vez, procurou o pai da psicanálise após ter contato com esse primeiro médico. Segundo a mulher, o primeiro homem com quem se consultou logo atribuiu como causa da

---

<sup>29</sup> Termo psicanalítico que diz respeito, justamente, a posição de um sujeito que se apresenta como detentor de um suposto saber sobre o outro.

angústia uma “carência sexual”, em decorrência da separação com o seu marido. Na sequência, ele lhe deu três opções: retornar ao marido, arranjar um amante ou satisfazer a si mesma.

Um entre os diversos aspectos problemáticos dessa situação que Freud (*ibidem*) identifica, e que a nós interessa particularmente, é o fato desse psicanalista prontamente comunicar segredos por ele adivinhados, que não apenas arriscam estar equivocados, como demonstram uma falta de tato e discrição que podem acarretar na inimizade do paciente e minar qualquer influência posterior. Por essa razão, e por todos os outros problemas que Freud identifica nesse caso, ele atribuiu a alcunha de “psicanalista selvagem” a esse médico, por não estar a par das questões éticas, técnicas e teóricas de um tratamento psicanalítico, e, no entanto, justificar sua prática clínica em conhecimentos atribuídos a Freud.

Novamente, apesar de se reconhecer a diferença de contextos entre Freud e Johnstone, da clínica psicanalítica e o teatro, e dos diferentes propósitos de cada um; é pertinente realizar uma aproximação entre o psicanalista silvestre criticado por Freud, e Johnstone no momento em que este se propôs a interpretar as inibições de sua aluna: ambos procederam sem um embasamento firme para as suas afirmações, incorreram em uma falta de tato sobre situações delicadas que envolvem a exposição de pessoas, e, por conta disto, se sujeitaram à possibilidade de atraírem para si a hostilidade alheia, dificultando trabalhos posteriores.

### **Bibliografia**

AGUIAR, Fernando. **Psicanálise e Psicoterapia: O Fator da Sugestão no Tratamento Psíquico**. Psicologia: Ciência e Profissão, Florianópolis, v.36, n.1, p.116-129, jan./mar. 2016.

FREUD, Sigmund. Sobre Psicanálise “Selvagem” (1910). *In: Obras Completas - Volume 9: Observações Sobre um Caso de Neurose Obsessiva [“O Homem dos Ratos”], Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci e Outros Textos. [1909 - 1910]*. 1 Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. Sur la Dynamique du Transfert. *In: AGUIAR, Fernando. Psicanálise e Psicoterapia: O Fator da Sugestão no Tratamento Psíquico*. Psicologia: Ciência e Profissão, Florianópolis, v.36, n.1, p.116-129, jan./mar. 2016.

\_\_\_\_\_. Leçons d’Introduction à la Psychanalyse (Oeuvres complètes, Vol. 14). *In: AGUIAR, Fernando. Psicanálise e Psicoterapia: O Fator da Sugestão no Tratamento*

**Psíquico.** Psicologia: Ciência e Profissão, Florianópolis, v.36, n.1, p.116-129, jan./mar. 2016.

\_\_\_\_\_. Trois Essais Sur la Théorie Sexuelle (Oeuvres complètes, Vol. 6). In: AGUIAR, Fernando. **Psicanálise e Psicoterapia: O Fator da Sugestão no Tratamento Psíquico.** Psicologia: Ciência e Profissão, Florianópolis, v.36, n.1, p.116-129, jan./mar. 2016.

HORTA, Diogo. **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.

JOHNSTONE, Keith. **Impro: Improvisation and the Theatre.** 1 Ed. Londres: Methuen Drama, 1989.

JORGE, Marco Antônio Coutinho Jorge. **Fundamentos da Psicanálise: De Freud a Lacan - Volume 2: A Clínica da Fantasia.** 1 Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

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

PROENÇA, Luana Maftoum. **IMPRO visa AÇÃO – Uma Proposta de Treinamento para Teatro de Improviso.** Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2013.

## 5. PROCESSOS E MÉTODOS DA CRIAÇÃO CÊNICA

### 5.1. Branca Temer

TEMER, Branca. **Stanislavski está para Freud assim como Grotowski está para Lacan ou Fala Psíquica: a Voz do Ator como Sujeito na Cena**. PPGAC-UNIRIO; Processos e Métodos da Criação Cênica (PMC); Doutorado Acadêmico; Orientação: prof. dr. Henrique Buarque de Gusmão; professoradeorAtoria@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-5230-8750>

#### Resumo

A importância de estudar o lugar e o valor da palavra na Arte do Ator é o ponto de partida do presente projeto de doutorado. Intitulado “Fala psíquica: o Ator como sujeito na cena” tem-se como hipótese inicial de trabalho o entendimento da voz como elemento fundador, alicerce, da presença do Ator na cena. Sendo uma continuidade da pesquisa de mestrado intitulada “A presença do Ator como obra de arte - A fronteira entre o imaterial e o material: a voz” pretende-se acrescentar à investigação da criação poético-sonora própria do Ator elementos da psicanálise. Pelo meio da construção de um corpus teórico da pesquisa junto à criação de um treinamento laboratorial poético da voz Atorial, será examinada a analogia entre dois âmbitos: a voz na cena e a voz no divã, afim de verificar quais as conexões entre estes dois espaços: cena e divã. Na atualização desta pesquisa, a voz não só é o elemento fundador da cena, mas também fundador do sujeito.

**Palavras-chave:** voz; treinamento vocal; psicanálise.

#### Abstract

The importance of studying the place and value of the word in the Actor's Art is the starting point of this doctoral project. Entitled “Psychic speech: the Actor as a subject in the scene”, the initial working hypothesis is the understanding of the voice as a founding element, foundation, of the presence of the Actor in the scene. Being a continuation of the master's research entitled “The presence of the actor as a work of art - The border between the immaterial and the material: the voice” it is intended to add elements of psychoanalysis to the investigation of the poetic-sound creation of the Actor. Through the construction of a theoretical corpus of research together with the creation of a poetic laboratory training of the acting voice, the analogy between two areas will be examined: the voice on stage and the voice on the couch, in order to verify the connections between these two spaces: scene and

divan. In updating this research, the voice is not only the founding element of the scene, but also the subject's founding element.

**Keywords:** voice; vocal training; psychoanalysis.

Na busca de investigar e destacar a palavra na Arte do Ator<sup>30</sup>, a hipótese inicial deste projeto é o entendimento da voz como alicerce para a constituição da presença do sujeito em cena. Esta presença, que se revela através da criação *poético-sonora* do Ator será examinada em analogia entre dois âmbitos: a voz na cena e a voz no divã. Estes dois espaços: cena e divã. Quais são as conexões? No doutorado pretende-se amplificar a questão colocada na dissertação de mestrado intitulada *A presença do Ator como obra de arte - a fronteira entre o imaterial e o material: a voz* que reuniu elementos para um *training* vocal intitulado *Fala Psíquica*. Na atualização desta pesquisa, a voz não só é o elemento fundador da cena, mas também fundador do sujeito:

O que é a fala? Será que o sujeito fala, sim ou não? *A fala* – detenhamo-nos um instante neste fato. O que distingue a fala de uma gravação de linguagem? Falar é antes de mais nada falar a outros (...) – ela não fala somente *ao* outro, ela fala *do* outro enquanto objeto. E é justamente disso que se trata quando um sujeito fala dele com vocês. (LACAN, Jaques. 2010, p.48).

Assim, venho fazer análise das similaridades entre o lugar do diretor e o lugar do analista, o lugar do Ator e o lugar do analisante no intuito de encontrar elementos que contribuam para o trabalho de apropriação textual do Ator. Esses elementos, que aparecem na materialidade vocal, estão relacionados com o imaterial: as associações internas. Ou seja, o psiquismo.

Que imagens os Atores escolhem? Que sonhos podem ter esses personagens? Que paranoias, que desejos secretos, que medos não revelados? Os processos subjetivos da mente funcionam como matéria prima para a composição que aparece na voz. A apropriação do Ator ao texto do autor, de acordo com o nosso pressuposto, deve estar imbuída de pensamentos e impulsos: de psiquismo.

[De psic(o)] + ismo.] S. m. 1. O conjunto dos fenômenos ou dos processos mentais conscientes ou inconscientes de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos; psique: “na estrutura que Freud propõem para o nosso psiquismo, ... a parte principal do drama se passa entre o id e o superego.” (Gustavo Corção, Lições de Abismo, p. 279)  
2. Doutrina filosófica que admite a existência de um fluido universal que anima todos os seres vivos. (FERREIRA, 1986, p. 1413).

O estudo das relações dos elementos psicanalíticos vem contribuir para o treinamento verbal no trabalho do Ator. Tendo como foco o psiquismo aparente na voz do Ator, através da

---

<sup>30</sup> Ator com letra maiúscula é uma referência ao Ator como artista criador, no intuito de fazer uma diferenciação do ator como mero intérprete.

palavra falada, encontra-se uma direção nos conceitos de *Ação psicofísica* em união com o *inconsciente*. A princípio, o imbricamento desses dois conceitos, já apontam uma importante contribuição para o trabalho do ator: “É importante notar que a nomenclatura correta do que nós, normalmente, chamamos de *ação física* é, na verdade, *ação psicofísica*. Lógico, o investimento na memória, as associações pessoais são elementos de dimensão psíquica e possivelmente de dimensão espiritual.” (SODRÉ, Celina. 2014.)

Verificaremos o que é um trabalho de apropriação textual, quando aparece na voz do Ator as qualidades do universo psíquico da personagem. Esta fronteira entre o imaterial e o material, ou, entre o psiquismo e a voz, nos serve para um exame que contribui efetivamente para o trabalho de composição verbal: o Ator pode, através dos elementos analisados, construir uma partitura de ação vocal, inserindo em seu texto diferentes elementos que podem contribuir para a composição de uma fala orgânica: a construção do tom da voz, escolhas de tempo ritmo, sonoridades variadas como grunhidos e gemidos, sussurro, diferença de volume, alteração na respiração, uso de diferentes caixas de ressonância, são alguns exemplos de elementos que os Atores podem utilizar para compor uma partitura vocal.

No que tange à análise das semelhanças entre a posição do diretor e do analista e a condição do Ator e do analisante, desejo também investigar o imbricamento da posição histórica dos mestres do teatro Constantin Stanislavski<sup>31</sup> e Jerzy Grotowski<sup>32</sup>, em relação aos precursores da psicanálise Sigmund Freud<sup>33</sup> e Jacques Lacan<sup>34</sup>. Minha hipótese é que Freud está para Stanislavski assim como Lacan está para Grotowski. Pretendo, assim, ao longo do doutorado, apurar a fórmula:

$$\frac{\text{Stanislavski}}{\text{Freud}} = \frac{\text{Grotowski}}{\text{Lacan}}$$

Esta fórmula é um resumo comparativo histórico: tanto da pesquisa no âmbito do

<sup>31</sup> Constantin Serguéievitch Alekséiev Stanislavski nasceu em 17 de janeiro de 1863 em Moscou, Rússia, onde também morreu em 7 de agosto de 1938. É um importante diretor, ator, pedagogo e escritor russo. Sua obra tem grande destaque para o meio teatral, onde seu Sistema domina boa parte da formação dos atores ocidentais. Sua técnica psicofísica revolucionou os paradigmas da arte do ator.

<sup>32</sup> Jerzy Grotowski nasceu em 11 de agosto de 1933, em Rzeszów, na Polônia. Formado em interpretação pela escola de teatro de Cracóvia e em direção pela (GITIS) Instituto Russo de Artes Cênicas, Grotowski tem forte influência de Stanislavski em sua orientação artística. Composta por diferentes fases, a pesquisa de Grotowski começou, no Teatro das 13 Fileiras, iniciado em 1959, foi até 1964 em Opole e a partir de 1965.

<sup>33</sup> Sigmund Schlomo Freud nasceu em 1856 em Freiberg, Império Austríaco, que hoje é Pribor, República Checa. Morreu em setembro de 1939 em Londres, na Inglaterra. Foi um médico neurologista e psiquiatra. É a 8/ 9 o pai da psicanálise.

<sup>34</sup> Jacques-Marie Émile Lacan, nasceu em 1901 na França. É um psicanalista. Depois de estudar medicina, Lacan se orientou em direção à psiquiatria e fez seu doutorado em 1932 com a tese da Psicose Paranoica em suas Relações com a Personalidade. Morreu em 1981.

teatro quanto no âmbito da psicanálise. De um lado, a investigação revolucionária iniciada por Stanislavski e continuada por Grotowski, gerando para o Ator a elaboração do método das *Ações Psicofísicas*. Do outro, a elaboração fundamental da pesquisa de Freud, que detecta o *inconsciente* no psiquismo humano, também continuada e aprofundada por Lacan.

Sendo no contexto da arte contemporânea, e, mais especificamente do teatro e do cinema contemporâneos, a voz é uma questão crucial. Na tentativa de encontrar elementos da psicanálise que contribuam para treinamento de voz aos atores, aparece também a necessidade de criar uma via de união entre o psíquico e o físico. Sabemos que a voz é corpo, mesmo que seja um aspecto bastante particular de sua fisionomia material. Fica claro a necessidade de trabalhar o corpo, de onde a voz emerge:

“O trabalho sobre a voz, o que é? Dizemos que a voz é alguma coisa “separada”, mas é apenas em certos exercícios que pode separar a voz. Aliás, a voz separada é algo muito perigoso para o futuro de um ator. Então, quando eu penso no trabalho sobre a voz, eu penso no trabalho sobre o corpo, do qual a voz emerge. Mas o que isso quer dizer trabalho sobre o corpo? Eu mesmo me ocupei durante anos e anos com trabalho sobre as grandes peças clássicas do passado. Todo mundo dizia que eu fazia teatro físico, quando na realidade eu trabalhava sobre o domínio da relação entre as ações e o texto.” (GROTOWSKI, 1989, apud BROOK, 2011, p. 81).<sup>35</sup>

A fala é uma importante questão desde o princípio do século XX com a revolução proposta pelo mestre do teatro russo Stanislavski que operou uma transformação na arte do ator: o ator deixou de ser mero intérprete e ganhou espaço como artista criador. Esta transformação vem repercutindo até hoje no teatro e no cinema mundiais, e, exigindo um nível de apuro técnico e para-técnico excepcionais. Assim, a presença do ator na cena e na tela ganhou estatuto de obra de arte, e, isto significa o trabalho sobre o corpo e sobre a voz: sobre a inteireza da condição humana transformada em arte.

Voltemos à questão colocada por Stanislavski, o ator, que identificou uma série de dificuldades no trabalho da emissão vocal ao transpor para a voz o universo psicofísico que ele construiu para o personagem. Sendo a voz o veículo principal para a transmissão de toda esta construção que vai do interior para o exterior, Stanislavski não se sente satisfeito com o resultado alcançado. Trata-se do trabalho do Ator que não narra o texto, mas que permite, de alguma forma, vivenciar aquilo que está dizendo, no mesmo momento em que o diz.

eu conseguia me identificar com a alma, com o pensamento, com as ambições, com toda a vida interior do meu Salieri. A minha impostação me parecia correta, até que o sentimento passava do coração aos centros motores do corpo, da voz. Nesta passagem, isto é, na expressão do sentimento através do movimento e sobretudo das palavras, acontecia contra a minha vontade uma ruptura: emergia alguma coisa de falso, de desafinado, por isso eu não estava mais em condição de exprimir na forma

<sup>35</sup> Retranscrição do diálogo registrado em francês, em Taormina, em 5 de maio de 1989, revisto para a publicação atual por Georges Banu, Peter Brook e as respostas Jerzy Grotowski, por Mário Biagini.

exterior o meu sincero sentimento interior. (STANISLAVSKI, 2009, p. 374, tradução de Celina Sodré).

Este é o ponto mais importante do relato de Stanislavski: O problema descrito pelo ator não está localizado apenas no corpo, nos movimentos da personagem. Nem na construção psíquica que ele faz da personagem. O problema reside sobretudo na ruptura que ocorre precisamente no momento da passagem do pensamento para a pronúncia das palavras, através da voz, “na expressão do sentimento através do movimento e sobretudo das palavras, acontecia contra a minha vontade uma ruptura: emergia alguma coisa de falso” (ibid). Aqui surge a questão: como devemos trabalhar a voz para que não ocorra esta ruptura?

O desejo de trabalhar com um *training* vocal ocorre na parte prática do presente projeto. Será colocado uma lupa para que se possa perquirir como o ator deve apossar-se de seu próprio instrumento: neste ponto pretendo dar continuidade à análise das possibilidades da voz humana falada, dentro do âmbito da Arte do Ator, na sua metamorfose do plano literário/verbal para o plano vibratório tendo como meta o surgimento de um ‘objeto’ sonoro. Assim, o presente projeto de pesquisa pretende investigar teórica e praticamente as questões acerca da apropriação da palavra aparente na voz do ator: tanto do lugar do ator na cena, reflexo do lugar de onde o sujeito está falando quanto do lugar interno do ator enquanto sujeito para a psicanálise: o sujeito é aquele que fala.

Uma hipótese inicial é, por exemplo, o estudo de ato real, conceito grotowskiano, colocado na dimensão psicanalítica, no caso da analisanda Suzanne Hommel<sup>36</sup>. Neste caso, o ato do psicanalista modificou a experiência de sua analisanda com a palavra GESTAPO através de uma ação: Lacan levanta de sua poltrona e faz o *geste à peau*<sup>37</sup> no rosto de sua analisanda, transformando, conforme ela mesma diz, sua experiência com a palavra. Esse ato foi tão impressionante na sua trajetória que mesmo tendo passado quarenta anos ela ainda sente o gesto da mão de Lacan em seu rosto. Grotowski, por sua vez, fazia coisas desta mesma ordem para que acontecessem coisas em cena para que acontecesse efetivamente o ato real: ele foi capaz de ficar mais de um ano em silêncio assistindo aos ensaios de um espetáculo até que alguma coisa surgisse. É possível dizer que o ato de olhar, ao longo de um

<sup>36</sup> Suzanne Hommel, nascida na Alemanha em 1938, começou a análise com Lacan em 1974. Narra no documentário *Encontro com Lacan (Rendez-vous chez Lacan)* que viveu os difíceis anos da guerra e do pós-guerra, cheios de horror e angústia. Um dia, em uma sessão de análise, Suzanne conta a Lacan um sonho: “Acordo toda manhã às 5h da manhã.” E completa “Era às 5h da manhã que a Gestapo invadia as casas dos judeus.” Assim que Suzanne fala esta frase, Lacan dá um pulo da poltrona e acaricia o rosto de Suzanne com muita delicadeza. Neste momento do relato, Suzanne diz que entendeu que Lacan deu um “*gest a peu*”, (um toque em minha pele). Ele transformou “Gestapo” em “*Geste à peau*”.

<sup>37</sup> *Geste à Peau*: Um gesto na pele.

ano, sem dizer nada a respeito do que era visto, tendo apenas sua presença, provocou nos Atores um modo particular de ensaiar.

Outra hipótese para efetuar o estudo da transferência e da importância desse elemento entre o ator e o diretor é o fato de ser repetida em muitos casos. Podemos estudar o tema através de alguns exemplos no cinema: de diretores que repetem o trabalho com os mesmos atores. Porque isso acontece? É possível dizer encontrar nesta repetição o elemento da transferência: tanto no teatro como no cinema. O que é então essa transferência? Porque não deu certo o trabalho de Cieslak com Peter Brook? Cieslak, o ator símbolo dos anos 60, não deu certo em seu trabalho com Peter brook. A experiência ruim para ambos, ator e diretor, não se desenvolveu pelo fato de não haver a transferência. Cieslak tinha sua transferência com Grotowski: não tinha como fazer outra transferência.

O intuito de traçar as semelhanças teóricas e práticas entre o lugar do diretor e lugar do analista, assim como das reverberações do lugar do ator e o lugar do analisante, encontro possíveis relações com o as propostas gerais do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGCA) da UNIRIO. Este projeto, pautado fundamentalmente pela interdisciplinaridade do teatro com a psicanálise é um indício de que o estudo da psique pode contribuir para a construção artística da cena contemporânea no que se refere palavra falada: não *do que* se fala, mas *do como* é falado. Questões como: Até que ponto o analisante é ator? E, para ser analisante mesmo, é preciso atuar, agir?

### **Bibliografia**

KNEBEL, Maria. **Análise-Ação. Práticas das ideias teatrais de Stanislavski**. São Paulo: Editora 34, 2016.

LACAN, Jaques. **As Psicoses. O seminário livro 3**. Rio de Janeiro: Zahar. 2010.

\_\_\_\_\_. **A relação de objeto. O seminário livro 4**. Rio de Janeiro: Zahar. 2010.

\_\_\_\_\_. **Os quatro conceitos psicanalíticos. O seminário livro 11**. Rio de Janeiro: Zahar. 2010.

STANILAVSKI, Konstantin. **La mia vita nell'arte**. Firenze: La casa Usher, 2009.

SODRÉ, Celina. **Jerzy Grotowski: artesão dos comportamentos humanos**

**metacotidianos**. Rio de Janeiro, 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <[https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id\\_trabalho=521634](https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=521634)>. Acesso em: 10 ago. 2022.

TCHERKÁSSKI, Sergei. **Stanislavski e o Yoga**. São Paulo: É Realizações, 2019.

TOPORKOV, Vasily. **Stanislavski in Rehearsal: The final years**. New York: Routledge, 1979.

VIVÈS, Jean-Michel. **A voz na clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2018.

## 5.2. Fernanda Mattos de Souza Guimarães

GUIMARÃES, Mattos de Souza Fernanda. **Diálogos Entre a Iluminação Cênica e a Criança no Teatro Infantil**. PPGAC-UNIRIO; Processos e Método da Criação Cênica (PMC); Doutorado Acadêmico; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Lidia Kosovski; Fernanda.mattosdesouza@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0001-7156-8347>

### Resumo

A criação teatral dialoga com vivências pré-existent e nutre a recepção da criança fazendo com que esta percorra caminhos próprios e reformule a experiência cênica ofertada em que atmosferas luminosas e focos de luz cumprem um papel essencial na construção da imagem poética. Considerando que o papel da luz vai além de proporcionar visibilidade ao espetáculo, mas, principalmente, compõe, com as outras artes, um discurso coerente e articulado, no qual cada elemento oferece uma contribuição particular para a poética cênica, versaremos sobre o estudo das possibilidades da iluminação cênica na construção estética para o teatro infantil. Dessa forma, pretende-se organizar um embasamento teórico acerca da concepção da iluminação no teatro para crianças, assim como suas funções estéticas, 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; ludicidade; processos criativos; poéticas visuais.

### Abstract

Theatrical creation dialogues with pre-existing experiences and nurtures the child's reception, making it follow its own paths and reformulate the scenic experience offered in which luminous atmospheres and light spots play an essential role in the construction of the poetic image. Considering that the role of light goes beyond providing visibility to the show, but mainly composes, with the other arts, a coherent and articulated discourse, in which each element offers a particular contribution to the scenic poetics, we will deal with the study of possibilities from scenic lighting in aesthetic construction for children's theater. In this way, it is intended to organize a theoretical basis about the conception of lighting in theater for children, as well as its aesthetic functions, offering subsidies for the insertion of lighting in this category, as a research focus and fertile field for the production of poetic thought

**Keywords:** stage lighting; children's theater; playfulness; creative processes; visual poetics.

Quem já foi ao teatro assistir a uma peça infantil observou como a maior parte das crianças se envolve com o espetáculo e vivencia aquele momento como a sua realidade temporária. Pequenos espectadores questionam os acontecimentos, conversam com os atores em cena, compartilham da alegria e da tristeza das personagens, encantam-se com os detalhes estéticos e demonstram claramente suas emoções em relação ao fascínio do conjunto visual. Através das emoções manifestadas, a criança demonstra a satisfação real diante da experiência.

Além de atuarem no desenvolvimento cognitivo, emocional e social, as manifestações teatrais estimulam o senso crítico infantil e ampliam o contato com experiências estéticas, favorecendo a formação de cidadãos criativos e ricos em afetos. Dessa forma, apresentando o mundo para a criança por meio do teatro, abre-se um leque de ludicidade para a ampliação das suas possibilidades imaginativas.

Fantasia, encantamento e magia são alguns dos termos utilizados no campo das visualidades da cena voltadas para as infâncias e parte disso acontece por intermédio das subjetividades inerentes ao processo criativo de cada iluminador. Entretanto, para que o resultado estético desejado cumpra o seu papel, ele deve ser aberto para a apreciação do espectador.

Este, contudo, não subordina suas interpretações a uma lógica racional, mas a constrói mediante o fenômeno de experiência, em que a percepção e o redimensionamento fundamentados nas vivências pessoais, propiciam a ressignificação do objeto artístico. (GONÇALVES, 2002, p.45).

Tal como citado acima, a criança reorganiza visualidades, ressignifica a experiência teatral que lhe é oferecida e a incorpora como lhe convém, mediante um rigoroso olhar, praticando uma edição sensorial particular, de acordo com as próprias subjetividades e liberdade estética. Dotada de um ativo processo imaginativo, ao descobrir o dom de fantasiar livremente, a criança percebe que pode ir além da experiência imediata, visualizando além da racionalidade pura. Isso a coloca no lugar privilegiado de criadora de fantasias e transformadora do mundo. Segundo o filósofo francês Gaston Bachelard (1988), “a criança enxerga grande, a criança enxerga belo” (BACHELARD, 1988, p. 97). A criança lida com a expressão lúdica de forma livre, posto que a ludicidade é percebida como manifestação natural da infância. Por meio da imaginação, o teatro dialoga com experiências pré-existentes e nutre a recepção dos pequenos espectadores, fazendo com que estes percorram caminhos próprios e reformulem a experiência cênica ofertada. No que tange ao papel da iluminação, a luz esconde e revela o espaço, cria atmosferas, sombras, tridimensionalidade, colore, coloca ou tira de foco, segundo a subjetividade de quem a utiliza como recurso dramaturgico e atendendo às demandas da encenação. Ao assimilar tais códigos visuais, dando-lhes novos sentidos, pequenos espectadores relacionam à cena percepções individuais baseadas na cultura, no meio social, na criação familiar e mesmo à sua predisposição emocional.

Na realidade, o espectador está determinado por uma soma de fatores (sociais, físicos, emotivos culturais, etc) que o condicionam e sobre os quais não tem realmente domínio, o que não significa ser menos livre de suas reações frente à representação na qual eleger seus elementos de leitura, de interpretação (FÉRAL, 2015, p.129).

Múltiplos aspectos permeiam o olhar estético do espectador, mediando as relações entre este e o iluminador, o criador e o receptor. A abertura para novos sentidos de compreensão e diversas possibilidades de leitura de uma única obra, inspirados pelo desenho de luz de um espetáculo teatral, enriquecem as potencialidades expressivas da cena e abrem espaço para um outro olhar observador:

Se atentarmos para o jogo de luz e sombra utilizado num espetáculo, por exemplo, observamos que ele pode produzir efeitos tanto temporais, como o dia e a noite (convencional), quanto atemporais, que se revelam nos sentidos emocionais construídos, retratando as condições psicológicas vividas naquele momento pelo espectador. (GONÇALVES, 2002, p.49).

Nesse contexto, ao desenvolver um desenho de iluminação para uma peça infantil, o iluminador cênico contribui artisticamente com o olhar particular que a criança tem do mundo, visto que, segundo Walter Benjamin (1995), “para ela tudo se passa como em sonhos: ela não conhece nada de permanente” (BENJAMIN, 1995, p. 39). Dessa forma, por meio de focos, atmosferas e cores, o iluminador integra a equipe de criação de um sonho cênico, um “sonho lúcido” ou o que, para Gaston Bachelard (2009), seria um “sonho diurno” ou mesmo

um “devaneio cósmico”. De acordo com Bachelard (1988), “em suas solidões felizes, a criança sonhadora conhece o devaneio cósmico, aquele que nos une ao mundo” (BACHELARD, 1988, p. 102).

De acordo com o autor, o devaneio é uma atividade de vontade que permite ao homem, no caso, à criança, imaginar e romper com a realidade, instaurando uma outra percepção do presente.

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, criando efeitos visuais, evidenciando o trabalho dos demais elementos cênicos e criando imagens poético-visuais.

Outrossim, a luz atua como um importante fio que alinha o conjunto, sublinhando os fatores psicológicos, priorizando o lúdico e enfatizando as nuances de cores e texturas.

O olhar atento de uma criança a um foco de luz, atravessando a fumaça do palco colorido por um plano de iluminação geral de cor azul, pode ser imaginado por ela como um raio de sol ou mesmo como um astro cadente. Projeções de estrelas ou de nuvens feitas a partir de refletores específicos para uma determinada cena, eventualmente, causam na criança a sensação de estar no próprio céu de seus desenhos feitos com giz de cera. Assim, efeitos de iluminação são linguagens permeadas por sentimentos particulares que dialogam com a realidade de cada criança.

O conjunto de possibilidades e recursos técnicos disponibilizados aos iluminadores para a criação de uma vivência encantadora, por meio de atmosfera, cores, sombras inanimadas, objetos luminosos e tudo mais que estiver ao alcance de sua imaginação, proporciona à criança uma amplitude de imagens poéticas engrandecendo sua sensibilidade e criatividade diante do mundo real. Dessa forma, a luz adotaria uma função de linguagem mais onírica, lúdica e mágica, além de narrativa.

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 evidência de tudo que existe de fato etc.. A recriação constante destes conteúdos apontará para uma linguagem que poderá expressar o universo da criança. (ORTIZ in KÜHNER, 2003, p.60).

Através de códigos de cores, atmosferas e relações entre luz, sombra e cena, a criança tem em si despertado o olhar curioso de quem vê as coisas pela primeira vez, o olhar de deslumbramento ao “ver com os olhos livres”, como diria Oswald de Andrade. Como um brinquedo que ora desmontado e reorganizado pela criança ganha novos sentidos a cada nova

brincadeira, Jacques Rancière discorre sobre a capacidade do espectador de cocriar a imagem cênica, adotando, assim, uma postura ativa diante da obra:

Ele observa, seleciona, 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. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p.17).

Posto isso, quando a criança começa a frequentar o teatro formulado com uma linguagem que está em consonância com a sua faixa etária, ela amplia a sua capacidade de fazer analogias, expande a percepção e o desenvolvimento estético. As visualidades cênicas no teatro infantil buscam explorar os sentidos. Nesse contexto, a iluminação atua enfatizando os fatores psicológicos do texto, além de explorar códigos importantes no desenvolvimento cognitivo infantil, tais como as cores. Em entrevista, o iluminador carioca 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 cena<sup>38</sup> (SOUZA, 2018, p.89).

Segundo Fatima Ortiz (2003), “assim também o cenário, os figurinos, a iluminação, sonoplastia, coreografia, maquiagem e adereço deverão completar-se harmonicamente, para junto com os atores, contarem uma história” (ORTIZ, 2003, p. 60). Complementa, ainda, “o desafio está em fazer com que a linguagem apresentada atinja o nível de entendimento do mundo no qual a criança se encontra” (Ibidem).

Em alguns casos específicos, quando movido pela necessidade funcional ou mesmo pela criação poética, visando a um resultado estético que caiba na ludicidade desejada e no conceito da obra, o iluminador utiliza-se de “gambiarras”. Nesse caso, objetos de uso cotidiano têm sua utilidade original ressignificada, transformando-se em fontes de luz, ou melhor, artefatos luminosos que têm por finalidade contribuir cenograficamente com o espetáculo, tornando o ambiente ainda mais cativante aos olhos infantis.

Quando o iluminador cria e propõe incorporar à encenação esse tipo de artefatos, ele agrega ao conjunto visual um poderoso aliado na captura do olhar curioso da criança. São

<sup>38</sup> 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.**

elementos lúdicos que tornam o ambiente cênico ainda mais encantador e propício ao desenvolvimento do imaginário infantil. O pensador soviético Lev Semionovitch Vigotski (1991), em seus estudos, propõe o conceito de “processo de desenvolvimento imaginativo”, em que a criança ingressa no universo do “faz de conta” e do imaginário. Nesse novo espaço desenvolve uma importante função psicológica superior, a imaginação, através da qual se liberta das restrições impostas pelo ambiente imediato, possibilitando-lhe transgredir e subverter as regras determinadas por ele.

É nesse sentido que toda e qualquer proposta cenográfica que favoreça o desenvolvimento do imaginário da criança de forma lúdica, poética e criativa contribui positivamente na sua capacidade de imaginar. “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo” (BARROS, 1996, p.75).

Uma vez, eu fiz a luz de uma peça chamada os “Mendigatos”, que era uma versão de CATS, só que com gatos mendigos e eu tinha que fazer uma ribalta que é um objeto cênico. Pensando em como seria esse objeto, nós compramos algumas daquelas marmitas de comida, tiramos a tampa da marmita e com a marmita aberta nós botamos uma lâmpada bastão, que é aquela lâmpada de Set Light. Então, era uma marmita de cozinha com uma lâmpada bastão onde ninguém via a lâmpada, só se via a parte de trás da marmita. Daí, fechou-se a marmita com a lâmpada lá dentro. Eu procurei um amigo meu que é designer gráfico e pedi pra ele criar um rótulo de uma lata de sardinha. Colamos o rótulo na lata de sardinha, pegamos um abridor de latas, abrimos a tampa e viramos a parte aberta. **Pronto! a ribalta era uma lata de sardinha aberta.**

O contato com o artefato luminoso abre porta para sentimentos inimagináveis provocando novas imagens e sensações. Nesse momento, a criança é capaz de transformar o significado dos objetos, convertendo um elemento da realidade em outro. Essa reelaboração dos objetos tem implicações importantes em seu desenvolvimento, em especial para a (re) construção de sentidos e significados sobre o mundo material em que ela vive. O fluxo e a dinâmica de alargamento criativo a partir daquela ideia podem abrir outros campos de entendimento cognitivo e estético em coisas muito mais estapafúrdias. Considerar que não há limites para a imaginação infantil e não tentar aprisioná-las em ideias pré-concebidas é o primeiro passo para uma relação fértil e bem-sucedida com a criança no espaço cênico, visto que elas buscam, nas paisagens de adultos produzidas no teatro, coisas extraordinárias.

A iluminação funciona como possibilidade de alargamento dos fluxos imaginativos das crianças que entram num mundo encantado produzido “também” pela luz, enquanto elemento clareador que propicia possibilidades polissêmicas de emoções e sentidos na cena.

### **Bibliografia**

BACHELARD, Gaston. **Poética do Devaneio**. 1 Ed. São Paulo: Editora Martins Fontes,

1988.

BARROS Manuel. **Livro sobre nada**. 1 Ed. Rio de Janeiro: Record:1996.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II: Rua de mão única**. 5 Ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. 1 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GONÇALVES, Zanilda. **Nos bastidores do Teatro Infantil**. 1 Ed. Belo Horizonte: Armazém de Ideias, 2002.

KUHNER, Maria Helena. **O Teatro dito Infantil**. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003.

ORTIZ, Fátima. O espetáculo: A linguagem cênica no teatro para crianças. In: KUHNER, Maria Helena. **O Teatro dito Infantil**. Florianópolis: Fundação Cultural de Blumenau, 2003. p. 58-61.

PEREIRA, Luiz Miguel. **Teatro para bebês: Estreia de olhares**. 2014. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. 1 Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SOUZA, Fernanda Guimarães Mattos de. **Gambiarras de Luz: reflexões sobre a formação do iluminador cênico sob a ótica de três gerações cariocas**. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Escola de Comunicação. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch. **Imaginação e criação na infância**. 1 Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

### 5.3. Izabel Araújo

ARAÚJO, Izabel. **Gringo Cardia: A Obra Multifacetada de um Artista**. PPGAC-UNIRIO; Processos e Métodos da Criação Cênica (PMC); Mestrado Acadêmico; Orientação: prof. dr. Leonardo Munk; izabel.beliaraujocontato@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-7270-5654>

#### Resumo

Essa pesquisa de mestrado, que se encontra em desenvolvimento, tem como tópico o ofício da cenografia de Gringo Cardia, no início de sua carreira. Meu foco encontra-se em como esse artista cria, de forma peculiar e constante, elementos e objetos desenvolvidos para que tenham uma função participativa em seus projetos, afastando-se completamente de uma utilização apenas decorativa. Gringo se vale com frequência de elementos com grandes proporções, estabelecendo-os de forma muito presentes em cena. Eles compõem sua cenografia como um instrumento auxiliar na construção de suas narrativas de forma que deem suporte ao texto, assim como à coreografia. Seus trabalhos e a forma como esses elementos operam em cena têm uma relação muito íntima tanto com os atores como com os bailarinos, ao gerar conexões e parcerias que podem ser de imenso aconchego ou de grande desconforto. Por isso, suas propostas são desafiadoras para os artistas. Uma das perspectivas do presente trabalho é fazer uma análise da cenografia composta por objetos ou elementos de cena desenvolvidos por Gringo, em um jogo de colaboração com os artistas com os quais dialoga.

**Palavras-chave:** cenografia; objetos; corpos; parceria; interação.

#### Abstract

This master's research, which is currently under development, has as its main topic Gringo Cardia's craft of scenography, at the beginning of his career. My focus is on how this artist creates, in a peculiar and constant way, elements and objects developed so that they have a participatory function in his projects, completely moving away from a purely decorative use. Gringo frequently uses elements of great proportions, establishing them as very present in the scene. They compose their scenography as an auxiliary instrument in the construction of their narratives in a way that supports the text, as well as the choreography. His works and the way these elements operate on stage have a very intimate relationship with both actors and dancers, generating connections and partnerships that can be of immense warmth or great discomfort. Therefore, their proposals are challenging for artists. One of the perspectives of this work is to analyze the scenography composed of objects or scene

elements developed by Gringo, in a collaboration game with the artists with whom he dialogues.

**Keywords:** scenography; objects; bodies; partnership; interaction.

O título provisório dessa dissertação é *Gringo Cardia: a obra multifacetada de um artista*. Falo sobre o início da carreira de Gringo Cardia, artista cenógrafo, de quem fui assistente por quase dez anos. Por isso, de certa forma, nessa escrita também visito um pouco da minha trajetória profissional como cenógrafa. Compartilharei aqui uma parte do texto que pretende se tornar um capítulo do meu trabalho. O título dessa escrita é *A conexão entre o corpo e o objeto. Protagonistas ou utilitários?*

Como a cenografia é também o meu ofício, além de ser arquiteta e urbanista, me interessei muito por essa pesquisa e esse entendimento do que vou colocar em cena, seja para o ator, o músico ou o bailarino. O que de fato é necessário e como isso pode contribuir para um resultado satisfatório e coeso? Pode ser de forma acolhedora, que traga um certo conforto, ou causar desconforto e estranhamento, se for o caso.

Vou falar especificamente da relação entre o corpo e objeto no trabalho do cenógrafo Gringo Cardia com a bailarina e coreógrafa Deborah Colker. Eles são parceiros há muitos anos e se conheceram na época em que ambos trabalharam com Graciela Figueiroa, nos anos 1980, no Rio de Janeiro. Na época, Gringo fez programação visual e depois cenografias para os espetáculos de Graciela. Essa coreógrafa uruguaia trabalhou muitos anos aqui no Brasil e, de certa forma, mexeu muito e foi muito inclusiva com muitas pessoas da dança, do teatro e de outros meios. A Deborah Colker fazia parte do grupo de dança Coringa, fundado por Graciela em 1977. Gringo e Deborah seguem trabalhando em uma parceria que já dura 28 anos.

Gringo foi não somente um dos fundadores como também dirigiu, fez cenários, figurinos e direção de arte por muito tempo da Intrépida Trupe, grupo de circo que contempla teatro, dança e acrobacias. A convite de Gringo, “Debinha”, como era chamada, foi convidada para trabalhar na preparação corporal e depois coreografias do grupo.

Em 1994, Debinha funda a sua companhia, a Cia. de Dança Deborah Colker, com o espetáculo *Vulcão* e chama Gringo para desenvolver os projetos de cenografia da sua companhia. Essa dupla tem uma característica muito específica, que é a pesquisa da relação entre os objetos e os bailarinos em cena. Há uma grande afinidade entre Debinha e Gringo, que desenvolvem seis processos de criação de forma colaborativa. Importante ressaltar - e eu digo isso, porque já trabalhei algumas vezes com a dupla - Debinha é um profissional muito

exigente e Gringo, um detalhista esteta. Ambos têm em comum o objetivo de quase, porque seria impossível, atingir a perfeição.

A preparação corporal de sua companhia inclui aulas de ballet clássico e outros gêneros. Os ensaios são intensos e exaustivos porque as coreografias têm uma característica específica que é a questão do desafio, o que gera um formato de ensaios e de resultado com um perfil quase “atletico” para seu elenco de bailarinos.

A dança contemporânea não se guia por modelos preestabelecidos. Nesse sentido, cada artista, seja ele coreógrafo ou bailarino, traz sua singularidade de pensamento na elaboração das construções coreográficas. O trabalho com a materialidade dos corpos e com as qualidades de movimento pode ser, como no caso da Cia. de Dança Deborah Colker, explorar também as diferentes relações com os objetos. O processo de ajuste e de utilização dos elementos/objetos e bailarinos entre Debinha e Gringo é realizado em *work in progress*. Ela cria um movimento e ele pode desenvolver um elemento de cena e vice-versa. Os bailarinos experimentam e podem contribuir com sugestões de como melhor usá-los. Nesse processo de trabalho a questão do tempo é muito importante. Alguns espetáculos demandam um ano de ensaios e outros até dois anos para que ela finalmente os coloque nos palcos.

O trabalho de Debinha é desenvolvido de modo geral, inspirado no que ela vive no momento. Pode ser o desejo de fazer a adaptação de um livro de poesias, como foi em *Tatyana*, do ano de 2011, baseado no livro de Aleksander Puchkin ou, no caso de *Belle*, de 2014, baseado no livro *Belle de Jour* do franco-argentino Joseph Kessel. Ela já havia feito o espetáculo *Casa*, em 1999, no qual relacionava os ambientes da casa com o cotidiano. Em *4 por 4*, pela primeira vez ela convida outros artistas para a composição da cenografia junto com Gringo. Daí o nome *4 por 4*. Cildo Meirelles apresenta *Cantos*, no sentido de quinas, o Chelpe Ferro, grupo multimídia que desenvolve trabalhos que misturam música eletrônica, escultura e instalações tecnológicas em apresentações ao vivo e em exposições, compôs uma mesa sonora, Victor Arruda vem com seu *Povinho* e Gringo apresenta *Vasos*. Antes de expor com mais detalhes esse trabalho do Gringo, falarei brevemente sobre outras composições para iluminar a questão colocada no título: protagonistas ou utilitários?

Em *Tatyana*, no primeiro ato, existe a presença potente de uma árvore enorme em cena, ao mesmo tempo que é grande e tem galhos altos, os galhos são em que os bailarinos dançam não têm mais que 12 centímetros de largura. Por essa razão, os bailarinos são submetidos a um desafio, o que gera um trabalho físico de intenso equilíbrio. Já em *Belle*, também no primeiro ato há uma escada de quase quatro metros de altura com degraus com 15 centímetros de largura, dois sofás e três *pole dances*. No segundo ato, um tecido em malha compõe a

coreografia. Nesses espetáculos - e assim se dá por todo trabalho da Deborah - os elementos/objetos são criados e desenvolvidos para uso dos bailarinos. Por exemplo, *Nó*, de 2005, fala sobre a metáfora do desejo, sobre o que se deseja, deseja pegar, deseja ter e não é palpável. No primeiro ato há uma trama de cordas que entrelaça às vezes um, em outros momentos todos os bailarinos, o que transmite a sensação de que estamos vendo um único corpo envolto por um grande nó. No segundo ato há uma grande caixa transparente que permite e impede o toque. *Cura*, de 2021, seu trabalho mais recente, lida com a questão da morte, da cura e do que não tem cura. Os bailarinos dançam com franjas que representam Obaluaê ou Omulu, o orixá da saúde, da morte e da doença. Os bailarinos se apropriam dos objetos e até propõe mudanças para que esses se adequem melhor ao seu manuseio. Nessa relação com os bailarinos, o objeto está sempre a seu serviço.

No caos de *Vasos*, acontece o contrário. Se inicia com uma espécie de prólogo, *Meninas*, com Debinha ao piano tocando para duas bailarinas que dançam, enquanto outros bailarinos e bailarinas colocam, aos poucos, os vasos em cena. Os vasos permanecem quase o tempo todo em cena, jamais devem ser tocados e não estão submetidos aos bailarinos. Estes é que são subordinados à essa estética da fragilidade, da leveza e do cuidado que os vasos definem. Eles são confeccionados e pintados para o espetáculo, são quase bailarinos, porque são “pequenos indivíduos” que definem as limitações de uso do palco, estabelecem as diretrizes, os percursos coreográficos, por onde os bailarinos vão se mover, caminhar e dançar. Os vasos também se movem, ocupando diferentes planos do espaço no decorrer do espetáculo: o plano baixo, quando estão no chão; o plano médio, ao serem suspensos; e o plano alto, quando se elevam até saírem de cena pelo alto em direção ao urdimento. Poderíamos defini-los como corpos-objetos presentes no palco. Esse encontro e o desenvolvimento dessa dinâmica entre bailarinos e objetos tão frágeis como os vasos, levou Gringo a dizer a Debinha, “não tem problema se eles derrubarem, mas diga aos bailarinos que eles não podem derrubá-los”. De fato, em pouquíssimas vezes isso aconteceu. Os bailarinos, Deborah e Gringo ensaiaram por três meses sem saber como os vasos seriam retirados de cena.

Gringo fez uma longa pesquisa sobre eletromagnetismo e chamou uma equipe de engenheiros para desenvolver esse processo de retirada dos vasos de cena por meio de imãs. Quando os vasos saem de cena, de forma tão leve, parece que estão dançando no espaço e é como se eles indiretamente, se apropriassem e fizessem reverberar elementos/ferramentas presentes na dança contemporânea, como peso, tempo e espaço. Os vasos não estão a serviço dos bailarinos; certa forma, estão também dançando. Ao contrário de todos os outros

trabalhos da Cia. de Dança Deborah Colker, nos quais os elementos/objetos são criados e desenvolvidos para que os bailarinos não só se apropriem, como façam uso deles, nesse caso de *Vasos* o que ocorre é exatamente o oposto: o objeto aqui é o protagonista.

### **Bibliografia**

BATISTA HILDA, Mariana. **Corpo e Objeto em Dança Contemporânea: relações de parceria**. Trabalho de conclusão de Pós-graduação (Mestrado) em Dança, UFBA. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2017.

CARDIA, Gringo. **Depoimento [jul.2021]**. Entrevistadora. Izabel Araújo, Rio de Janeiro: UNIRIO, 2021. 1 arquivo.mp3 (49:21 min). Entrevista concedida para dissertação de mestrado PPGAC/UNIRIO.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Edição organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

TAQUECHEL Y SAIZ, Maria Teresa. **Corpos Ímpares**: Processo de criação do espetáculo Pulsar – Haploos e Diploos. Trabalho de conclusão de Pós-graduação (Mestrado) em Arte Cênicas, UNIRIO. Rio de Janeiro: Universidade federal do Rio de Janeiro, 2001.

#### **5.4. Mariana Rosa Santos**

SANTOS, Mariana Rosa e Silva. **Sondar a Empatia Cinestésica**. PPGAC-UNIRIO; Processos e Métodos da Criação Cênica (PMC); Doutorado Acadêmico; Orientação: prof. dr. Ricardo Kosovski; marianarosaess@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-9557-1492>

### **Resumo**

Este texto aproxima acepções sobre o que é a empatia cinestésica para melhor compreendê-la durante a pesquisa do doutorado em andamento. A empatia cinestésica é denominada como contágio gravitacional por Hubert Godard, e é mencionada por Eugenio Barba como uma experiência possível de ser orquestrada. A proposta da pesquisa é a de reunir diferentes perspectivas sobre o que é a empatia cinestésica, assim como analisar nas obras de Eugenio Barba e Odin Teatret sobre a natureza deste trabalho, e com o apoio deste referencial iniciar as investigações laboratoriais para descobrir exercícios e/ou desenvolver cenas que possam criar repercussões cinestésicas no ator e no espectador. Compreende-se a partir dessa

breve abordagem, a empatia como experiência de compartilhamento, e um campo no qual os artistas podem operar sua artesanaria.

**Palavras-chave:** empatia cinestésica; cinestesia; contágio gravitacional.

### Abstract

This text approaches notions of meanings kinesthetic empathy to better understand for the doctoral research progress. Kinesthetic empathy is also called gravitational contagion by Hubert Godard, and is mentioned by Eugenio Barba as an experience that can be orchestrated. The purpose of the research is to bring together different perspectives on what kinesthetic empathy is, as well as to analyze it in the works of Eugenio Barba and Odin Teatret, about the nature of this work. With the support of this reference, the aim is to start laboratory investigations to develop scenes that can create kinesthetic repercussions on the actor and on the spectator. From this brief approach, empathy is understood as a sharing experience and a field in which artists can operate.

**Keywords:** kinesthetic empathy; kinaesthesia; gravitational contagion.

O diálogo proposto como recorte para a ocasião do XXII Colóquio do PPGAC-UNIRIO trata de fazer uma sondagem sobre o que é a empatia cinestésica, considerando que a multiplicidade das perspectivas nos ajudam a perceber diferentes aspectos sobre esta experiência, a identificá-la e a aprender a operar sobre a cinestesia, considerando-a como um campo de artesanaria para o ator e para o diretor.

A pesquisa do doutorado em andamento, que se iniciou em setembro de 2022, tem o título “Empatia cinestésica, organicidade e efeito de organicidade” e vislumbra, além do estudo teórico, a análise de obras em vídeo de peças do Odin Teatret, como investidas preliminares, uma vez que seu diretor, Eugenio Barba, menciona exemplos de transformações das ações com a intenção de mobilizar a cinestesia do espectador.

Para explicitar o que é a empatia, partiremos da acepção elaborada pelo neurocientista António Damásio (2011), em que se refere ao conjunto de fenômenos que simulam o *estado* de um corpo. Percebemos um corpo e o nosso corpo pode simular este estado. Damásio (2011) coloca que o nosso corpo está mapeado no cérebro e que podemos simular estados emocionais de experiências que tivemos, assim como “canalizar” outros corpos, algo que os bons atores fazem, mesmo que não saibam disso.

Já o termo empatia cinestésica remete à sensação ou percepção do movimento. A palavra cinestesia vem do grego *kinein* e significa movimentar e de *aísthesis* que quer dizer

sensibilidade<sup>39</sup>. No texto *Gesto e Percepção* (2002) de Hubert Godard, ex-bailarino e educador somático, a empatia cinestésica parece vir associada ou identificada também como contágio gravitacional. A este “gravitacional” se relaciona toda a organização efetuada pelos músculos anti-gravitacionais. Godard (2002) ilustra a empatia cinestésica com o efeito de transporte que um espetáculo dançado pode promover no espectador, que perde a certeza do seu próprio peso e “se toma, em parte, o peso do outro”.

Essa participação cinestésica interessou também a outros artistas, como dissemos, como aos atores do Odin Teatret e o diretor teatral Eugenio Barba (2014), que elaboram suas técnicas para realizar a ação real (aquela que possui uma forma dinâmica que têm consequências na tonicidade de todo o corpo). Essa ação atinge

o sentido cinestésico (ou a empatia cinestésica) do espectador [que] reconhece os dinamismos da ação [...e...] produz uma força de persuasão sensorial que produzem um efeito de organicidade – quer dizer, de vida e imediatismo – no sistema nervoso do espectador. (BARBA, 2014, p.61).

A empatia é um fenômeno que interessa a diversos artistas que se ocupam do que acontece ao espectador quando assistem a um espetáculo. Artistas como Eugenio Barba, por exemplo, compreendem que existem níveis de organização da experiência teatral, criando tramas tanto nos significados quanto na orquestração de estímulos que visam produzir sensações mesmo sem acessar de imediato a interpretação sobre aquilo que vê.

Peter Brook fala desse trabalho como algo que é compartilhado do corpo do ator ao corpo do espectador, e cita os neurônios-espelho como uma descoberta das neurociências que pode explicar o que havia sido o teatro desde sempre (RIZZOLLATTI; SINIGAGLIA, 2006).

Para o grande dramaturgo e cineasta britânico, o trabalho do ator seria em vão se este não pudesse, mais além das barreiras linguísticas ou culturais, compartilhar os sons e movimentos do seu próprio corpo com os espectadores, convertendo-os, assim, em parte de um acontecimento que estes devem contribuir para criar. (RIZZOLLATTI; SINIGAGLIA, 2006, p.11)<sup>40</sup>

Neste sentido temos a empatia como uma experiência possível de ser gerenciada, ao menos em parte, por parte dos artistas da cena, que compartilham com os espectadores um estado, de uma ação e um acontecimento que oferece lacunas para criação. De maneira análoga, o espectador, que não é somente o agente passivo, também oferece informações que são compartilhadas com o ator e outros espectadores, ao que podemos aludir ao quiasma de Merleau-Ponty: “Não há coincidência entre o vidente e o visível. Mas um empresta do outro,

<sup>39</sup> A etimologia da palavra está disponível em: [www.dicio.com.br/cinestesia](http://www.dicio.com.br/cinestesia). Acesso em: 10 dez. 2022.

<sup>40</sup> Em espanhol: Para el gran dramaturgo y cineasta británico, el trabajo del actor sería vano si éste no pudiera, más allá de las barreras lingüísticas o culturales, compartir los sonidos y movimientos de su propio cuerpo con los espectadores, convirtiéndolos, así, en parte de un acontecimiento que éstos deben contribuir a crear. (RIZZOLLATTI; SINIGAGLIA, 2006, p.11).

um toma ou invade o outro, cruza-se com ele, está em quiasma com o outro” (MERLEAU-PONTY, 2003, p.235).

Sondar a empatia cinestésica é se acercar de entendimentos sobre esta experiência, as técnicas, a linguagem, os procedimentos adotados pelos atores, diretores (e espectadores). Uma outra parte da pesquisa destina-se a compreender a natureza deste trabalho para experimentar em laboratórios e poder incorporar na prática ações que possam auxiliar na tessitura de dramaturgias cada vez mais conscientes dessas nuances.

### **Bibliografia**

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CINESTESIA. In: **Dicio**, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2019. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cinestesia/> Acesso em: 08 dez. 2022.

DAMÁSIO, António R. **E o cérebro criou o Homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCIDADE, 2002, p.11-35. Disponível em: <https://docplayer.com.br/83320735-Gesto-e-percepcao-hubert-godard-ic-l2-llcilliileilie-permite-que-o-ator-ou-o-observador.html> Acesso em: 08 dez. 2022.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RIZZOLATTI, Giacomo; SINIGAGLIA, Corrado. **Las neuronas espejo: los mecanismos de La empatia emocional**. Barcelona: Paidós, 2006.

### **5.5. Marina Salomon**

SALOMON, Marina. **“Sob os céus de dante”: A Divina Comédia no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - Métodos de Transposição e Criação Interativa**. PPGAC-UNIRIO; Processos e Métodos da Criação Cênica (PMC); Mestrado Acadêmico; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Nara Keiserman; [marina.salomon@edu.unirio.br](mailto:marina.salomon@edu.unirio.br); <https://orcid.org/0000-0001-7661-818X>

### Resumo

A presente pesquisa de mestrado em andamento tem como objetivo examinar e descrever as metodologias de criação da instalação coreográfica *A Divina Comédia*, concebida pela coreógrafa e diretora carioca Regina Miranda e apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre os dias 10 e 19 de maio de 1991. Além de contribuir para a construção de um registro histórico do evento artístico e das circunstâncias que levaram a sua criação, a pesquisa tem se revelado como importante fonte de reflexão sobre o processo criativo de Miranda, cuja atuação ao longo de mais de 40 anos junto a *Companhia Regina Miranda e AtoresBailarinos* é marcada pelo desenvolvimento de uma linguagem teatral-coreográfica autoral. Minha participação ativa durante o processo de criação de *A Divina Comédia*, como intérprete e assistente de coreografia, confere, também, um caráter híbrido na construção desta dissertação onde oscilações entre o resgate de diferentes memórias pessoais e o rigor acadêmico tomam-se presentes como campos de força que se entrelaçam na busca de uma escrita atravessada pela precisão factual e a descrição da experiência artística.

**Palavras-chave:** performance, dança, teatro, *A Divina Comédia*, hibridismo.

### Abstract

This ongoing master's research aims to examine and describe the creative methodologies of the choreographic installation *A Divina Comédia*, conceived by the choreographer and director Regina Miranda and presented at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro, between the 10th and 19th. May 1991. In addition to contributing to the construction of a historical record of both the artistic event and the circumstances that led to its creation, the research has proved to be an important source of reflection on Miranda's creative process, whose performance throughout more than 40 years with *Companhia Regina Miranda e AtoresBailarinos* reflects the development of a theatrical-choreographic language that invests in the interaction between corporal and verbal discourse and in the hybridity of artistic languages. My active participation during the creation process of *A Divina Comédia*, as an interpreter and choreography assistant, also confers a hybrid character in the construction of this dissertation, where oscillations between the rescue of different personal memories and academic rigor become present as fields of strength that intertwine in the search for a writing crossed by factual precision and the description of the artistic experience.

**Keywords:** performance, dance, theatre, *The Divine Comedy*, hybridism.

A presente pesquisa de mestrado em andamento, iniciada em 2020, tem como objetivo investigar e descrever as metodologias de criação da instalação coreográfica *A Divina Comédia*, concebida e dirigida por Regina Miranda e apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre os dias 10 e 19 de maio de 1991, da qual participei como intérprete-bailarina e assistente de coreografia.

A encenação, baseada na obra homônima de Dante Alighieri (1265-1321), tornou-se um marco na história das artes cênicas do Rio de Janeiro, presença viva, até hoje, na memória tanto de seus integrantes quanto da plateia que visitou a instalação.

Em 1990, Regina Miranda, Marina Martins<sup>41</sup> e eu integrávamos a recém criada Coordenadoria de Dança do MAM-RJ. Uma de nossas atribuições era coordenar, sob a liderança de Miranda, o Núcleo de Dança do Galpão das Artes<sup>42</sup>, espaço artístico aberto a múltiplas linguagens, idealizado por Marcus Lontra<sup>43</sup>, diretor do MAM-RJ à época. O Galpão promovia cursos de artes plásticas, dança, teatro, video-arte e filosofia além de fomentar a apresentação de performances cênicas, palestras, exposições e mostras de vídeo. Em uma área de 1.200 m<sup>2</sup>, sem divisões os diferentes eventos conviviam, simultaneamente, e provocavam a emergência de novos encontros e práticas artísticas interdisciplinares. *A Divina Comédia* como obra cênica deriva dessa interação.

O trabalho recriava cenicamente o famoso poema épico de Alighieri, que narra a travessia do poeta através do Inferno, Purgatório e Paraíso, em busca de Beatriz, seu amor de juventude, tendo como guia o poeta Virgílio.

*A Divina Comédia* ocupou o MAM-RJ em sua quase totalidade e contou com a participação dos integrantes da Companhia Regina Miranda e AtoresBailarinos que somavam-se ao elenco de 146 intérpretes entre bailarinos, atores e cantores. Além de utilizar a própria arquitetura do museu como cenário natural, 16 artistas visuais aceitaram o convite para criar ambientações internas. Os círculos do Inferno foram recriados nas áreas subterrâneas do Museu, em um percurso ambientado ao longo de seus corredores, escadas e pequenas salas que se distribuíam pelo subsolo. Ao Purgatório foi destinado o belo jardim criado pelo paisagista Roberto Burle Marx e uma das laterais externas do vão central do Museu. Por fim, para o Paraíso, foram ocupados o foyer e o salão de exposição situado no primeiro andar do prédio principal além do terraço, localizado na laje do próprio Galpão das Artes, onde

<sup>41</sup> Bailarina, pesquisadora e uma das fundadoras da Cia Regina Miranda e AtoresBailarinos.

<sup>42</sup> Após o fechamento do Galpão das Artes, no final da década de 1990, o espaço passou a abrigar a casa de shows e espetáculos VIVO RIO, em funcionamento até a presente data.

<sup>43</sup> Marcus Lontra é curador e crítico de arte independente. Foi curador da célebre mostra: “Como vai você, geração 80?” (junto com Sandra Magger e Paulo Roberto Leal) realizada no Parque Lage, em 1980, que revelou artistas hoje consagrados como Daniel Senise, Luiz Pizarro, Leonilson e Beatriz Milhazes.

acontecia a última instalação paradisíaca, encarada pela mestra de Miranda e de tantas gerações de bailarinos e atores, Angel Vianna.

A cada apresentação, com duração total de duas horas, a plateia era convidada a realizar sua própria caminhada através dos ambientes propostos enquanto experienciava os diferentes aspectos do imaginário retratado na obra dantesca. A única regra a ser seguida era a mesma arquitetada por Dante: uma vez que alguém ultrapassasse um dos estágios, não seria mais permitido voltar atrás.

Em seu processo de criação Miranda procurou menos encenar a representação do poema mas apropriar-se de seu texto como lugar de invenção, associação e ampliação de sentidos. Efetuando uma operação cruzada de linguagens, a diretora articulou textos teatrais de diferentes autores e épocas ao texto original de Dante e procurou ensejar modos de encenar que evidenciavam desde minuciosas estruturas coreográficas a improvisações em uma relação dinâmica entre palavra e movimento.

Na criação da linguagem do espetáculo, operamos por metáfora e desdobramentos, associando etapas do percurso do Inferno ao Paraíso a fragmentos de textos teatrais de diversas épocas e outros de nossa autoria, sobrepostos e entrelaçados aos textos originais, e os encharcamos de dança. (MIRANDA, 2008, p.92).

Como exemplo disso é possível encontrar no Inferno tanto a referência direta ao casal de amantes Francesca de Rímini e Paolo Malatesta, presentes no Canto V<sup>44</sup> e, também, deparar-se, ao longo do percurso, com uma adaptação da peça *Entre Quatro Paredes (Huis Clos)*, peça teatral escrita por Jean Paul Sartre, em uma livre associação ao tema *Os violentos contra os outros* descrito no Canto XII<sup>45</sup>.

Os Cantos<sup>46</sup> poéticos de Dante faziam-se presentes como conceitos-imagens para a construção dos diversos ambientes cênicos que privilegiavam uma experiência relacional entre atuantes, visitantes e o espaço que co-habitavam. Associados aos textos verbais e corporais, músicas, imagens videográficas, esculturas, objetos cotidianos e obras pictóricas combinavam-se à arquitetura do Museu e produziam paisagens híbridas como processo metafórico da superabundância das imagens presentes na obra de Dante.

A possibilidade de caminhar, penetrar e compartilhar o mesmo lugar da ação cênica convidava a plateia a uma experiência sensorial que oscilava entre uma participação ativa e a

<sup>44</sup> Inferno. Canto V: *Alcançam os poetas o Círculo Segundo, onde ficam os luxuriosos, arrastados incessantemente pela ventania; Dante fala com Francesa de Rímini.* (ALIGHIERI, 1984, p.138).

<sup>45</sup> Inferno. CantoXII: *Os dois poetas descem ao sétimo Círculo, guardado pelo Minotauro; e encontram, no primeiro giro ou seção os violentos contra o próximo (tiranos, assassinos, salteadores), submersos em sangue fervente.* (ALIGHIERI, 1984, p.200).

<sup>46</sup> Divisão poética presente em todo o poema. Dante Alighieri escreveu 100 cantos poéticos para compor *A Divina Comédia*. escritos em *terza rima*, estrutura poética usada pela primeira vez pelo poeta onde a linha central de cada estrofe controla as duas linhas marginais do terceto seguinte.

observação contemplativa, sugerindo ritmos individuais de fruição. O espectador tornado visitante era colocado, assim, no *coração da experiência*, para lembrar uma expressão utilizada pela escritora e performer, Josephine Machon em seu estudo sobre práticas cênicas imersivas (MACHON, 2013, p.68).

É relevante lembrar que a trajetória artística de Regina Miranda e de sua companhia de dança-teatro, a *Companhia Regina Miranda e AtoresBailarinos* encontra-se diretamente ligada ao desenvolvimento da dança contemporânea carioca, um campo ainda em construção no início da década de 1980, no qual Miranda se insere como presença catalisadora. Dessa forma, compor essa dissertação revela o desejo de traçar novos modos de registro para a profícua história dos *AtoresBailarinos*, companhia da qual participo há 36 anos e que completou em 2022, 42 anos de atividades.

Para embasar a pesquisa venho estabelecendo algumas linhas de ação:

1. Dialogar com obras teóricas que possam colaborar para a reflexão dos temas evidenciados na encenação como o estudo sobre práticas performáticas e imersivas, hibridismo de linguagens artísticas, intertextualidade e da própria história do MAM-RJ. Alguns autores e autoras tem se mostrado fundamentais como Rudolf Laban, Josephine Machon, Richard Schechner e Roselee Goldberg, Josette Fétal, Marco Luchessi, Giselle Ruiz, Laurence Louppe além dos escritos teóricos de Regina Miranda e o próprio poema de Dante Alighieri.

2. Contactar o maior número possível de participantes – entre intérpretes e equipe de criação - com o intuito de coletar entrevistas, depoimentos, cadernos de ensaios e material fotográfico. Esta etapa ainda está em processo e pretendo incluir como um dos materiais anexos a dissertação.

3. Articular o material coletado com meu acervo pessoal que inclui fotografias, material jornalístico e uma considerável coleção de registros dos ensaios realizados como assistente coreográfica e intérprete.

A longa parceira que tenho vivenciado com a diretora Regina Miranda possibilita um acesso direto a seu acervo pessoal, suas memórias e seus escritos teóricos, o que contribui de forma valiosa para a pesquisa.

Minha ativa participação durante o processo de criação de *A Divina Comédia* confere, similamente, um caráter híbrido na construção desta dissertação onde a interlocução entre o resgate de diferentes memórias pessoais e o rigor acadêmico tornam-se presentes como campos de força que se entrelaçam na busca de uma escrita atravessada pela precisão factual e a descrição, sempre incompleta, da experiência artística.

Por fim é importante ressaltar que a pesquisa também aborda o contexto socio-político-econômico vigente na época. *A Divina Comédia* foi criada e apresentada durante o auge da chamada Era Collor<sup>47</sup> (1990-1992), marcada pela deliberada extinção de diversos órgão federais destinados à pesquisa e ao apoio à cultura e às artes.

A realização de uma obra cênica de tamanho porte só foi possível mediante a total adesão de seus integrantes que abraçaram o projeto como uma resistência propositiva ao momento vigente de estagnação cultural. Sem qualquer tipo de patrocínio ou apoio financeiro e cientes da necessidade vital em dar continuidade a ações que afirmassem a manutenção do fazer artístico no país, os integrantes da direção, elenco, produção e equipe técnica trabalharam sem remuneração. Esse conjunto de desejos parece ter sido a força-motriz preponderante na criação da instalação.

Seria impossível não relembrar Dante quando escreve:

A fantasia agora está calada,  
mas já renova as forças, que a movê-las  
Vai a roda a girar sempre ordenada  
Do amor que move o sol e move estrelas  
(ALIGHIERI, 1984:562)

## **Bibliografia**

DANTE, Alighieri. **A Divina Comédia; integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins**. 4a edição. Belo Horizonte: Ed Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

MACHON, Josephine. **Immersive Theatres**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

MIRANDA, Regina. **Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

### **5.6. Rafael Ferreira**

FERREIRA, Rafael. **Ombela: As Origens da Chuva**. PPGAC-UNIRIO; Processos e Métodos da Criação Cênica (PMC); Mestrado Acadêmico; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Juliana Manhães; rafael.ferreira@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0002-8482-6293>

---

<sup>47</sup> Período referente ao mandato de Fernando Collor de Mello, eleito por voto direto, na primeira eleição presidencial realizada no país após os quase 30 anos de ditadura militar.

### Resumo

Norteados pelo teatro antropológico e ao teatro físico, o grupo vem em uma atividade de pesquisa na matriz africana como base de uma ancestralidade corporal e vocal pelo viés artístico teatral, traçando um paralelo entre as incorporações dos Orixás nos terreiros. A Dança dos Ventos, a Antropologia Teatral, a Biomecânica, as entidades xamânicas e o imaginário dos Orixás fazem parte do processo na construção e reconstrução dos trabalhos. Em 2014 o grupo fez a temporada do espetáculo Ombela, texto escrito pelo angolano Manuel Ruy, “Ombela”, quer dizer chuva, em umbundu, contudo, nessa língua, são vinte as palavras para expressar as diferentes formas de chuva. Como ombela significa chuva o grupo fez uma pesquisa sobre o imaginário da água, a partir dos arquétipos o grupo focou em temas predominantes: fonte de vida, meio de purificação e centro de regeneração, em formato de arena e trazendo essa intimidade com o público as atrizes ficaram presentes em cena do começo ao fim, permitindo uma conexão maior com o que estava acontecendo em cena, havendo momentos de contato e interação com o público, seja por meio de bebidas recebidas ou até mesmo convites para entrar na arena e dançar com as deusas da chuva.

**Palavras-chave:** chuva; teatro negro; ancestralidade; elementos da cena.

### Abstract

Guided by anthropological theater and physical theater, the group undertakes a research activity in the African matrix as the basis of a corporal and vocal ancestry through the theatrical artistic bias, drawing a parallel between the incorporations of the Orixás in the terreiros. The Dance of the Winds, Theatrical Anthropology, Biomechanics, shamanic entities and the imaginary of the Orixás are part of the process in the construction and reconstruction of the works. In 2014, the group staged the show Ombela, a text written by the Angolan Manuel Ruy, “Ombela” means rain, in Umbundu, however, in that language, there are twenty words to express the different forms of rain. As ombela means rain, the group carried out research on the imagery of water, based on the archetypes, the group focused on predominant themes: source of life, means of purification and center of regeneration, in an arena format and bringing this intimacy with the public to the actresses were present on the scene from beginning to end, allowing a greater connection with what was happening on the scene, with moments of contact and interaction with the public, whether through drinks received or even invitations to enter the arena and dance with the actresses. rain goddesses.

**Keywords:** rain; black theater; ancestry; scene elements.

O Poste Soluções Luminosas, é um grupo que surgiu no ano de 2004 primeiramente idealizado para ser um grupo de iluminação cênica, onde assessorou diversas companhias e grupos, apenas no ano de 2009 que começam a se tornar um grupo de produção artística, sendo a sua primeira montagem: O cordel do amor sem fim, de Cláudia Barral, O cordel trouxe o início a pesquisa a partir da matriz africana, pensando na composição de cores e volumes vindos das nações africanas que chegaram ao Brasil, sendo elas a Jeje e a Nagô.

Norteados pelo teatro antropológico e ao teatro físico, o grupo vem em uma atividade de pesquisa na matriz africana como base de uma ancestralidade corporal e vocal pelo viés artístico teatral, traçando um paralelo entre as incorporações dos Orixás nos terreiros de Candomblé e Umbanda, procurando aproximar essa investigação os processos de Michael Chekhov, Vsevolod Meyerhold, Eugenio Barba e Jerzy Grotowski. o grupo tem sido procurado por artistas que propõem fazer uma imersão teatral, de pesquisa e criação, como foi o caso do espetáculo O açougueiro (2015), dirigido por Samuel Santos, direção de arte do Poste e performance do ator Alexandre Guimarães. Em 2014, o grupo inaugurou sua sede, concebida como um espaço de fomento cultural e, principalmente, de afirmação das matrizes africanas.

Juntar a palavra Negro a Teatro não foi uma mera decisão semântica, mais um posicionamento ideológico. Como para a cultura africana “a palavra é cultuada com conhecimento e como elemento de criação, (...) precisa ser pronunciada com cuidado, dado o seu poder de criação (...) e tem um sentido rítmico na sua expressão,” (CUNHA JÚNIOR in ROMÃO, 2005, p. 262-263).

Pensando como um projeto idealizado por Abdias Nascimento (1914- 2011), com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramático, com uma estética própria, não uma mera recriação do que se produzia em outros países. É com o objetivo de contribuir com o debate, dando maior visibilidade ao negro – não somente na forma como a personagem negra é representada na dramaturgia, mas também registrando e valorizando nele o trabalho de ator/atriz e sua inserção na cena – que focarei este trabalho a montagem do espetáculo Ombela pelo Poste Soluções Luminosas.

Ombela, livro de poemas de Manuel Rui, publicado em 2007, transforma em realidade a quimera de molhar o chão da linguagem, semeando-o com o poder fecundante da palavra, literalmente, conotada. Associando “ombela”, chuva no idioma quimbundo, de Angola, a “uluai”, chuva na língua manjaca, da Guiné-Bissau, Odete elabora um texto também de fino lirismo, lembrando a força reparadora das águas pluviais, metáfora do fluir criador do verbo

poético: Ombela é também esse falar na liquidez dos olhos, esse proferir através da chuva, cantar e louvar a vida, como os mais velhos nos ensinaram. E foi o que nos deixou de herança... Tanto a vida, quanto a natureza que nos testemunha a força vital. A palavra e a força da fala. (Semedo, 2009, p. 47). O livro *Ombela* representa uma nova dicção lírica na poesia angolana contemporânea, pois opera, deliberadamente, com “estratégias do sensível”, ombela é sensibilidade e sensação; trabalha com os sentidos, fazendo-os explodir em sinestésias e subjetividades. “Ombela”, quer dizer chuva, em umbundu. Contudo, nessa língua, são vinte as palavras para expressar as diferentes formas de chuva (Secco, 2009). Ombela é chuva, ameaça de chuva (ocituto), primeira chuva (ombela lyombela), chuva fina (olume), chuva miudinha (okalusumila), chuva torrencial (epapwilo), chuva em abundância (apengu), chuva acompanhada de trovão (elilimilambela), falta de chuva (ocitenha), chuva que dura o dia todo (ulembi), chuva acompanhada de sol (epengupengu), chuva abundante, mas passageira (etande). Ao surgirem no poema, cada um desses movimentos vem acompanhado de um estado anímico da deusa da chuva (Siqueira, 2017).

Ombela é um poema carregado de lirismo; é água pluvial metaforizada pelos ventos da imaginação e das lembranças, cujos percursos seguem também os meandros da história angolana, desembocando em hesitações e interrogações tanto no que diz respeito ao presente, como ao futuro: “quem somos nós e para onde vamos?” (Fortunato, 2007). Ombela é metáfora da eroticidade da poesia, do princípio feminino da linguagem: “A palavra sou eu. Eu sou a chuva que trago todas as sílabas e digo a palavra”. (Monteiro, 2006, p. 8 e p. 12).

Ombela constitui, sem dúvida, um marco na cena teatral recifense, notase no teatro d’O Poste um empenho em se apropriar, num trabalho antropológico e quase arqueológico, das matrizes africanas capazes de reconstruir uma identidade do povo africano, macerada pelo movimento diaspórico, a fim de compreender o homem afrodescendente na sociedade brasileira contemporânea, ainda fortemente marcada por uma história de colonização que se faz presente, a despeito de o país já ter conquistado oficialmente sua independência há quase dois séculos. Apesar de ser feito em um espaço específico, Ombela passou por vários teatros do estado, conseguindo trazer a mesma intimidade e potência que traz quando feita no seu local específico, inclusive quando fizeram online. Ombela é chuva, ombela é o encontro do sagrado com o público.

## **Bibliografia**

MONTEIRO, Manuel Rui. **Ombela**. Luanda: Ed. Nzila, 2006.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões**. In.: Estudos Avançados. Vol. 18. N.º 50. São Paulo: 2005, pp. 209-224. Teatro Experimental do Negro. In.: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: Acesso em: 30/12/2021.

ROMÃO, Jeruse (org.). **História da Educação do Negro e outras histórias**. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade– Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SEMEDO, Maria Odete da Costa. **Assim senti 'Ombela'... Uluai, chuva e palavra**. In: Revista África 21, n.31, julho de 2009, p. 47.

SIQUEIRA, Elton Soares. **Ombela: uma cena ancorada no imaginário africano**. In: Revista ASPAS, Vol. 7, N. 1, 2017.

### 5.7. Raylson Silva Conceição

CONCEIÇÃO, Raylson. **Emergências de uma Poética Decolonizada na Cena Teatral Contemporânea em São Luís do Maranhão**. PPGAC-UNIRIO; Processos e Métodos da Criação Cênica (PMC); Doutorado Acadêmico; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Juliana Bittencourt Malhões; raylson.silva@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0002-5188-1261>

### Resumo

A presente proposta de pesquisa tem uma abordagem dialógica entre os estudos decoloniais e questões étnico-raciais a partir de dois espetáculos teatrais maranhenses, são eles: *O Miolo da Estória* e *Maria Firmina dos Reis – uma voz além do tempo*. Este projeto de doutorado pretende investigar poéticas teatrais realizadas na capital maranhense atualmente que rompem com estruturas coloniais através de seus métodos. Para alcançar este objetivo, pretendo investigar os procedimentos de criação do primeiro espetáculo que possui nas suas poéticas dramáticas elementos da cultura popular local como o Bumba meu boi e do segundo espetáculo que traz questões étnico-raciais ao criticar o racismo estrutural do século XXI. Como proposta metodológica, farei uso do método do Estudo de Caso Único com múltiplas unidades de análises entendendo que o cenário teatral de São Luís é o caso a ser estudado e os dois espetáculos selecionados, as unidades de análises. Como ferramentas, proponho o uso de entrevistas com perguntas semiestruturadas e análise documental sobre os registros de criação destes espetáculos. Com base nesta investigação pretendo responder a

seguinte questão: o cenário teatral ludovicense contemporânea está passando por mudanças estéticas derivada de perspectivas decoloniais?

**Palavras-chave:** poéticas teatrais; perspectivas decoloniais; étnico-racial; contemporaneidade; São Luís.

### Abstract

The present research proposal has a dialogic approach between decolonial studies and ethnic-racial issues from two theater shows from Maranhão, they are: *O Miolo da Estória* and *Maria Firmina dos Reis – uma voz além do tempo*. This doctoral project aims to investigate theatrical poetics performed in the capital of Maranhão state nowadays that break with colonial structures through their methods. To achieve this goal, I am going to investigate the procedures of creation of the first theater piece that has in its dramaturgical poetics elements of local popular culture such as *Bumba meu boi* and the second one that brings ethnic-racial issues when criticizing the structural racism of the 21st century. As a methodological proposal, I will use the Single Case Study method with multiple units of analysis, understanding that the theatrical scenario of São Luís is the case to be studied and the two selected theater pieces, the units of analysis. As tools, I propose the use of interviews with semi-structured questions and document analysis about the creation records of both pieces. Based on this investigation, I intend to answer the following question: is the contemporary *ludovicense* theater scene undergoing aesthetic changes derived from decolonial perspectives?

**Keywords:** theater poetics; decolonial perspectives; ethnic-racial; contemporaneity; São Luís.

A presente proposta de pesquisa parte das minhas experiências pessoais durante as recepções de diversos espetáculos produzidos na cidade de São Luís no estado do Maranhão que possuem narrativas atravessadas por questões étnico-raciais e que buscam novos métodos de criações cênicas. Estes espetáculos aos quais presenciei, tem nas suas estruturas poéticas elementos da cultura local além de dar voz a pessoas anteriormente silenciadas por sua cor, classe social e/ou gênero.

Durante a minha pesquisa de mestrado intitulada “O ENCONTRO: do acontecimento a um olhar atento – o espetáculo O Miolo da Estória” (2021) desenvolvida no PPGAC/UFMA, pude constatar que o espetáculo analisado possuía partituras corporais derivadas dos brincantes do Bumba meu boi bem como os sotaques (ritmos) e elementos dramáticos desta brincadeira popular maranhense. Desta forma, o espetáculo solo O Miolo da

Estória atuado e dirigido por Lauande Aires traz no seu processo de criação movimentações dos brincantes “caboclo de pena”, “miolo do boi”, “Vaqueiros” e outros, ações corporais para a criação de seus personagens no qual destaco o protagonista João Miolo que representa o miolo do boi (brincante que movimenta uma carcaça de boi feito de madeira) e um operário de obra muitas vezes reprimido e silenciado. Portanto, além da retratação da discriminação, desigualdade social, e tantos outros assuntos sociais atuais, este espetáculo dá luz também à cultura local trazendo para a cena elementos da cultura regional.

Por perceber estas características neste espetáculo, fiquei motivado a ver outros espetáculos com este olhar. Foi então que apreciei outros espetáculos que traz para a sua poética teatral questões étnico-racial e de gênero, a saber, o espetáculo Maria Firmina dos Reis – uma voz além do tempo. Trata-se de uma montagem solo encenada pela atriz maranhense Júlia Martins que aborda vida e obra da primeira romancista afro-brasileira da história que leva o nome do mesmo espetáculo, a maranhense Maria Firmina dos Reis. Em paralelo à letrista, a história da própria atriz e de outras mulheres e homens negros unem forças com Maria Firmina contra o racismo estrutural existente ainda no século XXI.

Foi então que elaborei a questão central desta pesquisa: o cenário teatral ludovicense contemporânea está passando por mudanças estéticas derivada de perspectivas decoloniais? Portanto, a presente pesquisa tem como objetivo central investigar os procedimentos de criações dos espetáculos teatrais maranhenses O Miolo da Estória e Maria Firmina dos Reis – uma voz além do tempo a través de um Estudo de Caso (YIN, 2010; MARTINS, 2008) com múltiplas unidades de análises (PEREIRA, 2004) em que o cenário teatral contemporâneo de São Luís se constitui como caso único e as unidades de análises os espetáculos selecionados a partir dos seguintes passos: (1) como base, a pesquisa pretende utilizar referências sobre análise teatral, perspectiva decolonial, questões étnico-raciais, teatro político, teatro do oprimido, cultura popular, dramaturgia, elementos teatrais, elementos dramáticos, danças típicas, festas e brincadeiras populares maranhense, teatro dramático e teatro épico; (2) Investigar todo o processo de criação desses espetáculos; (3) Analisar os elementos cênicos e dramáticos desses espetáculos e (4) Identificar nestes espetáculos possíveis poéticas com perspectivas decoloniais.

Algumas referências base desta pesquisa podem ser entendidas pelos estudos do antropólogo brasileiro Roque de Barros Laraia em Cultura: um conceito antropológico (1986). Laraia (1986) busca, por meio de antecedentes históricos, entender a origem do termo “cultura” e para isto cita Edward Tylor que usou o vocabulário inglês “culture” para somar o termo “Kultur” germânico, que simbolizava os aspectos espirituais de uma comunidade, com

o termo francês “civilization”, que se referia às produções materiais de um povo. Sendo assim, o termo cultura é tomado no sentido etnográfico para representar crenças, arte, conhecimento, moral, leis etc. de um homem como membro de uma sociedade dando a uma só palavra toda a possibilidade de realização humana.

Pela pesquisadora francesa Lila Bisiaux através de seu artigo *Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial* (2018) onde ela realiza uma crítica à modernidade uma vez que esse período histórico exalta a racionalidade, o progresso a ciência e a universalidade em detrimento de outros modos de vida e afirma que a mesma guerra travada no mundo é igualmente travada no mundo artístico. Além de outras referências como a *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico* (2018) e *Estudos Pós-Coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas* (2014), para não citar outras, que compõem a fundamentação teórica desta pesquisa.

### **Bibliografia**

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (org). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BISIAUX, Lílâ. **Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 4. p. 644-664, out. /dez. 2018.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Org. Jo Ann Boydston. Editora de texto: Harriet Furt Simon. Introdução: Abraham Kaplan: Tradução: Vera Ribeiro. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

LARAIA, Roque de Barros. **CULTURA: um conceito antropológico**. 14ª edição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1986.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre a experiência**. Editora: Autêntica. Tradução Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. 1ª edição, Belo Horizonte, 2014.

MARTINS, Gilberto de Andrade. **Estudo de Caso: uma estratégia de pesquisa**. 2ª ed. 2ª reimpr. São Paulo: Atlas, 2008.

MATA, Inocência. **Estudos Pós-Coloniais: desconstruindo genealogias eurocêntricas**. Civitas, Porto Alegre. Vol. 14. N. 1. p. 27-42. Jan.-abr. 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 2ª ed. São Paulo. Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 1992.

PEREIRA, Júlio César. **Análise de Dados Qualitativos: Estratégias Metodológicas para as Ciências da Saúde, Humanas e Sociais**. 3ª ed. 1. Reimpr. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo - Edusp, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiologia**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Tradução de Ana Thorell; revisão técnica Cláudio Damacena. 4. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

### **5.8. Rodrigo Batista Moura**

MOURA, Rodrigo Batista. **As Dramaturgias Contemporâneas e o Performativo**. PPGAC-UNIRIO; Processos e Método da Criação Cênica (PMC); Doutorado Acadêmico; Orientação: prof. dr. Walder Gervásio Virgulino de Souza; rmoura.artes@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-4598-7753>

### **Resumo**

Este artigo trata de algumas possíveis definições do conceito de dramaturgia nas artes contemporâneas, especialmente através de sua condição performativa. Para tanto, nós revisitamos discussões sobre as transformações do teatro ao longo dos últimos séculos, bem como aquelas propostas pela pesquisadora alemã Érika Fischer-Lichte e o pesquisador inglês Christopher Baugh, fortemente ligadas às rupturas do paradigma modernista de construção teatral para uma ênfase na cultura da performance. Cruzando esses dados, refletimos sobre o

que a dramaturgia pode ser na atualidade, seja através das linguagens híbridas do texto teatral, seja através das dramaturgias que se expandem para o fora do teatro. Certamente, um estudo valioso para pensarmos sobre a história e o futuro da dramaturgia.

**Palavras-chave:** teatro; dramaturgias; performativo; arte contemporânea.

### Abstract

This article deals with some possible definitions of the concept of dramaturgy in contemporary arts, especially through its performative condition. To do so, we revisit discussions about theater transformations over the past centuries, as well as those proposed by the German researcher Érika Fischer-Lichte and the English researcher Christopher Baugh, strongly linked to the ruptures of the modernist paradigm of theatrical construction for an emphasis on culture of the performance. Crossing these data, we reflect on what dramaturgy can be today, either through the hybrid languages of the theatrical text, or through dramaturgies that expand outside the theater. Certainly, a valuable study for thinking about the history and future of dramaturgy.

**Keywords:** theater; dramaturgies; performative; contemporary art.

A presente pesquisa de doutorado, iniciada em 2021, tem como objeto de estudo alguns textos teatrais, cartas e entrevistas do autor francês Bernard-Marie Koltès (1948-1989).

Este trabalho parte da reflexão teórica sobre duas questões: A primeira é a articulação (ou mesmo implicação) dos traços *biografêmicos*<sup>48</sup> de Koltès em seus textos teatrais.

A segunda é pensar *o fora*<sup>49</sup> da dramaturgia koltèsiana, isto é, não investigar na sua obra apenas uma noção reconhecível ou simulada da realidade tratada, mas uma vivência concreta através da qual a sua linguagem teatral tem a potência de performar.

Como recorte para a apresentação desta comunicação, propomos uma análise crítica acerca das possíveis definições do conceito de dramaturgia, especialmente através de sua condição performativa.

Nós pensamos a dramaturgia não como uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história, onde a sua convenção não é imutável e houve um momento quando a sua lógica interna começou a esgarçar.

Nota-se que desde o surgimento e a posterior legitimação da figura do encenador, bem como a “reteatralização” do teatro, ao longo dos últimos séculos, a dramaturgia e seu texto

<sup>48</sup> Eneida Maria de Souza. *Notas sobre a crítica biográfica*. Crítica Cult. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.9.

<sup>49</sup> Maurice Blanchot. *O livro por vir*. SP: Martins Fontes, 2005.

deixaram de ser uma estrutura rígida para ser estendida como um material maleável e aberto a novos horizontes.

Basta lembrarmos da distinta abordagem do texto dramático nas reflexões cênicas de Artaud, onde o texto escrito seria apenas um ponto de partida para o processo criativo, de Brecht, com seu teatro épico e a técnica do distanciamento, dos processos de criação coletiva e colaborativa da dramaturgia.

Na segunda metade do século XX, notamos também que a crescente autonomia criativa das distintas artes do teatro, sobretudo, ao assumirem o protagonismo de contar uma história, rompendo deste as fronteiras entre ficção e realidade até as fronteiras das artes, provocaram um enorme impacto nas configurações da dramaturgia.

Neste contexto, numa aproximação com as reflexões de Erika Fischer-Lichte, no livro *The transformative power of performance: a new aesthetics* (2008), lançamos o olhar sobre a virada performativa no início dos anos de 1960 e as transformações ocorridas no pensar e fazer dramaturgia, especialmente nos textos híbridos entre teatro e performance, cujo cerne passaria do “teatro como obra de arte ao teatro como evento” (2008:36).

Em primeiro lugar, analisamos o texto *Les Amertumes* (1970) de Bernard-Marie Koltès. Segundo o pesquisador francês Christophe Bident, no livro ainda não publicado *Dictionnaire Koltès*, uma das figuras desta dramaturgia, “Alexis”, não possui qualquer indicação gestual ou de fala no texto impresso. No entanto, naquilo que se abre para *o fora* do texto, ele está constantemente presente no espaço performativo, na tensão dos acontecimentos da peça e da realidade em jogo com a plateia.

Ademais, examinamos a peça *Offending the Audience* do escritor austríaco Peter Handke, dirigido por Claus Peymann, no Theater am Turm em Frankfurt, em 1966, onde o foco da análise será que tal experimento aspirava redefinir o teatro na perspectiva da relação entre ator-performer e plateia. A direção, inclusive, priorizava menos o sentido da obra do que a experiência entre os participantes deste evento artístico.

Por outro lado, refletimos naquilo que a dramaturgia pode ser para além do teatro, aproximando das reflexões de Christopher Baugh, no livro *New Technologies and Shifting Paradigms* (2013), onde o pesquisador inglês salienta sobre uma “mudança do paradigma” das tradições modernistas de construção teatral para uma ênfase na “cultura da performance” e fora da cultura do teatro.

Como notaremos, a dramaturgia se expande a ponto de levar Baugh a tratar a *Cenografia como Dramaturgia da Performance* (2013:223). Aqui veremos o caso onde a cenografia e a dramaturgia se entrelaçam, especialmente pelo fato que a proeminência das

abordagens intermídia e imersiva da performance também seriam práticas centradas no design e no espaço.

Como base desta pesquisa, utilizamos as referências bibliográficas e artigos produzidos ao longo do mestrado e do atual doutorado. No âmbito metodológico, esta pesquisa é provocada pelos princípios da cartografia de Deleuze e Guattari.

Este estudo nos possibilita municiar de algumas ferramentas teóricas para analisarmos a pluralidade das dramaturgias do contemporâneo, dentre elas, a de Bernard-Marie Koltès, além de qualificar apontamentos sobre aquilo que a dramaturgia pode ser no campo expandido das práticas artísticas atuais.

### **Bibliografia**

BAUGH, Christopher. **Theatre, Performance and Technology: The Development and Transformation of Scenography**. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2013.

BIDENT, Christopher. **Dictionnaire Koltès**. Livro ainda não publicado.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance: a new aesthetics**. London; New York: Routledge, 2008.

KOLTÉS, Bernard-Marie. **Les Amertumes**. Paris: Editions de Minuit, 1998.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. In Revista Gávea, nº 1, Rio de Janeiro: PUC, 1984.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa- intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

## 6. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE ARTES CÊNICAS

### 6.1. Maria Fernanda Lamim

LAMIM, Maria Fernanda. **Para Além dos Muros da Escola**. PPGEAC-UNIRIO; Mestrado Profissional; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Isabel Penoni; mariafernanda.lamim@gmail.com

#### Resumo

O presente artigo se propõe a examinar processos de montagem teatral em escolas municipais do Rio de Janeiro, apresentações em outros espaços e processos colaborativos nas escolas. Iniciativas da rede como o FESTA, a Mostra de Dança e o FECEM são fundamentais nesse processo. E como isso impacta a comunidade escolar? Ao desdobrar esse panorama, nos deparamos também com a prática de processos teatrais colaborativos, adaptados ao ambiente escolar e suas necessidades.

**Palavras-chave:** teatro escolar; teatro em comunidades; processo colaborativo.

#### Abstract

This article aims to investigate theatrical production processes in municipal schools in Rio de Janeiro, presentations in other spaces and possible developments, such as collaborative processes in schools. Initiatives such as FESTA, Mostra de Dança and FECEM are fundamental in this process. We aim to highlight that our schools are not only consumers, but also producers of art and culture. And how does this impact the school community? When unfolding this panorama, we also face the practice of collaborative theatrical processes, adapted to the school environment and its needs.

**Keywords:** school theater; community theater; collaborative process.

#### Processos colaborativos e experiências fora do espaço escolar

Este artigo traz alguns relatos de experiências em Teatro escolar na rede municipal do Rio de Janeiro e suas conexões com espaços externos ao ambiente da escola, principalmente através de projetos como o FESTA- Festival de Teatro dos Alunos, criado em 2017.

O teatro feito na escola não deve ficar restrito à instituição. Como podemos circular pela comunidade mesmo com alguns obstáculos no processo? Qual é o potencial de impactar o professor-artista, os alunos-criadores, a comunidade em torno da escola? E de que maneiras estamos produzindo e assistindo Teatro nas escolas municipais?

Como um desdobrar dessas reflexões, o presente artigo se dedica a analisar o processo de montagem e consolidação do grupo teatral Ainda em Aberto, dirigido por mim dentro da

escola municipal Malba Tahan, e que participou de quatro edições do festival. Para aprofundamento na questão, analisaremos também as circunstâncias, impactos e potencialidades de algumas edições do FESTA e da Mostra Multilinguagens, iniciativas da Secretaria Municipal de Educação.

Em todos esses eventos e também em encontros, conversas, estudos de produções de outros professores, formações oferecidas pela rede, pude observar uma presença, um desejo, de processos colaborativos nos grupos de estudantes dirigidos por professores.

Cabe perguntar, porém: podemos chamar esse procedimento tão frequente no espaço escolar de processo colaborativo? E como esses processos acontecem?

Neste trabalho optamos por usar o termo “processo colaborativo” por definir um processo onde há participação do coletivo, mas os papéis ainda são delimitados (diretor, atores, autor). Para o ambiente da escola, que encerra em si uma certa divisão de papéis (que por definição é hierárquica, mas que pode ser relativizada, como vimos em muitos processos criativos na escola) o termo “processo colaborativo” se mostra mais adequado que “criação coletiva”.

Segundo Araújo (2002), na criação coletiva há o desejo de diluição das funções artísticas ou, no mínimo, de sua relativização. Já no processo colaborativo, as funções são mantidas, porém nenhuma delas é tratada como mais importante do que outra.

Nessa perspectiva da criação em grupo e de forma mais horizontalizada, ainda que em ambiente escolar e não profissional do teatro de grupo, alguns conceitos e práticas contemporâneas dialogam com o espaço pedagógico.

Esse foi o caminho no processo de mais de um espetáculo do grupo dirigido por mim na EM Malba Tahan: do isolamento para o coletivo, da criação cênica para o texto, do improviso em grupo para a cena. E foi também o caminho de outras produções nas edições de 2018 e 2019 no FESTA: *Fale sobre mim*, da professora Luiza Rangel, *Trovoada*, da professora Alessandra Biá, *Salada mista*, da professora Júlia Dutra, *Jovens Urbanos*, do professor Leo Ferreira, para citar apenas alguns a que pudemos assistir no Festival.

### **O FESTA , as Multilinguagens e o protagonismo dos alunos**

A primeira edição do FESTA, oficialmente, ocorreu em 2017, apenas na segunda CRE (Coordenadoria Regional da Educação), por iniciativa dos professores de tal região. No ano seguinte, a ideia se ampliou, e o festival foi expandido para todas as coordenadorias regionais, atendendo a uma demanda dos próprios alunos e educadores.

Já existiam outras iniciativas para as outras linguagens artísticas: a Mostra de Dança, o

Fecem (um festival de música), e em 2022 foi criado o Educacine, para produções audiovisuais. Todos esses eventos são planejados com a estrutura das Coordenadorias Regionais de Educação, ou CREs. São, ao todo, onze CREs, cada uma relativa a uma área da cidade.

O comum é que aconteçam duas etapas: uma regional, onde escolas de uma mesma CRE se encontram, assistem e compartilham aprendizado e espaço; e outra geral, com duas escolas de cada CRE, totalizando vinte e duas ao todo, como uma amostra do Teatro que se produz nas escolas municipais em diferentes regiões da cidade.

Logo de início foi percebida uma adesão ao festival: cada CRE teve, em média, entre 6 e 10 espetáculos inscritos para a primeira etapa. Desses, mais da metade eram textos próprios e inéditos. A segunda etapa, no Teatro Ipanema, teve vinte e dois espetáculos, dois de cada uma das onze CREs, e plateia lotada em quase todos os dias. Não apenas os próprios grupos assistiam uns aos outros; muitas escolas levaram também outros alunos como espectadores. No ano seguinte, 2019, o FESTA, em sua etapa regional, teve mais inscrições do que no ano anterior. A etapa final do festival 2019 aconteceu no teatro Cesgranrio e, dessa vez, o Grupo Ainda em Aberto esteve presente como uma das escolas da quinta CRE.

Nessa segunda edição, novamente chama a atenção a presença de textos que, ou eram inéditos, ou de “livre adaptação” – assim definidos por seus próprios integrantes. Das vinte e duas peças, apenas nove eram baseadas em textos já existentes e, entre essas, todas, sem exceção, citavam adaptação por parte do grupo. Entre os grupos que traziam textos próprios e inéditos, três traziam a temática do samba e da música popular, três falavam sobre meio ambiente e territorialidade, cinco traziam a realidade da escola como enredo, e dois abordavam a temática da violência, vivência comum na cidade do Rio de Janeiro, em diferentes regiões. Muitos citavam também a pesquisa de linguagem, como teatro épico, pantomima e quebras da quarta parede.

Nas edições em que estive presente pude observar como a plateia, composta principalmente de alunos e professores das escolas municipais, estava totalmente absorvida pelo que via no palco. Os mesmos alunos que o senso comum tende a enxergar como “dispersos”, assistiram a cinco espetáculos diferentes durante mais de três horas de representação. O que gerava esse interesse, esse pertencimento, essa identificação? O que trazia autenticidade e propriedade para o que estava sendo dito e mostrado no palco?

Podemos nos remeter a Augusto Boal (1982), o qual afirma que, desde as origens, o teatro é uma festa popular cuja linguagem pertence a todos, não apenas aos detentores dos muros físicos e estéticos, bem como salienta que não precisamos nos ater à divisão entre

atores ativos e espectadores receptivos.

### **O Grupo Ainda em Aberto**

Em 2017, houve o convite para trabalhar no Ginásio Carioca Malba Tahan, que funcionava em turno único e contava com professores em dedicação exclusiva. Com horário e espaço disponíveis, iniciamos uma vivência em montagem teatral no contraturno, com os alunos que quisessem experimentar o processo.

No primeiro ano, montamos o espetáculo *O homem que calculava*, adaptação do livro de Malba Tahan, autor que dá nome à escola. Apresentamos no auditório da mesma. No ano seguinte (2018), o grupo de alunos interessados cresceu, e então foi planejado não trabalhar com um texto pronto. Tivemos, porém, um ponto de partida: a revista de ano *O Rio em 1877*, de Arthur Azevedo. O autor falava de sua realidade e da cidade do Rio de Janeiro; portanto, podia nos emprestar seu ponto de vista, até porque, seu texto tem mais de cem anos, mas muitos dos problemas que aparecem como personagens continuam presentes na cidade: a má conservação do transporte público, a polícia, a dengue, a enchente, entre outros.

Lemos o texto de Arthur Azevedo e nos perguntamos: como seria se esses mesmos problemas se reunissem agora, em 2018?

Assim nasceu *Foi sim, lá em Acari! Ou O Rio em 1877 \2018*, o primeiro espetáculo do Grupo Ainda em Aberto e o início da sua história com o FESTA. Além da cena da revista de Arthur Azevedo e da versão da mesma feita pelo Grupo, o espetáculo também contou com um trabalho de pesquisa. Foi pedido aos alunos de todas as turmas que relatassem algumas histórias de seus bairros, sendo que a maioria mora próximo a escola (região de Irajá/Acari). As histórias deveriam ser de “folclore local”, histórias que os moradores do bairro conhecem e espalham através da tradição oral. Crimes famosos, mitos, ou até histórias de assombração foram lembradas. O grupo escolheu algumas e improvisaram cenas a partir delas.

Então, a rotina de ensaios, duas tardes por semana fora do horário formal da escola consistiu em conversas sobre o “gatilho” do dia (a cena de Arthur Azevedo, uma das histórias locais, algum tema “quente” naquele momento, entre outros), e os alunos, após um rápido aquecimento com jogos teatrais, improvisavam cenas e partituras inspiradas pelo “gatilho” escolhido. Assistia-se tudo atentamente e registrávamos dentro do possível, por áudio, vídeo, fotos, ou mesmo digitando o texto enquanto a cena era criada. Decidia-se coletivamente o que ficaria e o que não seria aproveitado de cada sessão de trabalho.

O espetáculo foi inscrito no FESTA, e participou da primeira fase. Como acontece a muitos grupos de Teatro, não fomos selecionados para a segunda fase do festival.

Conversamos sobre a experiência e eles disseram que queriam se apresentar fora da escola. Entrei em contato com o coordenador pedagógico de uma escola vizinha à nossa, Escola Municipal Tarsila do Amaral, que atende crianças desde a Educação Infantil ao sexto ano. Muitos dos alunos eram oriundos de lá e tinham uma relação de afeto com a escola. Foram feitas duas sessões do espetáculo lá.

Essa apresentação externa gerou um outro movimento. No ano seguinte, 2019, muitos alunos egressos da E.M. Tarsila do Amaral chegaram a E.M. Malba Tahan para cursar o sétimo ano, e já perguntaram a respeito do grupo de teatro.

Em 2019, após algumas chegadas e partidas, o grupo se reuniu novamente, já perguntando: o que vamos montar esse ano? Percebemos que as conversas sobre a eleição presidencial de 2018, que foi no mínimo controversa e cheia de polaridades, eram frequentes. Os alunos-atores relatavam brigas familiares, disputas de narrativas, opiniões. O churrasco de domingo da maioria das famílias parecia agora um território de tensões. Seus questionamentos não eram apenas partidários ou sobre os políticos em si, mas também sobre o próprio processo eleitoral: era democrático o suficiente? O eleitor de fato se sentia representado? Então, foi sugerido que investigassem o processo eleitoral brasileiro e suas origens.

Assim, em moldes muito semelhantes às sessões de Acari, montamos *Do Marechal ao Mito: 130 anos de eleições no Brasil*, espetáculo de 20 minutos que abordava assuntos como as primeiras eleições brasileiras, o voto feminino, os mais de vinte anos sem eleição presidencial direta, a luta para ter novamente esse direito, entre outros. As cenas sobre momentos históricos eram entremeadas por cenas onde os alunos falavam mais livremente suas impressões sobre o processo eleitoral brasileiro. O que é democracia, o que é representatividade, o que é justiça, o que é política na visão desses adolescentes? Esse espetáculo foi selecionado para a segunda fase do FESTA.

O grupo saiu junto, dessa vez de ônibus, para ver outros grupos escolares e ser visto por essa plateia. Assim, mais uma vez, agora de forma mais abrangente, pudemos constatar a importância dessa representatividade. Alunos e professores eram a maior parte da nossa plateia.

Seguindo o raciocínio de que a escola é também um aparelho cultural, isto é, produtor e difusor de arte e cultura, que deveria pertencer a toda a comunidade, seria proveitoso que suas produções ultrapassassem os próprios muros. Um maior intercâmbio entre aparelhos culturais da prefeitura, com as lonas, e as escolas municipais que podem ser vistas, elas próprias, como aparelhos culturais também, faria diferença para essas produções.

Enquanto este artigo é redigido, a PL 3039/21, que possibilita que as escolas públicas dos

sistemas de ensino dos diferentes entes federativos sejam habilitadas como pontos de cultura, foi aprovada. Essa pode ser uma possibilidade para colocar a produção escolar em um papel menos restrito na cidade, colocando as escolas mais próximas a espaços como as lonas culturais, presentes em toda a cidade do Rio de Janeiro.

Muitas são as possibilidades ao se ultrapassar os muros de cada escola.

### **Bibliografia**

BIÁ, Alessandra da Nóbrega. **Entre a aula e o espetáculo: processos poéticos de criação em pedagogia do teatro**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas, 2020.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**. Editora Martins Fontes, 2013.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. **Teatro em comunidades: questões de terminologia**. *Abrace*, v.9, n.1, 2008.

RANGEL, Luiza Cordeiro. **Fale sobre mim: Teatro e autoficção na escola pública**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas, 2020.

TROTTA, Rosyane. **A autoria coletiva no processo de criação teatral**. Tese (Doutorado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

WERNECK, Silvia Muniz. **O processo colaborativo aplicado no ensino de Teatro na escola**. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

MOREIRA, Maria Aparecida. **O jogo teatral e suas alianças: experiências no âmbito escolar para uma dramaturgia identitária e emancipatória**. Portal UNIRIO, 2019. Disponível em: <http://www.unirio.br/cla/ppgeac/processo-seletivo-2019/bibliografia/o-jogo-teatral-e-suas-aliancas-experiencias-no-ambito-escolar-para-uma-dramaturgia-identitaria-e-emancipatoria/view>. Acesso em: agosto de 2022.

NICHOLSON, Hellen. **Applied Drama: the Gift of Theatre**. Basingstoke: Palgrave

Macmillan, 2005.

FREIRE, Paulo. **Educação e Mudança**. Editora Paz e Terra – 23ª Edição, 1999.

ARAÚJO, Antonio. **A encenação no coletivo: desterritorializações do diretor no processo colaborativo**. 222 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo: 2002.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

## 6.2. Patrícia Pinho

SALGUEIRO, Patricia Pinho. **O Céu De Shakespeare – Astrologia Na Obra Do Bardo**. PPGEAC-UNIRIO; Mestrado Profissional; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Ângela Reis; patricia.p.salgueiro@edu.unirio.br; <https://orcid.org/0000-0001-6327-4787>

### Resumo

Existem diversas citações astrológicas na obra de William Shakespeare. Esses fenômenos nos possibilitam investigar a cultura da época e traçar um paralelo com o nosso tempo. Imagino o céu como um grande livro de possibilidades de histórias. William Shakespeare mantém um impressionante diálogo com seu espectador - praticamente 500 anos nos separam. A humanidade foi registrada, documentada nos seus textos com reflexões éticas, morais; sobre autoridade, poder, abuso de poder e preconceitos - ainda atuais. O homem que ocupa o poder não mudou. Mas podemos buscar as transgressões e resistências da nossa sociedade, cujas presenças se pretendiam invisibilizadas – essas vozes estariam presentes na obra do bardo? “Há mais coisas entre a Terra e o Céu do que julga nossa vã filosofia”. O patriarcado não é o centro do Universo.

**Palavras-chave:** Shakespeare; astrologia; teatro; simbologia; humanidade; feminismo.

### Abstract

There are diverse astrological quotations in the work of William Shakespeare. These phenomena allow us to investigate the culture of the time and draw a parallel with our time. I imagine the sky as a big book of story possibilities. William Shakespeare maintains an impressive dialogue with his spectator - practically 500 years separate us. Humanity was

recorded, documented in their texts with ethical, moral reflections; about authority, power, abuse of power and prejudices - still current. The man in power has not changed. But we can look for the transgressions and resistances of our society, whose presences were intended to be made invisible – would these voices be present in the work of the bard? “There are more things in heaven and, Horatio, than are dreamt of in your philosophy.”. Patriarchy is not the center of the Universe.

**Keywords:** Shakespeare; astrology; theatre; symbology; political resistance.

O céu orienta o caminho da humanidade através de diversos fenômenos astronômicos – associados à signos, contribuem de forma poética na criação de histórias de grande complexidade humana. Para os ocidentais, o céu tem como base a Mitologia Grega, mas também encontraremos Astrologia na Mitologia Hindu e Suméria e no paganismo. Um mundo mítico, místico, cheio de encantados - interagindo com a natureza e seus fenômenos.

*Uma ponte para Ricardo III – Como ler com o jovem brasileiro hoje a partir da experiência no Studio A de Amir Haddad?* é o título provisório de minha pesquisa no Mestrado PPGEAC e tem como objetivo incentivar que esse texto tão importante não se limite às prateleiras das Bibliotecas e ganhe as praças públicas. Nossa plateia pode usufruir deste saber universal que é de Domínio Público a partir a da Arte Pública, da Criação Coletiva e do Teatro popular.

Como realizar essa ponte para o Brasil hoje? Como despertar o interesse em investigar – *abrir o texto* e mergulhar nas questões ali propostas para se nutrir com suas reflexões – traçando um paralelo com nossa realidade? Com nossa cultura, nossos rituais, cantos e danças? Seria o Teatro Elizabetano a macumba dos Ingleses?<sup>50</sup>

José Celso em entrevista ao site português Sapo, fala que seu teatro camavalesco “é o retorno ao teatro grego, à macumba africana”. O termo “Macumba” é usado livre de preconceitos, como uma provocação, resignificando a cultura afro-brasileira que mantém seus rituais espirituais sempre muito ligados a danças, cantos e manifestações de divindades – para cuidar, curar, alimentar o espírito da comunidade. Uma cena em que há práticas ancestrais de representar/manifestar, arquétipos, mitos, divindades e personagens heroicos.

“Não é o mundo que organiza o Teatro, é o Teatro organiza o mundo”. Essa fala de Amir Haddad me inspira a praticar um Teatro que faça uma ponte com o humano. Que dialogue e crie possibilidades de mundo. “O mundo é assim, mas poderia ser diferente”.

---

<sup>50</sup> Vitor Pordeus, médico e criador do Teatro Dyonises e a psiquiatria transcultural, mescla sanidade mental, espaços públicos, Nise da Silveira, Amir Haddad e Shakespeare. “É loucura, mas tem seu método”.

Dessa forma simples, ele nos explica algo tão complexo: que é a função da Arte Pública.

É interessante a perceber a diversidade através do grande número de personagens, que compõem a sociedade. Onde o Carcereiro 1 tem características de personalidade muito distintas do Carcereiro 2. Isso pode nos dar uma pista para encontrar/ler a alma das mulheres, da classe trabalhadora, da burguesia além da nobreza que ocupa o poder vigente – e esse será o foco de minha pesquisa.

### **As Efemérides – A Curiosidade Se Transforma Em Uma Porta**

Durante a pandemia de 2020, junto com Alexandre Contini criamos o curso on line *Possibilidades Cênicas* que uniu diversos atores, profissionais e iniciantes de diversas cidades do Brasil: Rio de Janeiro, São Paulo, Mato Grosso, Rio Grande do Norte e Pernambuco. Aproveitamos o lock down para estudar e ler coletivamente – afinal a leitura de um texto de Teatro nos propõe essa experiência – não é literatura – diversos textos clássicos, dentre eles Ricardo III. E fixei minha curiosidade com a seguinte citação no Ato V, cena III.

RICARDO – Alcance para mim as efemérides... quem viu o sol hoje?

Mais adiante, na mesma cena ele retorna ao tema:

RICARDO – O sol hoje não será visto! O céu está fechado e lacrima sobre nosso exército. Não tem sol hoje? Ora, por que isso seria pior para mim do que para Richmond? Porque o mesmo céu que me ameaça, olha para ele com aspecto sombrio.

Estudo Astrologia na Escola Urantiam de Anna Maria da Costa Ribeiro desde 2017 e estou concluindo o curso profissional este ano. Mesmo ano que decido regressar à UNI-RIO e aos Estudos sobre Ensino de Teatro. Não tive dúvida. É uma citação astrológica. E resolvi pesquisar acerca do tema. Mas não imaginaria onde esse buraco negro de Alice me levou. A palavra céu é citada mais de 800 vezes na obra de Shakespeare, a palavra estrela 117 vezes e planeta 19<sup>51</sup>. Uma fixação!

Ricardo III, o protagonista que é um vilão declarado publicamente - nos momentos que antecedem à batalha final busca as efemérides (posições dos astros no céu) para tirar conclusões premonitórias de sua batalha. Isso não é um hábito muito cristão – nem anglicano. A peça histórica foi escrita após a Reforma Anglicana, porém narra uma personagem real que

---

<sup>51</sup> Segundo a Prof. Dra. Cristiane Busato Smith, da Universidade Tuiuti do Paraná, a contagem das palavras foi realizada através do mecanismo de busca RHYMEZONE.

viveu antes que o Reino Unido rompesse relações com Roma, com a Igreja Católica. Encontraremos traços da “Santa Inquisição” como auxiliar para o tirano absolutista que ocupa o poder.

A base do Teatro de Amir Haddad se dá através do estudo de dois textos: *Ricardo III* de Shakespeare e *Galileu Galilei* de Bertold Brecht. O *Poder sem sabedoria* e *A sabedoria sem Poder*.

São bases para compreender a ideologia acerca do Poder e da autoridade, do autoritarismo. O astrônomo italiano contemporâneo do bardo optou por seguir seus estudos clandestina e silenciosamente para não encontrar o mesmo fim de Giordano Bruno – que ao defender o espaço de infinitas possibilidades, foi queimado vivo. Quando há censura, alguns artistas desenvolvem meios para expressar seus pensamentos seja usando metáforas ou localizando em um tempo distante, um outro país. Nesse contexto, o teatro encena questões sobre autoridade usando o subterfúgio de criticar uma personagem histórica que era inimiga da autoridade vigente. Chico Buarque e sua *Roda Viva* é um exemplo atual dessa possibilidade de resistência artística – alguém poderia questionar a autoria dessa música? Há estudos sobre Hamlet ser uma alegoria sobre a nova astronomia de Copérnico, onde o sol é o centro do universo. “Shakespeare viveu numa época de grande agitação intelectual. Uma delas – a revolução astronômica – que iria alterar completamente a cosmovisão do universo conhecido, já estava a caminho”.<sup>52</sup>

Voltando ao texto, o temor de Ricardo III aos céus se confunde com sua arrogância. Depois da desastrosa noite insone onde todos aqueles que ele subjuguou e matou a fim de chegar ao poder vieram rogar pragas e atormentar seu sono. “Que você se desespere e morra!”. Assim ele parte para a luta sem descanso, de ressaca após beber até cair ao contrário de seu adversário que perdeu a hora de tão profundamente que dormiu “o sono dos justos”, amparado e incentivado por sua ancestralidade que grita: “Viva e prospere!”. Essas energias chamadas nessa época de forma preconceituosa de bruxarias, feitiços e confundidas com o espírito maligno.

Ricardo III é um demônio autodeclarado, mas que veste uma roupagem social de mártir do Reino. O Misógino chega ao Poder com uma Bíblia na mão – em uma situação orquestrada, um mal Teatro. Como veremos no Ato III, cena V:

RICARDO – Me diga primo, você consegue tremer e mudar de cor, perder o fôlego no meio de uma palavra e então começar de novo e parar de novo, como se estivesse

<sup>52</sup> MOURÃO, Ronaldo. artigo *Hamlet – o Universo infinito*. In: Portal do Astrônomo. Vintage. Em 2006-10-19.

atormentado e enlouquecido de medo?

BUCKINGHAM – Eu consigo imitar o grande trágico.

No Ato III, cena VII – a falsa encenação continua:

BUCKINGHAM – (...). Finja temor. Não permita que lhe dirija a palavra, a não ser por súplica poderosa. Tenha na mão, um livro de orações e se posicione entre dois padres, assim eu farei um santo sermão. E não se renda com facilidade a nossos pedidos, faça o jogo da donzela: sempre responda não, ao passo que vai cedendo.

RICARDO – Faz teu sim, que eu faço o meu não.

A misoginia aparece diversas outras vezes no texto. A raiva de Ricardo III é voltada para Elizabeth, a Rainha casada com seu irmão e que seria a natural mãe dos herdeiros do trono. Ato III, cena 4:

RICARDO – Veja como estou enfeitiçado! Olhe, meu braço parece uma vara seca e queimada! E foi a mulher de Eduardo, aquela bruxa monstruosa, em parceria com aquela meretriz que me marcaram com seus feitiços.

O tirano se mostra muito a vontade para falar inverdades, *fake news* sobre a Rainha. Total falta de respeito. Elizabeth é outra porta de entrada fantástica para esse texto.

### **Os Homens Do Rei – Processo Teatral Da Época**

Começo a pesquisa revendo aulas da Prof. Dra Barbara Heliadora disponíveis no Youtube. Preciso registrar que tive o prazer de estar com a professora pessoalmente, fui recebida por ela em sua casa a fim de debater questões acerca de uma adaptação de Medida por Medida – motivo de pesquisa do grupo Os Diletantes durante o Bacharelado em Interpretação da UNIRIO em 1993/98; saí do Largo do Boticário com um enorme material exclusivo sobre o tema e ainda mais apaixonada pelo bardo.

Nessa aula<sup>53</sup> a professora Bárbara Heliadora explica o início desse Teatro inglês. Que surgiu a partir das Guildas – corporações de ofícios que eram usadas por monges ingleses para

---

<sup>53</sup> Shakespeare e o Teatro Elizabetano versão integral 30 minutos – 28 maio 2014 <https://www.youtube.com/watch?v=F02hDI0i83Q>

atuar nos Ciclos e Episódios das Moralidades. Teatro voltado para a catequese cristã. Porém, esses atores “tomaram gosto” e formaram grupos que se apresentavam nas mesmas carroças que os transportavam. As apresentações eram geralmente nos pátios da maior hospedaria do lugar. E que em 1576 houve a construção do The Theatre “como não existia outro, era o The” fora dos muros das cidades, de seus preconceitos morais e longe dos olhos da administração local.

A prof. Barbara Heliodora continua dizendo que “teatro é uma forma tardia de Arte” comparado ao Épico e à poesia. Esse Teatro é o produto de “um longo processo, não foi uma coisa arbitrariamente imaginada”. A sua arquitetura surgiu a partir das necessidades e condições oferecidas na época, acrescida de um momento em que a língua inglesa era motivo de experiências – buscava-se “tudo que a língua pode dizer”. Novamente vou ressaltar a fala da professora sobre a necessidade da cena. Enorme processo. Diferente de hoje que a peça estreia “pronta” e “engessada”. A cena está em permanente movimento. Um Teatro vivo. “Os poetas encontraram esse espaço de liberdade de pensamento para discutir assuntos de vida/morte e fazer reivindicações sociais”. Nesse sentido passei a olhar com maior atenção a personagens coadjuvantes da obra do bardo. A classe trabalhadora da época. O que esses atores têm a nos dizer?

No Ato II, cena III há uma cena muito interessante quando cidadãos populares comentam a morte do Rei Eduardo.

TERCEIRO CIDADÃO – Quando se avistam nuvens no céu, os homens prudentes vestem suas capas; quando caem muitas folhas o inverno está chegando; quando o sol se põe, quem não espera a noite?

O Sol de York, como era considerado esse Rei que governava em prol do bem comum e que acabou com a Guerra que sufoca sempre aos mais desfavorecidos, deu lugar à sombra do déspota. A classe trabalhadora prevê que enfrentará dificuldades. Essa voz presente na obra do bardo também é uma excelente porta de entrada para o texto.

Outro fator relevante é que não existia o ofício de ator – a Idade Média era regida por um sistema de forte imobilidade social – eram apenas os homens sem Mestre/ sem Amo e que poderiam ser presos por qualquer situação. Caso conseguissem um nobre patrono – esses atores passavam a ser os Homens do (...). Eram Mecenas que pagavam apresentações particulares em suas casas e que garantiam a segurança deles. Me lembrei de “dos meus comunistas cuido eu” atribuído a Roberto Marinho na época da ditadura militar. Essa situação

provavelmente criou um alívio na sobrevivência da Arte Teatral. Com a evolução da sociedade, nobres comerciantes e lordes católicos apreciadores de Arte, incentivaram esse Teatro popular com o objetivo inicialmente educacional – que falava amplamente com a população que tinha um alto índice de analfabetismo.

Esse Teatro teve como parâmetro o Teatro Clássico Romano – seus 5 Atos, com um grande protagonista, que buscava uma beleza literária e tinha uma ação que ligaria a peça do início ao fim. A cena comentava a ação que ocorria fora dos palcos. Essa tradução cultural somou a uma tradição popular inglesa de ação no palco, afinal as cenas Bíblicas eram “apresentadas” para o público.

Os Homens do Rei ocuparam o posto mais honroso, afinal eram homens do Rei – o ser divino que governava a todos – assim era o pensamento da época e conclui que Shakespeare explora os atores que têm a sua disposição. “E assim foram criadas experiências humanas reconhecíveis com um grupo variado de personagens sem paradigmas de virtudes (nem bons nem maus)”. Conclui sobre o tema: O Teatro produzido nessas condições “Aprofunda a experiência humana”.

Assim chegamos a um perfil interessante: um teatro que ocupava a margem da sociedade, Homens sem amo, não escravizados, (as mulheres nessa época tinham três opções de vida: casamento, prostituição ou convento), amparados legalmente por Mecenas e que exerciam uma função educacional. Poetas que experimentavam a língua inglesa que ainda se firmava, se valorizava. Grupo de atores que tinham da experiência da comedia Dell’Arte, atores propositores, que improvisavam - uma sabedoria genuinamente popular.

Arte Pública e Criação coletiva. Essa Arte coletiva não é afirmativa de uma verdade, ela dialoga. A plateia não era passiva, ela participa e constrói o fenômeno teatral. Esse conceito depois será aprofundado por Bertold Brecht, Augusto Boal, Amir Haddad, Zé Celso. Vale ressaltar que não existiam os diretores encenadores – déspotas da criação. Quando homens letrados passam participar desse fenômeno teatral, começam a registrar suas obras.

### **Astros Na Obra Do Bardo**

Existem diversas pesquisas sobre o tema. Registros importantes para a história da Astronomia; há descrições de fenômenos interessantes como Parélios – ou os 3 sóis; há referências à Constelações como as Plêiades; estudos que buscam revelar a crença astrológica do bardo - sobre os pontos de vista aparentemente antagônicos das personagens; como os atos podem revelar a cultura da época; estudos sobre ocultismo dentro da obra do bardo.

As luas de Urano descobertas a partir de 1852 pelo astrônomo inglês William Lassell

foram batizadas com nomes de personagens de sua obra: Ariel (Tempestade); Titania, Oberon, Puck (Sonhos de uma noite de verão); Miranda, Caliban, Stephano, Sycorax, Próspero e Selebos (A Tempestade); Cordélia (Rei Lear); Ofélia (Hamlet); Bianca (Megera Domada); Créssida (Troilo e Créssida); Desdêmona (Otelo); Julieta (Romeu e Julieta); Portia (Mercador de Veneza) e Rosalinda (Como gostais).

Em *Searching for Shakespeare in the stars (1998)*, Lewin Altschuler relata que baseado na idade de Shakespeare e a falta de registros de eventos celestes importantes de 1606, 1609 e 1610 – criou-se a hipótese de que Shakespeare seria na realidade o Conde de Oxford e conclui: “Esse fenômeno conhecido como anti-Statfordiano, emergiu no final do século XVIII e aumentou no século seguinte com um certo esnobismo vitoriano que revela a descrença de que um ator de classe média e que não frequentou a Universidade possa ter sido o maior poeta inglês”.

O céu de Shakespeare pode nos abrir a porta para a alma do bardo, onde o espiritual é mais importante que o fenômeno religioso. Durante o Renascimento muitas ideias circulam, são resgatadas, estudadas, mantidas, mas que não podem ser reveladas. Sabedorias de povos da Antiguidade acerca da humanidade, da elevação da consciência, do bem comum, das Artes e Rituais espirituais.

Muitas vezes ouvi a história do patinho feio, mas ela só fez sentido para mim quando viajei a Londres e sentada no Hyde Park na frente de um lago fiquei um longo tempo vendo vários tipos de patos nadando. De diversos tamanhos, cada um tinha seu jeito, características próprias. Foi quando um cisne deslizou pelas águas e fez seu balé. Fiquei encantada com aquela aparição. Deslumbrante. E foi então que entendi a história infantil: Não há nada mais ridículo que um majestoso cisne tentar ser um pato. É contra a sua natureza. O ser nasceu para a magnitude, não para a mesquinha – Shakespeare pode ser uma estrela guia para uma jornada de conhecimento do ser humano.

### **Bibliografia**

SIMÕES, Carlota e FERNANDES, João. **Astrologia e Astronomia, uma conversa entre as duas**. Revista Millenium, Instituto Politécnico de Viseu. (1999). Texto baseado numa comunicação apresentada no dia 8 de outubro de 1999 no Politécnico de Viseu, no âmbito do 2 MATVISEU. A publicar na Revista Millenium do referido Instituto. <http://hdl.handle.net/10400.19/906> RE número 19 - Junho de 2000.

ALTSCHULER, Lewin. **Searching for Shakespeare in the stars**. (1998)

<https://arxiv.org/pdf/physics/9810042.pdf>

SMITH, Cristiane Busato. **Shakespeare e a Astronomia – a visão de sua época.** (artigo) Revista Mais, Folha de São Paulo – 15 outubro de 2006. <https://espacoastrologico.com.br/2013/02/06/shakespeare-e-a-astronomia-a-visao-de-sua-epoca/>

MOURÃO, Ronaldo. **Hamlet, o Universo infinito.** (artigo) Portal do Astrônomo. Vintage. 2006-10-19. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1510200613.html>

MOURÃO, Ronaldo. **Os 3 sóis de Shakespeare.** Revista Super Interessante- 04/12/2009. <https://super.abril.com.br/ciencia/os-tres-sois-de-shakespeare/#:~:text=%E2%80%9CTr%C3%AAs%20gloriosos%20s%C3%B3is%20cada%20um,houverem%20jurado%20uma%20alian%C3%A7a%20inviol%C3%A1vel>

MATEUS, Ana Cristina Gonçalves. **O ocultismo e esoterismo na obra de Shakespeare.** dissertação de Mestrado em Estudos Ingleses. Orientação Prof. Dra. Maria de Jesus Crespo Candeias V. Relvas. Universidade Aberta, Lisboa. 2006. <http://hdl.handle.net/10400.2/445>

OLSON, Donald, OLSON; Marilyn S.; DOESCHER, Russel L. **Stars of Hamlet.** <https://www.thefreelibrary.com/The+stars+of+Hamlet%3A+Shakespeare%27s+astronomical+inspiration%3F-a021201975>

### 6.3. Sabrina Faerstein

FAERSTEIN, Sabrina. **Viewpoints e Pedagogia da Escuta: Uma Experiência Afetivo Artística com Alunos do Ensino Fundamental 1.** PPGEAC-UNIRIO; Mestrado Profissional; Orientação: prof.<sup>a</sup> dr.<sup>a</sup> Elza Maria Ferraz de Andrade; [sabrinafaerstein@gmail.com](mailto:sabrinafaerstein@gmail.com); 0000-0002-7735-3694

### Resumo

O presente estudo tem como objetivo refletir sobre a metodologia de processo de criação de dramaturgia coletiva no âmbito escolar, com os alunos do ensino Fundamental 1 do horário integral de uma escola privada no bairro da Tijuca. O treinamento em Viewpoints e a Pedagogia da Escuta, são os eixos que movem a criação da cena. A proposta parte da experiência entre ambos, tecendo um olhar para as questões advindas da contemporaneidade,

gerando novas possibilidades de ensino/aprendizagem. O estudo visa refletir sobre a relação entre escuta e estado de presença, assim como as possíveis contribuições da prática colaborativa. A pesquisa visa discutir sobre o papel das instituições educativas em incentivar espaços de diálogo e de olhar para o sócio emocional dos educandos dentro desse contexto do horário estendido nas escolas. O teatro nesse sentido, se configura como experiência estética e de produção de sentido.

**Palavras-chave:** viewpoints; pedagogia da escuta; teatro na escola; criação coletiva; ensino fundamental.

### **Abstract**

The present study aims to reflect on the methodology of the process of creating collective dramaturgy in the school environment, with full-time Elementary 1 students at a private school in the Tijuca neighborhood. Training in Viewpoints and the Pedagogy of Listening are the axes that move the creation of the scene. The proposal starts from the experience between both, weaving a look at issues from contemporaneity, generating new teaching/learning possibilities. The study aims to reflect on the relationship between listening and the state of presence, as well as the possible contributions of collaborative practice. The research aims to discuss the role of educational institutions in encouraging spaces for dialogue and looking at the emotional partner of students within this context of extended hours. The theater in this sense is configured as an aesthetic experience and production of meaning.

**Keywords:** viewpoints, pedagogy of listening, theater at school, collective creation, elementary school.

O estudo se pretende como facilitador das discussões sobre o papel da escola em assegurar, além dos conteúdos das disciplinas e informação, o espaço do sujeito se (re)conhecer, amadurecer, socializar, ouvir, aprender, ter consciência de si. Ser docente, em teatro, do horário estendido, de uma escola tradicional e privada no bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, vem aguçando meu olhar para as questões que perpassam tais educandos. A começar pela rotina diária que se inicia às 7:30h da manhã indo até às 17:30h da tarde. Com o recreio de apenas 20 minutos, que pressupõem o tempo para lanche, descansar e brincar. São 20 minutos durante horário regular na parte da manhã e mais 20 minutos durante a tarde, no horário estendido. Com base nessa jornada diária, considero pertinente refletir sobre a importância do brincar na infância contemporânea, levando em conta o distanciamento social que enfrentaram as crianças durante a pandemia.

Podemos compreender a importância do recreio, do tempo para brincar, como imprescindíveis na construção desse sujeito que amadurece, socializa, fortalece vínculos, e se organiza em suas inclinações pessoais. A escola tradicional precisa urgentemente repensar sua dinâmica conteudista, afim de desenvolver uma prática pedagógica que contribua para o desenvolvimento integral da criança e sua inteligência emocional. Essa percepção incentiva que haja entre professor e aluno, o espaço para o diálogo, para a troca e fundamentalmente para a escuta. Paulo Freire diz que é preciso escutar o outro para aprender a falar com ele. “se, na verdade, o sonho que nos anima é democrático e solidário, não é falando aos outros, de cima para baixo, sobretudo, como se fôssemos os portadores da verdade a ser transmitida aos demais, que aprendemos a escutar, mas é escutando que aprendemos a falar com eles”. (FREIRE 2011, p. 111) .

Concebendo a escuta, com eixo estruturante da prática teatral, pude reconhecer os desafios do retorno das aulas presenciais, após a pandemia., que foram marcados por muitos conflitos. Esse reaprendizado do convívio social, teceu meu olhar para as demandas diante desse contexto. A pediatra e psicanalista francesa Françoise Dolto (1908 – 1988) diz que a agressividade, está relacionada com a busca de contato com o outro, e não deve ser reprimida, mas trabalhada de forma simbólica, e sugere que ao invés de conter a agressividade da criança, devemos proporcionar que ela ressignifique essa emoção.

A pesquisa tem como foco refletir sobre a necessidade em buscar inovações na prática do teatro no âmbito escolar, assim como propor uma dinâmica em sala de aula, que se volte para a construção do sujeito, compreendendo a importância de se trabalhar o socio emocional entre os educandos. A proposta segue na elaboração de um método de trabalho para a criação de uma dramaturgia coletiva com os alunos do ensino fundamental I a partir da prática da Pedagogia da Escuta<sup>54</sup> e da técnica de Viewpoints<sup>55</sup>.

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre as contribuições da prática teatral para uma educação de qualidade nas escolas de tempo integral, reconhecendo a escuta como caminho essencial.

---

<sup>54</sup> A Pedagogia da Escuta, teve sua origem após o fim da segunda guerra mundial na cidade de Regio Emília, na Itália e foi sistematizada pelo pedagogo Loris Malaguzzi, A metodologia consiste em essência na escuta ao propor que os projetos pedagógicos se deem a partir do interesse dos educandos.

<sup>55</sup> O Viewpoints é uma técnica de teatro/improvisação, criada nos anos 70, em Nova York, idealizada pela coreógrafa Marie Overlie e, na década seguinte, sistematizada pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau (E.U.A). Através de um trabalho relacional de tempo e espaço, a técnica propicia ao participante um estado de presença através da escuta extraordinária.

**Bibliografia**

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. \_\_\_\_\_; LANDAU, Tina. O livro dos Viewpoints. São Paulo: Perspectiva, 2019.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HUMAN. **Direção: Yann Arthus-Bertrand**. Documentário. França: Humankind Production, 2015. 188'.

RINALDI, Carla. **Diálogos com Reggio Emilia: escutar, investigar e aprender**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2021.

WALLON, Henri; GRATIOT-ALFANDÉRY, Hélène. **Wallon e Psicogênese da Pessoa na Educação Brasileira**. Tradução e organização: Patrícia Junqueira. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2010.