

ABRACADABRA

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE
PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

EM ARTES CÊNICAS

**COMO AS ARTES
COMUNICAM AOS ALIADOS**

da cena

**PODEM
RESPONDER À**

PANDEMIA

**CAOS
POLÍTICO**

**NO
BRASIL**

Organizadores: Ana Terra, Matteo Bonfitto,
Silvia Geraldi e Renato Ferracini

**COMO AS
ARTES DA
CENA PODEM
RESPONDER
À PANDEMIA E
AO CAOS
POLÍTICO NO
BRASIL?**

Organizadores:
Ana Terra
Matteo Bonfitto
Silvia Geraldi
Renato Ferracini



ABRACE

Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

Diretoria ABRACE

Gestão - 2019-2020... e pandemia

PRESIDENTE

Pq. Dr. Renato Ferracini (LUME - UNICAMP)

1ª SECRETÁRIA

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães (DACO - UNICAMP)

2ª SECRETÁRIA

Pqa. Dra. Raquel Scotti Hirson (LUME - UNICAMP)

TESOUREIRA

Profa. Dra. Mariana Baruco (DACO - UNICAMP)

COMISSÃO EDITORIAL

Profa. Dra. Ana Terra (DACO - UNICAMP)
Prof. Dr. Matteo Bonfitto (DAC - UNICAMP)
Profa. Dra. Silvia Geraldi (DACO - UNICAMP)

CONSELHO FISCAL

Profa. Dra. Patrícia Leonardelli (UFRGS)
Prof. Dr. Robson Haderchpek (UFRN)
Prof. Dr. Daniel Marques da Silva (UFBA/UFRJ)

SUPLENTE DO CONSELHO FISCAL

Profa. Dra. Melissa dos Santos Lopes (UFRN)
Prof. Dr. Marcilio Vieira (UFRN)
Profa. Dra. Ana Cristina Colla (LUME)

EDITORAÇÃO E DESIGN EDITORIAL

Arthur Amaral

EDIÇÃO

ABRACE

CO-EDIÇÃO

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso (UnB)

COMITÊ EDITORIAL

Alba Pedreira Vieira

Alexandre Falcao de Araujo

Ana Paula Ibanez

Carlos Arruda Anunciato

Cassiano Sydow Quilici

Clóvis Dias Massa

Daniel Reis Plá

Daniela Amoroso

Daniele Pimenta

Denise Mancebo Zenicola

Dodi Tavares Borges Leal

Flavio Campos

Ismael Scheffler

Jandeivid Lourenço Moura

Jorge das Graças Veloso

José Denis de Oliveira Bezerra

José Sávio Oliveira Araujo

Julio Moracen Naranjo

Katya Souza Gualter

Lidia Olinto

Ligia Tourinho

Lucia Romano

Luciana Lyra

Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi

Marcia Maria Strazzacappa Hernandez

Maria Brígida de Miranda

Marianna Francisca Martins Monteiro

Martha De Mello Ribeiro

Naira Ciotti

Natacha Muriel López Gallucci

Paulo Marcos Cardoso Maciel

Rebeka Caroça Seixas

Robson Carlos Haderchpek

Stênio José Paulino Soares

Valeria Maria Chaves de Figueiredo

Veronica Fabrini Machado de Almeida

Vicente Carlos Pereira Junior

Wellington Menegaz de Paula

C735

Como as artes da cena podem responder à pandemia e ao caos político no Brasil? [recurso eletrônico] / organizadores: Ana Terra ... [et al.]. – Campinas : Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2021.
1545 p. : il.

Inclui bibliografia.

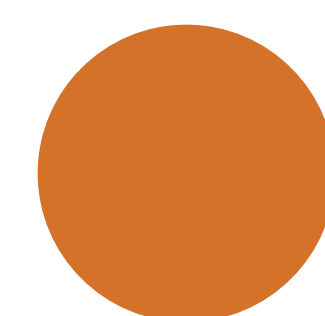
Modo de acesso: World Wide Web:

<<http://portalabrace.org/4/index.php/anais-e-publicacoes/e-books-da-abrace>>.

ISBN 978-65-88507-02-5 (e-book)

1. Artes cênicas. 2. Infecções por Coronavirus. 3. Política - Brasil. I. Terra, Ana (org.).

CDU 792



COMO AS ARTES DA CENA PODEM RESPONDER À PANDEMIA E AO CAOS, POLÍTICO NO BRASIL?

Editorial

Diante do que não entendemos, muitas possibilidades se abrem. Pensando sobre a visão, podemos tentar adaptar o que acreditamos conhecer e fazer ajustes para, com isso, trazer alguma luz ao que não conseguimos enxergar. Considerando a audição, podemos tentar parar para escutar melhor a fim de ampliar o nosso horizonte aural e, quem sabe, reconhecer sonoridades até então não captadas. Independente dessas e de muitas outras possibilidades que podemos explorar, o deparar-se com o que não entendemos pode atuar como gerador de uma significativa expansão perceptiva, de mudanças de lógica, de modos de ser/estar no mundo. Em outras palavras, situações como essas podem ser oportunidades valiosas.

Cabe observar que as expansões perceptivas que emergem do não entendimento – nesse caso, produzido pela sobreposição entre o caos político que vivemos e o crescimento descontrolado da pandemia de Covid-19, ambos conectados pelo elo da necropolítica que irremediavelmente nos invade – não pretendem absolutamente neutralizar o importante exercício crítico que deve igualmente ser praticado em momentos como esse.

Talvez o entrelaçamento entre essas duas perspectivas possa constituir o eixo que, como uma tensão que não se resolve, permeia as seis seções propostas neste livro, a saber – Cena, resistência e experimentações digitais; Corpo, artes da cena e episteme; Feminismos plurais, performances e performatividades; Práticas de cuidado e espiritualidade; Ações performativas em isolamento; e Transversalidades dissonantes – somando um total de sessenta e sete trabalhos.

Sempre “presentes”, as artes da cena buscam aqui revelar, uma vez mais, o seu papel como geradoras de fissuras e ruídos extemporâneos que nos fazem entrever (com Agamben) caminhos possíveis em meio ao escuro do nosso tempo, para tentar (com Krenak) propor práticas para adiar o fim do mundo.

Comissão Editorial Abrace
Gestão 19/20/21

Ana Terra

Matteo Bonfitto

Silvia Geraldi

SUMÁRIO

capítulo 1

Cena, resistência e experimentações digitais

DOSSIÊ DO DESCURSO

Adriana Jorgge, Adriane Henandez, Chico Machado, Henrique Saidel,
Mesac Silveira, Patricia Leonardelli, Rodrigo Sacco Teixeira _____ 15

CRÔNICA: LIVEVER - A CENA E A LIVE

André Carrico _____ 95

ESPECTADORES DE UMA TEATRALIDADE PANDÊMICA: POEMAS DE CÁ E DESDE AÍ ONDE VOCÊ ESTÁ

Sócrates Fusinato _____ 99

POR UMA PEDAGOGIA TEATRAL TRANSFORMADORA: UM OLHAR PARA A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

Anita Cione Tavares Ferreira da Silva _____ 117

TEATRO ON-LINE, TEATRO VIRTUAL, TEATRO POR STREAMING, TEATRO-MÍDIA? QUE TEATRO É ESTE QUE ECLODIU COM A PANDEMIA?

Maíra Castilhos Coelho _____ 144

O ESPAÇO EXPERIMENTAL DO PETECA

Mônica Melo _____ 172

VIDEOARTES CONTRA O CORONAVÍRUS: ENFRENTANDO PROBLEMAS PANDÊMICOS REAIS E EXPERIMENTANDO ESPETACULARIDADES VIRTUAIS

Filipe Dias dos Santos Silva, Michel Silva Guimarães _____ 198

QUEM SERÁ POR NÓS? ARTISTAS EM MEIO A PANDEMIA DO CORONAVÍRUS

Priscila Rosa _____ 216

O CIRCO, A PANDEMIA E O NÓ NA GARGANTA.

Daniele Pimenta _____ 224

VIVAM OS LOUCOS DAS LIVES! ARTE, FILOSOFIA E PEDAGOGIA EM TEMPOS DE PANDEMIA

Charles Feitosa (UNIRIO) _____ 240

MOTIM NA QUARENTENA: DEBATES E AFETOS EM REDE

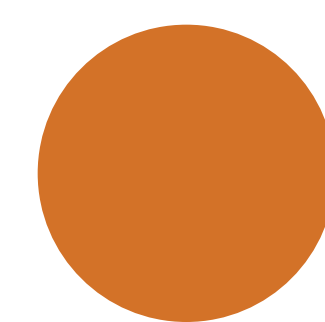
Profa. Dra. Luciana de F. R. P. de Lyra, Carolina Passaroni _____ 253

<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO – RELATO 1: APRESENTAÇÃO, PALESTRAS E MESAS TEMÁTICAS</i>	
Ismael Scheffler, Luiz Henrique Sá, Olívia Camboim Romano _____	287
<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 2: COMUNICAÇÕES DE PESQUISA</i>	
Aby Cohen, Mariana Cesar Coral, Rosane Muniz Rocha _____	314
<i>III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 3: TEATRO FÓRUM E DESIGN EXPANSIVO COMO ESTRATÉGIAS DE OCUPAÇÃO DO ESPAÇO DIGITAL</i>	
Dalmir Rogério Pereira _____	339

capítulo 2

Corpo, artes da cena e episteme

<i>COLORIDO ESPECÍFICO: DAS COISAS POSSÍVEIS EM MEIO AO TANTO.</i>	
Heloisa Gravina, Michel Capeletti, Clarissa Ferrer, Guilherme Capaverde, Leticia Nascimento Gomes, Pâmela Ferreira, Thiago Santos _____	364
<i>TERRITÓRIOS DISRUPTIVOS: O CORPO-TEATRO EM TEMPOS DE ISOLAMENTO</i>	
Martha Ribeiro _____	406
<i>IMPACTOS DA CRISE PANDÊMICA E POLÍTICA NO CORPO E EM SEU FAZER ARTÍSTICO</i>	
Tatiana Melitello _____	426
<i>DANÇA MODERNA E NOVAS EPISTEMES PARA O SÉCULO XXI</i>	
Tatiana Wonsik Recompenza Joseph _____	444
<i>DANÇA(S) COMPARTILHADA(S): COLABORAÇÃO ARTÍSTICA COM DANÇA EM TEMPOS DE ISOLAMENTO SOCIAL</i>	
Melina Scialom _____	476
<i>DANÇAS EM QUARENTENA</i>	
Denise Mancebo Zenicola, Alba Vieira, Leda Ornellas, Débora Campos, Leticia Infante, Gisela Zaccari, Maria Paulo, Calé Miranda, Sofia Vivo, Carlos Ujhama _	502
<i>ENCRUZILHADAS E ENTRELAÇAMENTOS: TROCAS INTERINSTITUCIONAIS</i>	
Flávio Campos, Katya Gualter _____	515
<i>SILÊNCIO (29/04/2020 – 06/10/2020...)</i>	
Débora Campos de Paula _____	552
<i>O GRUPO PÉS COM E SEM PANDEMIA: DANÇA-TEATRO PARA/COM/POR PESSOAS COM DEFICIÊNCIA</i>	
Mônica Gaspar, Lidia Olinto _____	562



*COVID-A - 108.054 SEGUNDOS DE DANÇA POR CADA VIDA
INTERROMPIDA: PRIMEIRAS REFLEXÕES*

Valéria Vicente, Líria de Araújo Morais, Carolina Dias Laranjeira _____ 599

ESCRITOS CÊNICOS SOBRE A INTIMIDADE DE NOSSAS DANÇAS DIGITAIS

Maria Inês Galvão Souza, Fernanda de Oliveira Nicolini _____ 638

“BELISCA AQUI”: DANÇAS DA/NA/A PARTIR/DA PANDEMIA DE 2020

Alba Pedreira Vieira _____ 666

DANÇA NA PANDEMIA

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães, Beatriz Silvestre Rodrigues de Souza, Cássia Natiele Silva Durães _____ 696

capítulo 3**Feminismos plurais, performances e performatividades***BILHETES DE MULHERES DA CENA EM RESISTÊNCIA*

Dodi Leal, Luciana de F. R. P Lyra, Maria Brígida de Miranda, Lúcia Romano, Lígia Tourinho. _____ 712

CANSAÇO E CRIAÇÃO PERFORMATIVA EM CONTEXTO PANDÊMICO

Andre Luiz Rodrigues Ferreira _____ 734

*AS ARTES DA PRESENÇA CONTRA O APAGAMENTO HISTÓRICO AMBIENTAL:
UM MANIFESTO ECOPERFORMATIVO DECORONIAL*

Ciane Fernandes _____ 757

BREVES CRIAÇÕES PANDÊMICAS EM CARTAS NÁUFRAGAS

Patricia Fagundes, Louise Pierosan, Aline Marques, Daiani Picoli “Nina”, Juliana Kersting, Débora Souto Allemand, Iassanã Martins _____ 793

PERFORMANCE COMO EDUCAÇÃO EM PANDEMIA

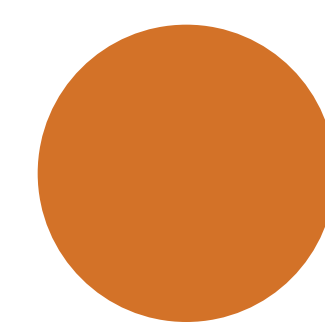
Estela Vale Villegas _____ 829

*AS ARTES CÊNICAS EM MEIO A PERFORMANCE PANDÊMICA DE UMA
SOCIEDADE INSUSTENTÁVEL*

Luiz Naim Haddad _____ 856

capítulo 4**Práticas de cuidado e espiritualidade***TIRAMOS A PELE, LAVAMOS A ALMA*

Nara Keiserman _____ 887



COMO VOCÊ ESTÁ SE SENTINDO HOJE? A CLÍNICA PERFORMATIVA DA UNIRIO
Juliana Manhães, Leticia Carvalho, Marcus Fritsch, Nara Keiserman,
Tania Alice _____ 908

capítulo 5

Ações performativas em isolamento

SEXAGENARTE - A VIDA NÃO PARA: OS PONTOS CARDEAIS DE MUITAS HISTÓRIAS
Rodrigo Sacco Flores Almeida Teixeira _____ 935

MODELAGEM DA MEMÓRIA OU INSIRA SUA JUSTIFICATIVA AQUI
Daniel Silva Aires, Mônica Fagundes Dantas _____ 940

QUARENTENA - QUANDO A ESPERA SE TORNA UMA AÇÃO
Éden Peretta, Bárbara Carbogim, Cláudio Zarco, Amanda Marcondes,
Vina Amorim, Daniela Mara, Diego Abegão, Fernando Del, Marina Freire,
Jefferson Fernandes _____ 954

*JOGO DO ESPELHO NOS TEMPOS DE COVID - AS ESTRATÉGIAS PARA
AULAS DE TEATRO SOB ISOLAMENTO SOCIAL.*
Elizabeth Medeiros Pinto, Suzane Weber Silva _____ 962

TEATROPALESTRA CAPETALISMO, PANDEMIA E PANDEMÔNIO.
Stefanie Liz Polidoro _____ 976

*[sem título] - AUSÊNCIA E PRESENÇA COMO FORÇA POÉTICA
NO ISOLAMENTO SOCIAL*
Ms. Rafael Machado Michalichem, Ms. Renata Mendonça Sanchez _____ 989

CORPORALIZANDO ECO-SOMÁTICA (HOLONÔMICA) #EM CASA
Carla Vendramin _____ 1004

DOIS AMORES E UM BICHO - UMA CARTOGRAFIA DA CONVIVÊNCIA
Danielle Martins de Farias _____ 1033

RECORTE-COLAGEM E ALGUNS REMENDOS
Silvia Balestreri _____ 1037

UM POEMA FILOSÓFICO PARA SE VIVER, MESMO NA PANDEMIA
Domenico Ban Jr. _____ 1044

VÔOS TANGENCIAIS DE AUTOEXPRESSÃO
Patrícia Souza de Almeida _____ 1049

capítulo 6

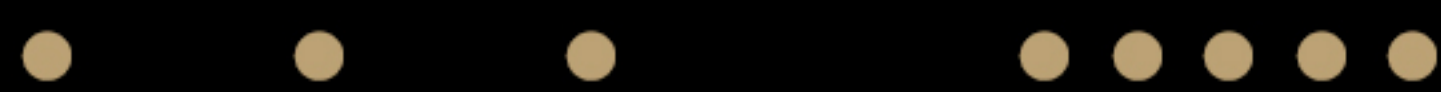
Transversalidades dissonantes

- O USO DE MICRO-CONTROLADORES ARDUINO E A “CULTURA MAKER” NO ENSINO DE ILUMINAÇÃO CÊNICA: POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES COM A ILUMINAÇÃO NAS RENOVAÇÕES DOS ESPAÇOS CÊNICOS*
Rafaela Blanch Pires _____ 1054
- PANORAMA DO ENSINO DE DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL NAS MICRORREGIÕES CHAPADA DO APODI E SERIDÓ OCIDENTAL/RIO GRANDE DO NORTE*
Marcilio de Souza Vieira _____ 1079
- DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL, UM ESTUDO SOBRE A BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR (BNCC) E AS ESCOLHAS CURRICULARES DO DOCUMENTO DO RIO GRANDE DO NORTE.*
Carolina Romano de Andrade, Marcilio de Souza Vieira _____ 1103
- ACERVOS DOCUMENTAIS EM RELAÇÃO: UMA POÉTICA DE ATUALIZAÇÃO NA TÉCNICA DE EVA SCHUL*
Fellipe Santos Resende, Suzane Weber da Silva _____ 1139
- RESSONÂNCIAS DE UMA PRESENÇA E UMA ESCUTA: DO QUE SE FAZ EM TEATRO E DANÇA*
Valéria Maria Chaves de Figueiredo, Adriano Jabur Bittar _____ 1155
- DESVELANDO A ÂNIMA*
João Vítor Ferreira Nunes _____ 1172
- MEU INVENTÁRIO NO CORPO*
Mylene da Silva Moreira, Flávio Campos _____ 1202
- A POÉTICA DA APARIÇÃO E CURA: REFLEXÕES A PARTIR DA GRAMÁTICA NEGRA CORPORAL AMPLIFICADA*
Janaína Maria Machado (UFBA) _____ 1223
- DO TEATRO QUE É BOM... O PENSAMENTO ESTÉTICO TEATRAL DE OSWALD DE ANDRADE.*
Nanci de Freitas _____ 1238
- O AUTOENFRENTAMENTO: PRÁTICAS DE YOGA E MEDITAÇÃO NA FORMAÇÃO DA ATRIZ*
Daniela Corrêa da Cunha, Daniel Reis Plá _____ 1273
- O DESPERTAR CONTEMPORÂNEO NAS RELAÇÕES ENTRE DANÇA E SAGRADO FEMININO*
Lauana Vilaronga Cunha de Araújo, Geisa Dias da Silva,
Tânia Guerra de Souza _____ 1303

<i>CRIAÇÃO INFANTIL: CAMINHOS E QUESTIONAMENTOS</i> Allana Bockmann Novo, Flávio Campos _____	1331
<i>IDENTIDADE MOVEDIÇA: OS TRILHOS DO SAMBA NA CIDADE CULTURA</i> Giullia Almeida Ercolani, Luiz Naim Haddad _____	1344
<i>UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE AS INTERFERÊNCIAS DA CORRENTE TEÓRICA “PÓS-MODERNISMO” NA CRIAÇÃO EM DANÇA NA CONTEMPORANEIDADE</i> Natália Colvero, Flávio Campos _____	1352
<i>CORPO-LUZ: PENSAMENTOS ACERCA DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA ILUMINAÇÃO CÊNICA PARA O TEATRO CONTEMPORÂNEO.</i> Ana Luisa Quintas, Alice Stefânia Curi _____	1364
<i>UM RETORNO ATENTO AO BRINCAR: CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A DANÇA</i> Fernanda Battagli Kropeniski, Flávio Campos _____	1402
<i>DA COR DO AZEVICHE: A NEGRITUDE COMO POÉTICA DE RESISTÊNCIA NAS ARTES DA PRESENÇA</i> Stênio José Paulino Soares _____	1414
<i>O TEATRO POLÍTICO E AFROCENTRADO DO BANDO DE TEATRO OLODUM (1990): A FORMAÇÃO DE UM TEATRO NEGRO NA BAHIA.</i> Heverton Luis Barros Reis _____	1440
<i>“DENTES DE CACHORRO E CASCOS DE CAVALO”:</i> O MITO DE MICAELA Mariclécia Bezerra de Araújo _____	1473
<i>É “LEI”!</i> ESPETÁCULO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA CRIADO EM PROCESSO COLABORATIVO Alba Pedreira Vieira, Marcus Diego de Almeida e Silva, Carlos Gonçalves Tavares _____	1493
<i>A PRODUÇÃO CULTURAL DO BRASIL OITOCENTISTA E A ATUAÇÃO DE MULHERES NO TEATRO POPULAR.</i> Lílian Rúbia da Costa Rocha _____	1521
<i>FILOSOFIA PERFORMACE: ARQUIVOS AUDIOVISUAIS DAS CULTURAS POPULARES DE AMÉRICA LATINA</i> Natacha Muriel López Gallucci _____	1546



CAPÍTULO 1
CENA,
RESISTÊNCIA
E EXPERIMENTAÇÕES
digitais



DOSSIÊ DO DESCURSO

Adriana Jorgge (UFRGS) ¹
Adriane Hernandez (UFRGS) ²
Chico Machado (UFRGS) ³
Henrique Saidel (UFRGS) ⁴
Mesac Silveira (UFRGS) ⁵
Patricia Leonardelli (UFRGS) ⁶
Rodrigo sacco Teixeira (UFRGS) ⁷



__RESUMO

O dossiê reúne textos dos integrantes do Programa de Extensão Universitária chamado DESCURSO, no qual cada autor/autora apresenta um relato ou ensaio referentes às atividades desenvolvidas por eles dentro deste programa.

¹ Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS; atriz e uma das idealizadoras do programa Cá entre nós inserido no Programa de Extensão Descurso da UFRGS (IA/DAD).

² Adriane Hernandez é artista, Doutora em Poéticas visuais e professora adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

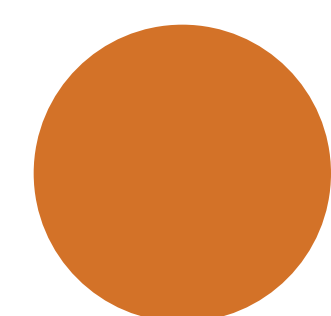
³ João Carlos (Chico) Machado é artista multimeios, das artes visuais às cênicas e à performance, Doutor em Poéticas visuais e professor adjunto do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Coordenador do Programa de extensão Descurso.

⁴ Henrique Saidel é performer, diretor de teatro, crítico, curador e colecionador de brinquedos. Doutor em Artes Cênicas e professor adjunto do Departamento de Arte dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁵ Mesac Silveira é Doutor em Educação, licenciado em Artes Cênicas e professor adjunto do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS.

⁶ Patricia Leonardelli é atriz, Doutora em Artes Cênicas e professora adjunta no Departamento de Arte dramática de Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

⁷ Licenciado em Teatro (UFRGS/DAD); mestrando em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS); ator, narrador audiodescritor e um dos idealizadores do programa Cá entre nós inserido no Programa de Extensão Descurso da UFRGS (IA/DAD).



Os textos agrupados aqui foram compostos em formatos distintos, entre ensaios livres e mini-artigos, mantendo-se as formatações sugeridas por seus respectivos autores. Apresenta também algumas explicações sobre os os formatos e os conceitos que regem tal programa.

__PALAVRAS-CHAVE

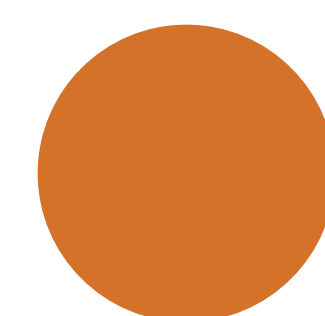
Extensão, Artes cênicas, Artes visuais, Ensino da arte.

__ABSTRACT

The dossier gathers texts by members of the University Extension Program called DESCURSO, in which each author presents a report or essay referring to the activities developed by them within this program. The texts grouped here were composed in different formats, between free essays and mini-articles, maintaining the formatting suggested by their respective authors. It also presents some explanations about the formats and concepts that govern such program.

__KEYWORDS

Extension, Performing arts, Visual arts, Art teaching



UM TEXTO PRECIPITADO NO ESPAÇO

por Chico Machado

Risco, uma pressa de algo vasto e longamente vivido
(e que deseja ser vívido).

Que se precipita na beira de um enorme e vasto vão,
de um aparente abismo.

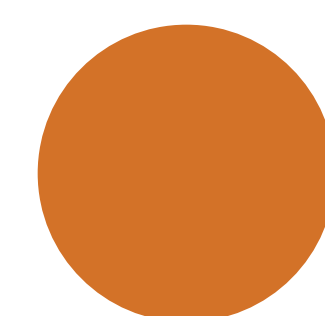
Trago dentro do meu coração,
Como num cofre que se não pode fechar de cheio,
Todos os lugares onde estive,
Todos os portos a que cheguei,
Todas as paisagens que vi através de janelas ou vigias,
Ou de tombadilhos, sonhando,
E tudo isso, que é tanto, é pouco para o que eu quero.

(Fernando Pessoa como Álvaro de Campos)

O descurso nasceu, para mim, desta posição que não
é nenhuma, mas é prenhe de muitas.

Estive em muitos lugares, mas não pertença a nenhum
deles.

O descurso nasceu do desejo.



Desejo de amar a diversidade, de praticá-la.

Desejo de que os modos de ser não sejam supressórios, excludentes ou subordinadores.

Desejo de inclusão, horizontalidade, diversidade, singularidade.

Vindo de muitos lugares, percebo que talvez a encruzilhada seja um lugar...

Desejo de uma atitude e de uma ação que partam de um lugar que não seja aqueles de onde vim.

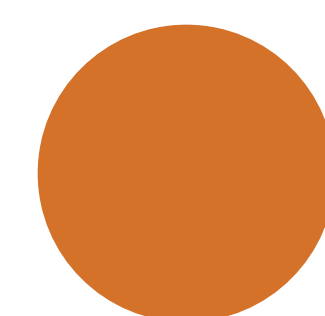
Sobre as crenças:

Quem determinou que deveria ser assim?

Como se construiu o direito de determinar?

Quem tomou para si este lugar?

Mesmo tendo partido de lugares supradeterminados, despir-se deles e ousar, e desejar proporcionar para os que estão vindo uma arrancada desde outro ponto, ou de um despono.



Despontar, aqui, deve significar a recusa ao ponto fixo inicial, desejando um ponto singular, que se faz representar conforme sua autodeclarada individualidade, compartilhada também em outros, por outros.

Ser ponte.

Despontar sem desejar ser de ponta, da ponta.

A ponta, o ápice, o sucesso! Mitos conservadores de uma supraestrutura que não nos serve, que nos coloca em posição de inferioridade, desde sempre.

Ah, este poder simbólico que paira sobre nós...

Não acreditar é uma parte necessária para a sua desestruturação.

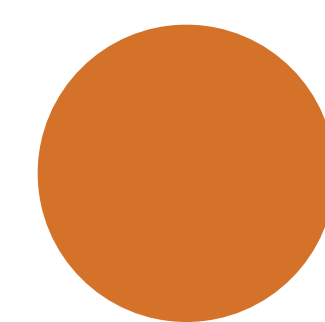
Descolonizar-se.

Desejar e agir para que o poder da grana, do vil metal, caia por terra,

e se dilua,

queime e arda, até se desfazer no ar.

A lua cheia disse ao vagalume: “Esta tua luz é tão fraquinha...”



E o vagalume respondeu: “Mas é minha! ”

Isto é parte da independência.

Se eu aproveito bem o que tenho, o que não tenho pode me faltar, mas não necessariamente me faz falta.

Há crença, mas também deve haver descrença. E é necessária a negação.

Des-ordem, indisciplinaridade. Insubordinação.

Desestruturar.

Abrir brechas e espaços na estrutura sim, mas sem deixar de desejar e praticar outra (des)estrutura.

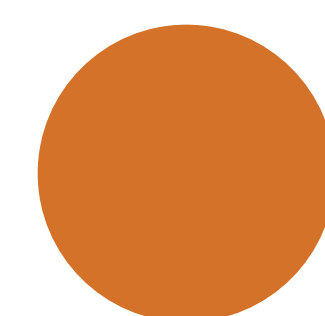
Conteúdos e formatos móveis, maleáveis.

Interpenetrados por contextos e circunstâncias diversas, adversas, transformadas em versos, em prosas e ações.

O que é urgente? O que é pungente? Que aponta, que fere, que fura.

Descurso é rumo incerto.

Descurso é o questionamento do discurso jogado sobre nós.



Descurso são múltiplos e variados cursos correndo lado a lado, cada um com seu próprio pulso, brilho, desejo, entusiasmo, estremecimento.

Vibrando juntos.

É um embrião, uma zona de atenção, de pesquisa, de experiência.

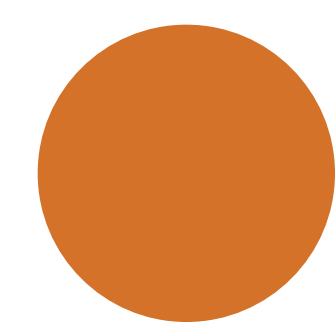
Desejo ver brotar uma criatura, ferina e dócil, acolhedora, mas não ingênua, atenta, desconfiada, curiosa.

Nascida dos muitos lugares que compõem o lugar nenhum, sabedora da necessidade olhar atento sobre os fluxos simultâneos, sobre as motivações dos agentes, sobre a complexidade das tramas.

Desejo de ser um desabafo, com ares de “bafão”. Um semi-calculado e modesto ato de precipitação.

E tudo isso, que é tanto, é ainda pouco para o que eu desejo.

E então, estendi este desejo para minhas parcerias de vida e de trabalho, convidando-as para colocar um projeto/projétil no espaço exterior.

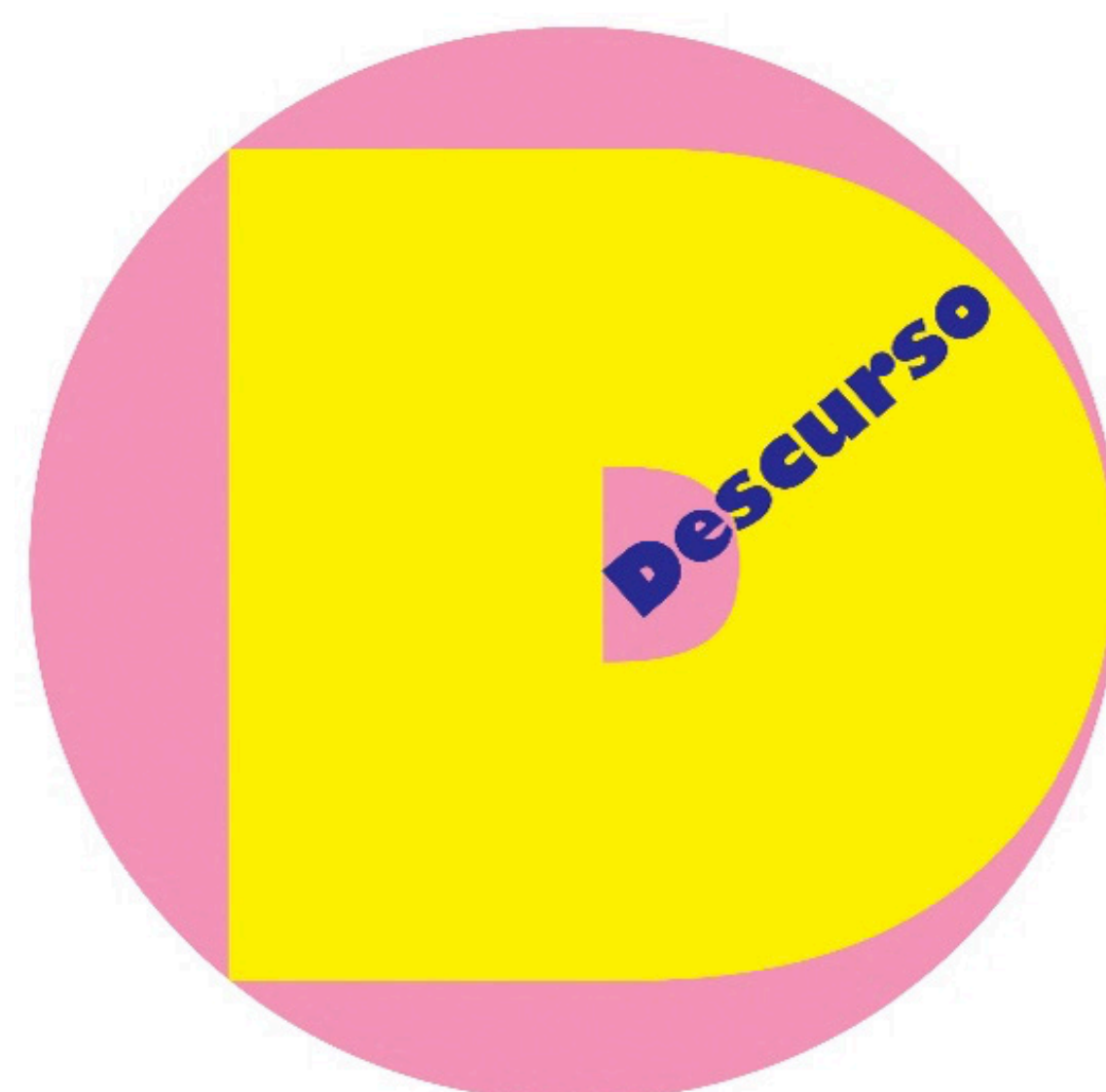


Em órbita

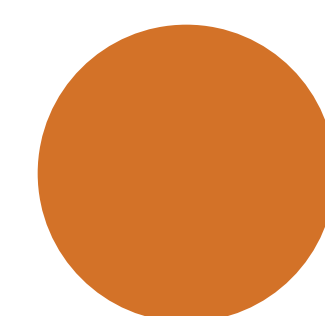
Neste meio tempo, depois de mais de cinco meses de prática de isolamento social, em função da pandemia, particularmente, comecei a me sentir como um astronauta, ou melhor, um cosmonauta em exercício de isolamento, se comunicando por vídeo com os outros, e tendo que contar somente com os recursos que disponho em meu módulo de sobrevivência (é meia verdade, faço compras, o máximo possível por entrega a domicílio e às vezes presencialmente em estabelecimentos comerciais). Como para muitos, os afazeres cotidianos da casa começam e se misturar com o trabalho que salta para fora da tela do computador em nossa direção. Vantagens e desvantagens de estar morando sozinho, e administrar essas demandas.

Alô, alô, controle da Terra, nós temos um problema...

**Aterrissando:
uma apresentação formal**



O Descurso é aberto à comunidade em geral e também aos acadêmicos da UFRGS. Embora a proposta deste



programa de extensão criado e oferecido por professores do Instituto de Artes da UFRGS justifique-se também pelas circunstâncias relacionadas à necessidade de isolamento social em função da pandemia, incluindo o impedimento da realização de atividades curriculares presenciais, a sua elaboração e implementação esteve conectada à nossa necessidade de oferecer alguma alternativa possível dentro das conjunturas que se apresentaram.

A sua oferta à distância possibilitava que pessoas de fora da universidade e de outras cidades participem das atividades oferecidas, através da mediação da internet, dos dois lados (ou mais) da tela. Além disso, sabíamos que se oportunizava aí a possibilidade de trazer conteúdos, convicções e até mesmo metodologias que desejávamos e que não tinham espaço no ensino formal da graduação onde professamos nossas aulas.

Por todas estas razões, nosso desejo e esforço estarão voltados para manter estas atividades mesmo depois do aguardado retorno e liberação para a realização de atividades presenciais.

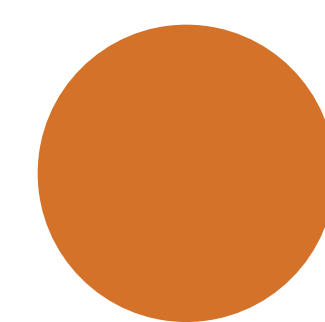
Mas atenção: o Descurso não é um programa exclusivamente de artes cênicas, é um programa de artes que se propõe, mais do que englobar as diversas artes e



linguagens artísticas, a promover sempre que possível um efetivo borramento entre estas categorias, pretendendo-se desespecífico, mesmo contendo alguns saberes bem localizados.

Relacionado à atual dificuldade de encontros presenciais, e ao fato de os interessados poderem participar sem sair de seus domicílios devido à condição remota do programa, as atividades integrantes do programa dispensam o uso de equipamentos e materiais tradicionais da arte e de difícil acesso, estimulando os participantes a trabalhar com os recursos que dispõem em seus próprios contextos e circunstâncias.

Chamou-se DESCURSO porque desmancha a ideia tradicional de curso, na forma e no conteúdo anti-hegemônico, tentando voltar-se para a horizontalidade e para a falta de formato definido; mas também porque se mantendo foco em questões anti-colonizantes e o apoio à diversidade, todos os fragmentos aparentemente desconexos (por ser multiforme) acabarão por formar um DESCURSO (discurso - desconstrução de um tipo de discurso hegemônico baseado na lógica vigente), um todo composto de muitas partes, que tenta propor outra narração de mundo.



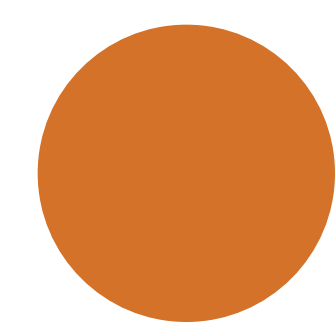
Um DESCURSO a favor de uma outra narrativa, construída junto com os desprivilegiados (com todas as contradições implicadas nesta vontade, inclusive porque ocorre à distância, via ferramentas digitais variadas).

Assim, propiciamos seminários, conversas, falas, oficinas e (des)cursos que promovem os muitos modos de fazer, difundir e receber as diversas manifestações artísticas, promovendo e estimulando a singularidade e a aceitação dos modos de fazer adequados à realidade de cada um.

E a navegação neste descurso é mole, maleável. Ao invés de um programa, oferecemos *pré-gramas*, para que as pessoas possam escolher que atividades fazer e quais não, de acordo com seus interesses e disponibilidades. Não é um bloco fechado de atividades, com a possibilidade aberta para que novas atividades possam ser oferecidas.

O DESCURSO se esforça para abrigar conteúdos, abordagens e concepções de arte e de ensino de arte que não tem espaço no nosso ambiente acadêmico, e mesmo artístico e cultural, seja por motivos circunstanciais, seja por concepções que não desejam ou desmerecem tais questões.

Oferecemos também uma experiência de um acompanhamento da produção artística para aqueles que se inscreveram, voltada para a fabricação singular a partir



dos recursos que esta pessoa tem, partindo de suas próprias experiências e repertórios.

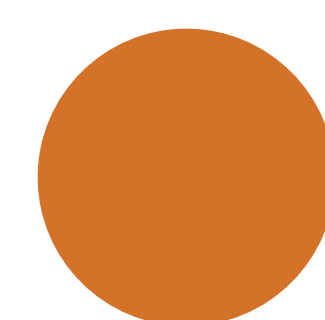
O que confere alguma liga entre as atividades é este foco na discussão da diversidade e dos muitos de modos de ser das artes, que pretende colocar em jogo a hierarquização ou a subordinação de umas formas às outras, coisa que costuma transparecer no ensino e no sistema das artes, não apenas nas estruturas organizacionais e curriculares, mas também nos critérios e juízos de valor e de avaliação.

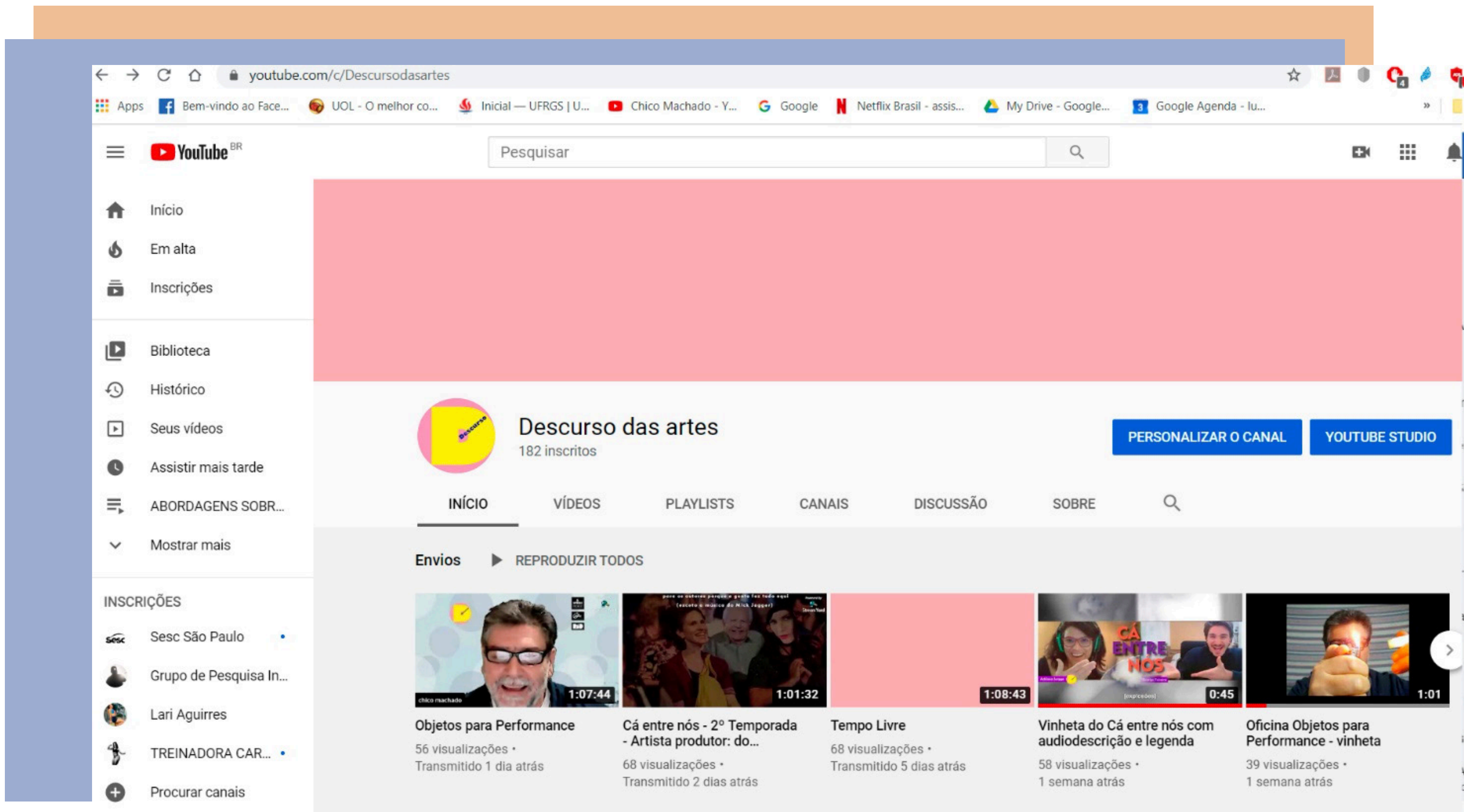
A maior parte do que fizemos e fazemos pode ser vista no nosso canal no *YouTube*: <https://www.youtube.com/c/Descursodasartes/>

Além disso mantemos uma página no *FaceBook*:

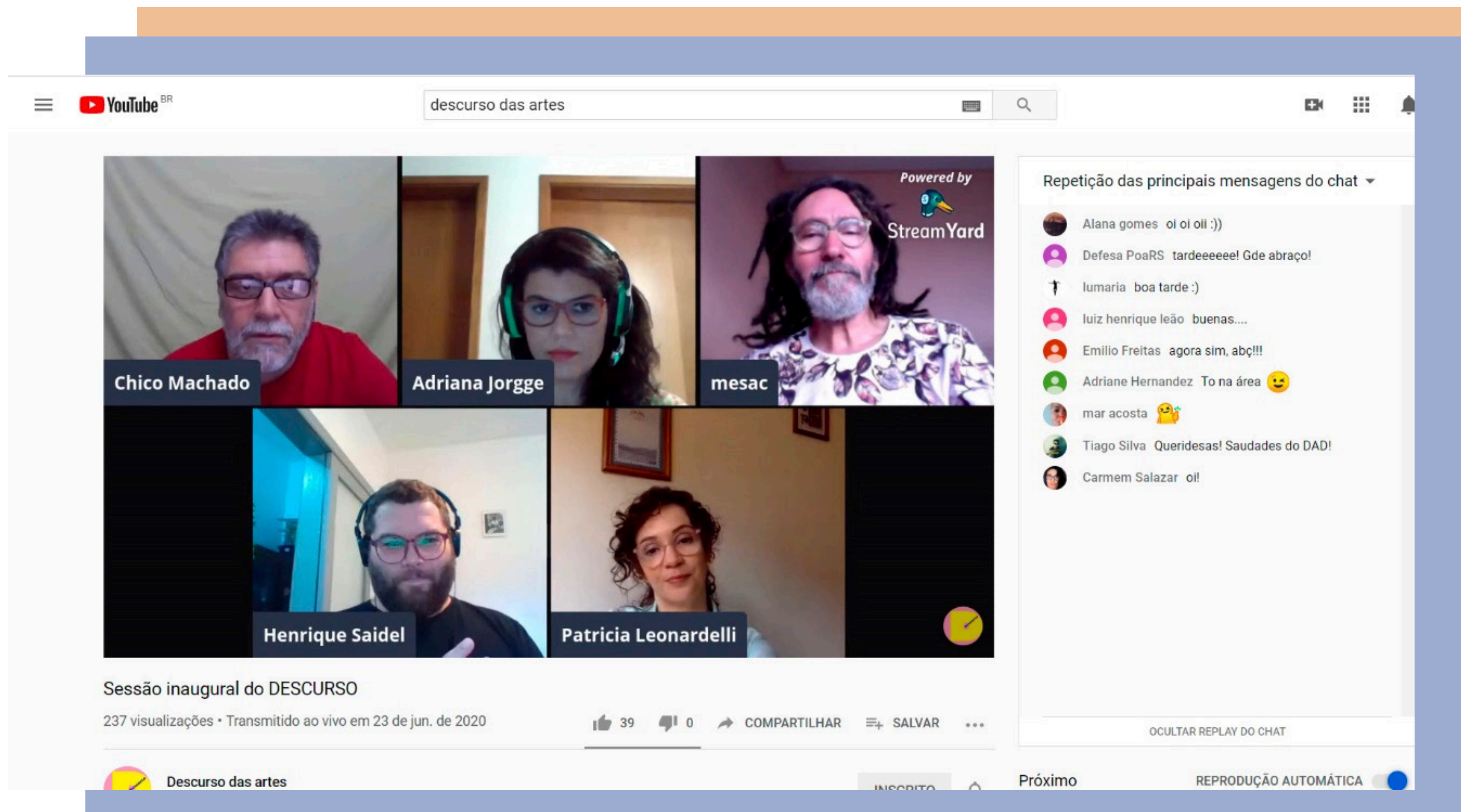
<https://www.facebook.com/Descurso-112122723876127/>

e um perfil no *Instagram*: @descurso, onde divulgamos e disponibilizamos as nossas atividades.

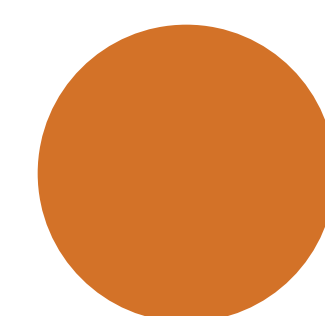




Página do Descurso no FaceBook.



Tela da aula inaugural do Descurso no Youtube.



DESORQUESTRA DE QUASE S I L Ê N C I O S: CONVITES

por Mesac Silveira

“Os telegramas vieram no vento.

Quanto sertão, quanta renúncia atravessaram!

Todo homem sozinho devia fazer uma canoa
e remar para onde os telegramas estão chamando.”

(Carlos Drummond de Andrade)

Resolvi então remar, atendendo o convite de Drummond.

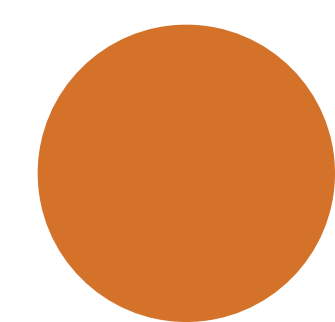
E isto aqui são notas fragmentarias e contraditórias
para uma desorquestra em movimento, em trânsito, em
navegação, à deriva;

uma desorquestra de quase silêncios.

É apenas um esboço que contorna o meu pensamento
sem penetrar nele, sem aportar.

Permanecem à margem estas anotações do devaneio
de uma desorquestra:

ambíguas, como que circun-navegando silenciosas e
meditativas.



Fortuitas, avulsas, aleatórias,
perambulam

e podem, inclusive, nem acontecer “de fato”, apenas em sonho, e, nesse caso, permanecerão assim como um não acontecimento

ou, talvez, como um quase (ou um além) acontecimento
- ou um desacontecimento.

Todavia, essas notas de uma DeSorqUestRa de quase
s i l ê n c i o s insistem em aflorar;

e o fazem agora na forma de um convite.

Um convite aberto para quem quiser singrar esses
mares de sonoridades avulsas e

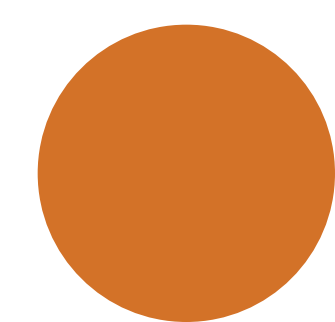
gravar áudios e enviá-los para mim

ou/e para quem mais quiserem.

Um convite que vocês também podem passar adiante
e, assim, receberem também vocês essas sonoridades
outras, alheias, provindas do

distante,

que vocês podem, inclusive, se desejarem, ofertar a



mim, ou aos ouvidos de outrem.

Pode ser que esses sons, esses quase silêncios partilhados, conspirados, amados ou não

se convertam em uma rede de quase silêncios, uma extensa malha de sussurros e

escutas: um tipo de velas ao vento.

Uma respiração,

um som de fundo,

o afago no cachorro,

latidos,

o murmúrio da cidade,

a mãe chamando pro almoço,

buzinas,

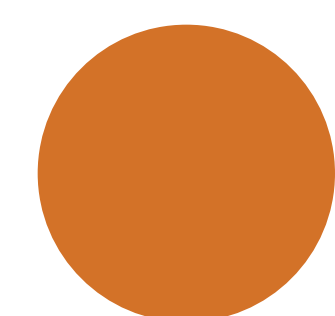
sirenes,

canto de pássaros,

talvez um choro baixinho (ou risos igualmente velados ou não),

suspiros (gemidos?),

um espreguiçar, um trechinho de um poema, um acorde,



um assobio, uma canção de

ninar. Um gozo.

Áudios curtos: 5, 10, 13 segundos?

ou não tão curtos: 40 segundos, um minuto?

Sons e ruídos indeterminados, fugidios, aleatórios,
descontínuos, ao acaso, imperfeitos, por vezes torpes,
trôpegos..., deambulando por aí.

O improvisado e o imprevisto.

Quase silêncios.

Relíquias e presságios,

RASTROS DE UM TEMPO POR EXISTIR.

POSTAIS SONOROS DO CUIDAR.

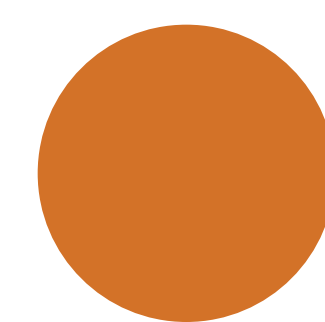
Como se dissessem: eu estou assim hoje.

Como se perguntassem:

Como você está agora?

O que você está precisando?

De quem você está cuidando?



Quem cuida de você?

O que você sonha?

Um recado cuidadoso,

um som que acalanta,

uma escuta que acolhe,

um quase silêncio que sussurra,

uma paisagem sonora cuidadosa e cuidadora,

um oferecimento, uma dádiva,

uma gratidão

Pode ser WhatsApp Messenger Chamada telefônica
Mensagem de voz Áudio Podcast Email

SoundCloud...



Arte de divulgação da *Desorquestra de quase silêncios*.

A DeSorqUestRa de quase s i l ê n c i o s tem duração indeterminada, roteiro imprevisto.

Anda solta e fugidia pelo mundo
tecendo sua trama delicada

Talvez algum dia a DeSorqUestRa se converta em um teia de quase silêncios,

um desconcerto cênico de cuidados sonoros,
uma performance de murmúrios e segredos,
uma sinfonia aleatória de escutas e sussurros...

Não sei. Veremos.

Ou melhor: ouviremos.

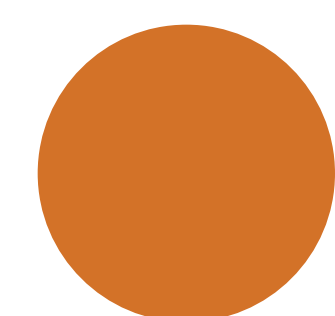
Feito o convite,

os sons foram chegando (e saindo de mim).

De noite, de madrugada, de manhã.

No fim de uma tarde de chuva,

num dia de compras, num momento oportuno, no meio do filme,



num instante de lágrimas...

E houve canto de pássaros e o tamborilar da chuva.

Oceano, ostras, ondas.

Panela de pressão fazendo caldo, e acordes repetidos
ao violão.

Sirenes e roncoss,

gemidos de sax,

carinhos e desassossegos.

Tempestade, trem, trovão

E também silêncios - ou quase silêncios
que chegaram de mansinho e embalavam.

E depois chegaram mais (e enviei mais):

canção em inglês,

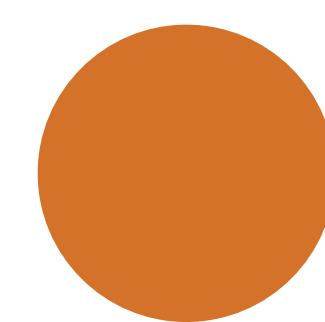
resmungos,

algo inaudível ou quase (talvez um crepúsculo).

A britadeira ao longe,

a cidade latejando.

Passos,



ranger de porta.

Um grito.

O ronronar de um gato,

alguns sapos.

O riso da criança,

o sono,

o ressonar,

a respiração serena,

(um sonho?)

E depois veio um outro convite.

Este a mim.

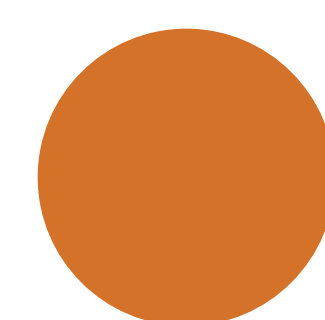
Era de uma moça querida.

Ela queria que eu compartilhasse estas notas na forma de um e-book

junto com uma outra galera.

Um lindo convite, aliás,

que chegou também pelo som de uma voz,



uma voz empolgada,
quase embriagada.

“Mesac, vc escreve tão lindamente. Seu livro é tão bonito, seus textos. Está na hora dos

colegas conhecerem. Acho que um texto com o seu estilo de escrita e seu pensamento

sobre metodologia em artes em uma publicação de uma instituição como a abraçe seria

super importante. Revolucionário. Acho mesmo!

Será que conseguimos? em uma linguagem livre, artística e transgressora”

(E a mensagem dela veio acompanhada de emojis de diabinhos e sorrisos e mãos

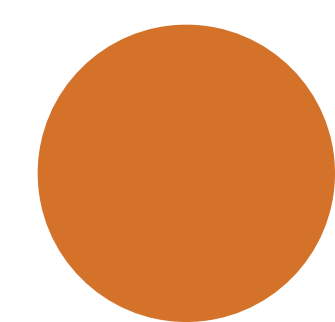
juntas...)

Mas houve da minha parte um agradecimento quase constrangido e um receio,

porque conforme o convite dizia

“menos de cinco páginas não configura artigo, configura ensaio ou alguma outra coisa assim...”

E eu que só sei escrever o “alguma outra coisa assim”,



hesitei, quase declinei: me pareceu que só aceitariam artigos.

E respondi:

Aí amor. Acho que fico fora dos artigos. Meu texto é muito diferente. Tem três páginas,

quatro no máximo, e se der pra encaixar em algum lugar seria num ensaio poético.

Fico até sem graça, ... Vc tão entusiasmada (e eu também.). Se encontrarmos algum

cantinho no e-book pro meu texto, ok. Aliás, ele já tá quase pronto.

(E minha mensagem também foi acompanhada de uma carinha sorrindo).

Mas a voz insistiu no seu convite delicado

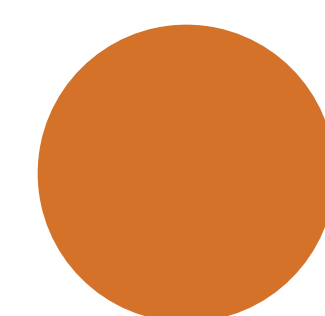
e me contagiou

me cuidou

E me fez lançar o medo longe

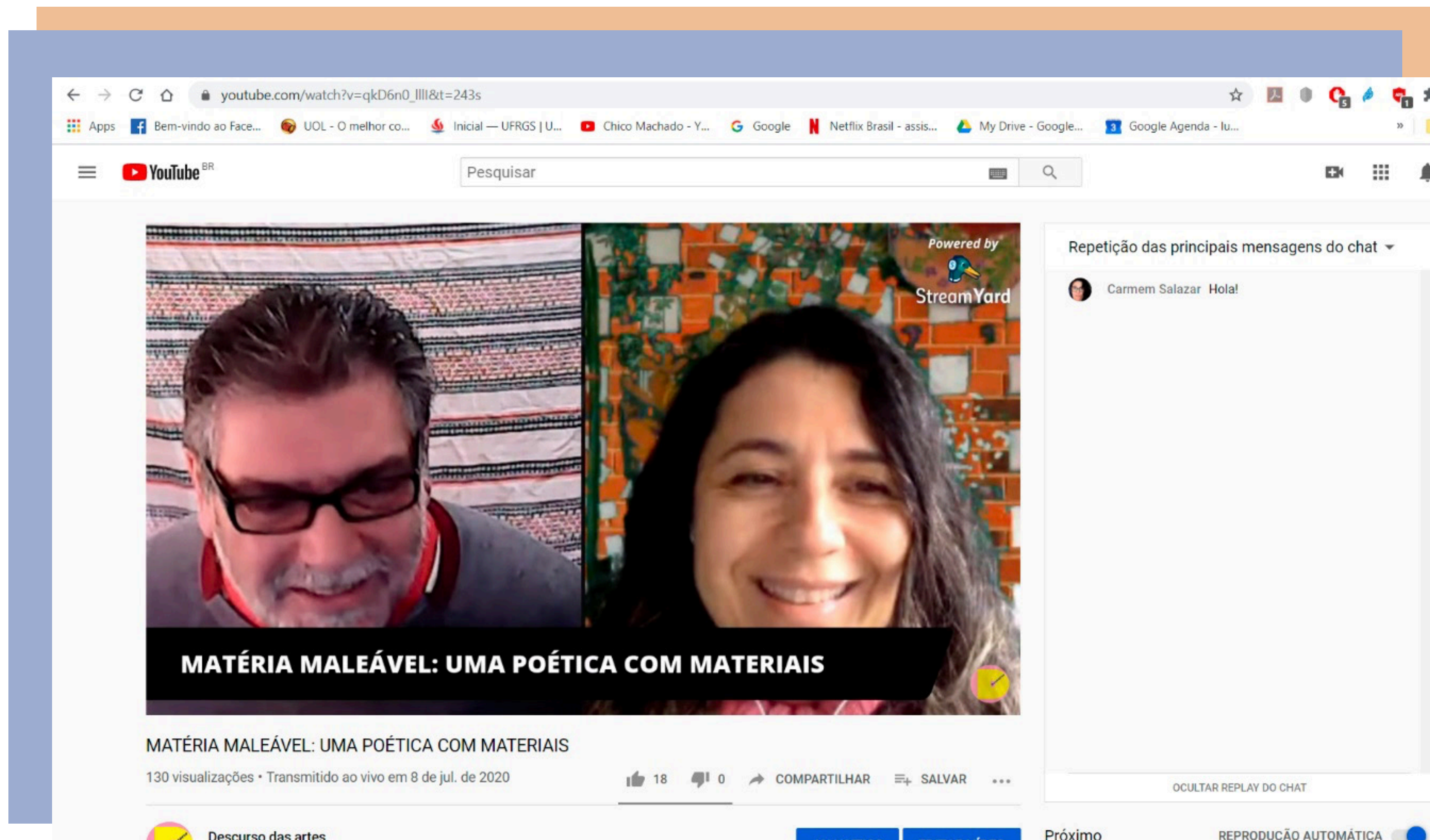
E ele foi parar lá pras bandas das normas da ABNT.

(No final, consegui cinco páginas. Acho)



DESCONCERTANTE

por Adriane Hernandez

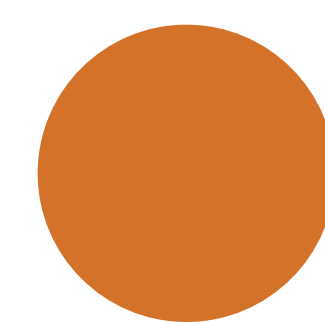


Aula inaugural da oficina *Matéria Maleável*

A proposta da oficina *Matéria Maleável: uma poética com materiais*, inserida no programa de extensão nomeado *Descurso*, visa uma abordagem distinta daquelas geralmente oferecidas nos currículos de artes. Exageradamente apegados ao que se convencionou nomear de “tradição”, ignoram que esta “tradição” se processou ao longo de séculos, como uma imposição ideologicamente construída em detrimento da cultura viva e atuante, buscando, na maior parte das vezes, uma aniquilação dessa cultura. Tal atitude fez com que as ações culturais naturalmente

herdadas permanecessem na marginalidade, com gotas de reconhecimento tardios, aqui e ali, ao focar um caráter enaltecido romantizado em que pese mais vantagens àquele que concede a láurea do que ao laureado. Uma inquietude como essa, leva-nos a questionar com ações e proposições, alguns princípios atávicos, reforçados por sentimentos de inferioridade, por vezes alienados, outros assumidos, como: medo, acomodação, intimidação, conservadorismo, reacionarismo entre outros.

Com uma abordagem mais ampla, no sentido de atender a um público mais diverso, a oficina busca priorizar o exercício da percepção e, conseqüentemente, o desenvolvimento da sensibilidade tantas vezes renunciada em favor de uma racionalidade teórica para o ensino da arte e para a pesquisa no campo da arte. Assim, “torna-se permitido imaginar um processo cognitivo em marcha, que seria dirigido ao sensível e não somente para o conceito” (Lancri, 2002). Quando nos referimos a uma racionalidade teórica estamos apontando para tudo que se constrói na medida certa e planejada para um texto, uma teoria, um conceito, uma narrativa. Nada mal quando não se enxerga nisso um sintoma da ausência de possibilidades autorais singulares, encurraladas que estamos nas fórmulas prescritas e que vieram muito antes de nós, antes da consciência desse plural que nos solicita. Busca-se, então, reconectar a



naturalidade desses encontros surpreendentes ainda que com certas ingenuidades primevas. É precisamente nesse momento que nos surge a potência dos reinícios dispostos no decorrer de uma vida, que se lança em direção a uma experiência singular do seu autor(a). Após anos de estudos dirigidos academicamente, como não fazer tábula rasa quando se chega à compreensão desse distúrbio cultural? Ao invés disso, propõe-se delicadas ações que, no entanto, são surpreendentemente difíceis de realizar e, principalmente, de fazer crer na sua potência, já que demanda mais um “desesforço” e outros substantivos de prefixo *des* que remetem a uma ação contrária ao que apregoa a ideologia academicista de quantificações, mais preocupada com números que apontam vagas estatísticas ou com um caráter qualitativo extremamente obscuro. Desobrigar, desclassificar, desconcertar...

Imaginação material

A partir de uma noção, que apesar de não ser nova permaneceu no mundo dos conceitos, impulsiona-se uma proposição. A noção vem de Gaston Bachelard (1989), que diferencia imaginação material e imaginação formal, identificando que

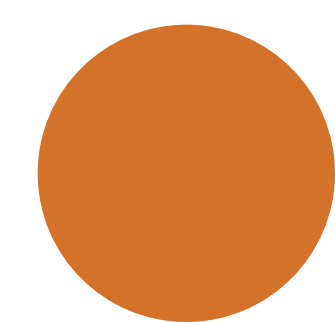


[...] além das imagens da forma, tantas vezes lembradas pelos psicólogos da imaginação, há imagens da matéria, imagens diretas da matéria. A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves. Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração. (p. 15-16)

Bachelard reconhece a fisicalidade, a corporeidade da matéria, presente na imaginação, em contraposição a uma imaginação mais passiva, que se contenta em extirpar essa fisicalidade natural. Jacqueline Lichtenstein (2006), ao trazer à tona o secular debate sobre o desenho e a cor no âmbito da pintura, nos faz perceber que as ideologias recrudescem e se espraiam ao longo dos anos, mesmo que se perca o fio original de sua existência. Os partidários do desenho, desde o século XVI, denunciavam o avanço do que chamavam pejorativamente de “colorismo” e uma potencial perda de autonomia, acadêmica e econômica, do campo da pintura caso embarcasse nos meandros sensíveis da cor. Afinal, o desenho, em seu caráter projetivo, perspectivo e racional, era signatário de um *status* teórico, qualidade essencial para uma pintura digna de fazer parte de um ensino acadêmico, enquanto que a exacerbação da cor não passava de uma aventura emotiva. Percebendo essas noções de imaginação sensível no contexto da criação artística,

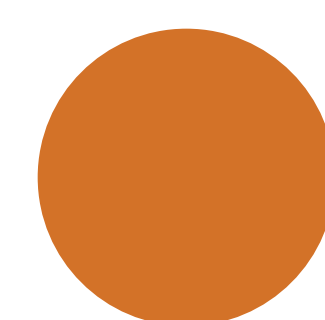
nota-se que nas atividades acadêmicas ligadas ao desenho de observação (desde as provas de aptidão), atividades de muito prestígio no âmbito do ensino artístico, vinculam-se substancialmente à imaginação formal. O que significa isso? Significa um “dever das superfícies” para se assentar de modo pragmático e programático formas racionais, narrativas, descritivas... mas o dever das superfícies poderá ser também um dever da matéria se passamos a considerar viva a folha do papel sobre a qual interage uma imagem. A imaginação material pensa o papel não como suporte, mas como matéria, considera a potência do papel como papel, antes da projeção figurativa (ou abstrata) sobre ele.

Há ainda um paradoxo comum nos dias atuais principalmente quando se considera a busca pelo status contemporâneo do desenho, relativo à sua autonomia dentro desse campo mais amplo das artes visuais: ou se admite a possibilidade dessa autonomia, assumindo o desenho como linguagem artística com suas próprias questões potenciais e se embarca de vez na contemporaneidade, ou se preserva o discurso da importância do desenho como base para todas as artes, como estrutura intelectual formativa, desse modo, coadjuvante para que outras categorias possam brilhar, permanecendo subjugado ao papel de esboço ou projeto. Em outras palavras, ou se embarca de vez na contemporaneidade ou se continua a revolver as malhas



confortáveis e desgastadas de um passado que cada vez mais se evidencia desconectado da realidade.

Nutridos por essas imagens matéricas inseridas no próprio tempo do sonho de cada um, escapamos ao normativo intelectual – à consciência imaginante sartreana, que considera a matéria e o tato como um empecilho para imaginação –, revolvendo de modo mais ou menos intenso, nossas próprias lamas, nossos retalhos, os fumos, as poeiras, os sumos, os ares e fogos, as gotas... e nossas mãos.



DOIS TRANSEUNTES À PROCURA DE GODARD NO STREAMYARD

por Adriana Jorge e
Rodrigo Sacco Teixeira

A ideia de criar e realizar o programa *Cá entre nós: conversas com artistas, docentes e pessoas atuantes*⁸, à primeira vista, nos pareceu um alegre acaso naufragado em um período político temeroso que exige uma longanimidade significativa da nossa capacidade de criar alternativas de fazer arte. No entanto, ao terminar o último episódio da primeira temporada e revermos os motivos de estarmos hoje diante de um painel de *post-its* de tarefas e um cronograma de produção, pesquisa e roteiro agendados até dezembro de 2020 nos fez concentrar a atenção a uma espécie de escavação de motivos que expliquem a vontade de concretizar projetos artísticos apesar do atual panorama fascista na política brasileira.

O gosto por conhecer pessoas e ouvi-las na sua expertise de viver, registrar os pormenores do cotidiano e considerar parte de uma dramaturgia diária foram nossos pontos de convergência durante as pesquisas. Em consequência disso,

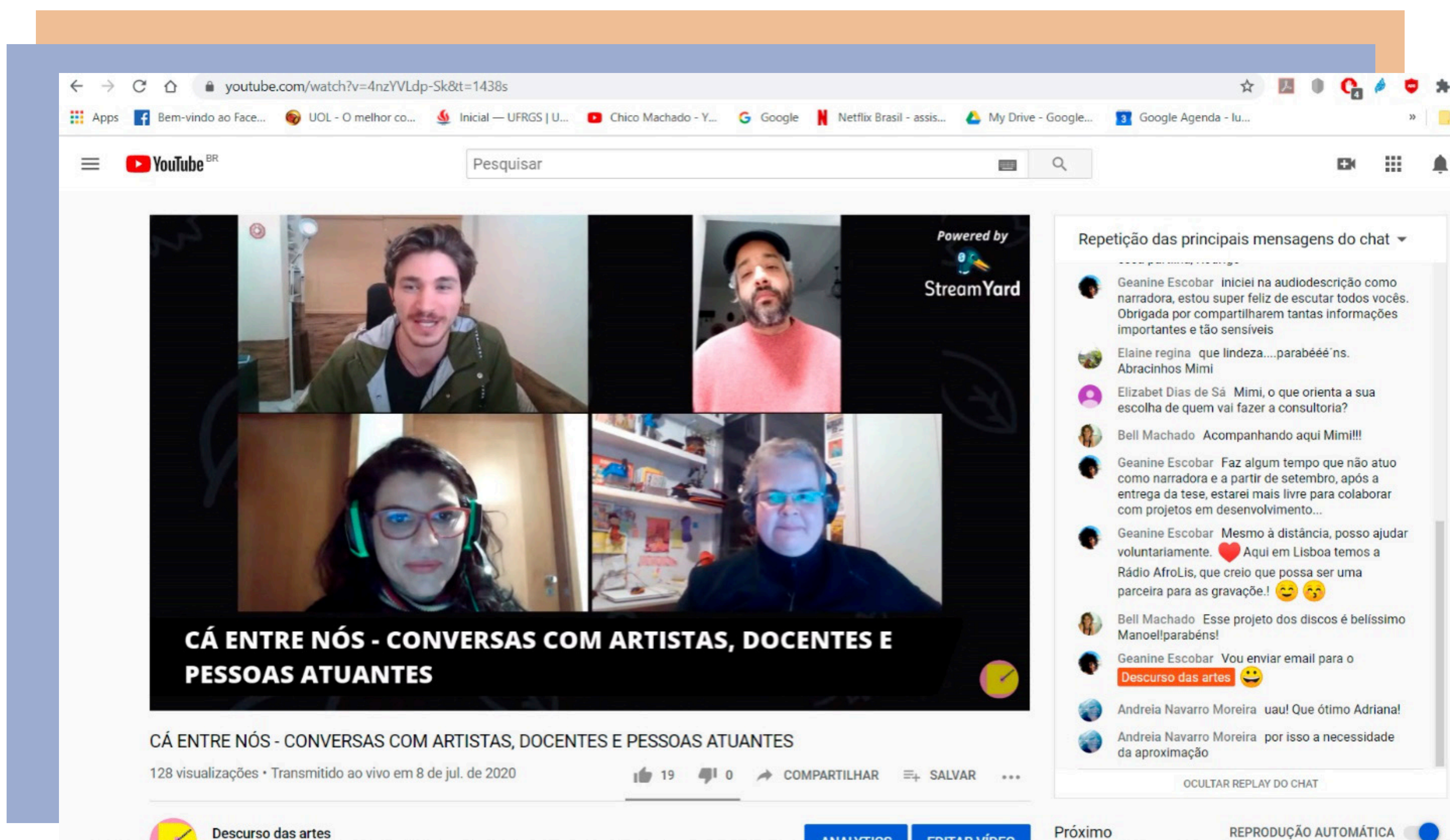
⁸ *Cá entre nós* é um programa de entrevistas e conversas realizadas pelos idealizadores em vídeos transmitidos ao vivo no canal Descurso no YouTube. Ao longo das próximas temporadas o programa continuará conversando com pessoas atuantes na área da educação, arte e cultura. As pessoas entendidas como atuantes não estão necessariamente vinculadas a instituições acadêmicas. Todos os episódios estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/c/Descursodasartes/videos>

⁴ Termo usado por Guimarães Rosa, no conto *Famigerado*, no livro *Primeiras Estórias*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1988, pág. 13.

desde 2018 temos realizado em parceria alguns projetos criativos que celebram a potência das coisas ordinárias, como diria Guimarães Rosa, coisas de dia de semana, como lugar do extraordinário no processo criativo das pessoas que fomos conhecendo durante os trabalhos. E aí está uma pista fundamental do que permanece em nossa parceria no *Cá entre nós*. Sigamos então essas pegadas.

Durante o processo de idealizar e roteirizar o programa compartilhamos materiais de audiovisual que julgamos referência para a ideia de um canal de entrevistas. Documentários e vídeos diversos que estão montando um caleidoscópio de influências que afetam a produção dos episódios do *Cá entre nós*. Em outras palavras, estamos em paralelo, coletando um repertório de vídeos que dialogam com as nossas curadorias e roteiros do programa em uma constante investigação a partir da fricção com o nosso entorno.





Tela da atividade Cá Entre Nós.

O termo *Cá entre nós* como escolha dialética de título para o programa revela o nosso desejo de apresentar uma sentença investigativa. É uma tentativa de demonstrar que a coisa que aqui está em mim, ou seja, os pensamentos, ideias, experiências e conhecimentos de cada um de nós dois, se misture ao que está no outro e, no segundo momento, o resultado disso seja uma expressão daquilo que agora está entre nós. Ou seja, o termo “cá entre nós” agora pode ser considerado um processo de atravessamento orgânico que cria novas narrativas.

Associada a essa ideia, está também o cunho popular da expressão “cá entre nós” como um espaço seguro de

confidenciar algo ou revelar coisas. Ana Maria Bovo (2002), em sua obra *Narrar, ofício trémulo*, em consonância com o tema, depõe que narrar é um ato de entrega e confiança. Ela afirma:

Pero algo ocurre en relación con el uso del relato como forma de compartir la experiencia, de ampliar el universo de cada uno. El acato de narrar puede producir en quien escucha una sensación de entrega, de confianza y afecto que vá más allá de la comprensión intelectual de los contenidos del relato. (p.74)⁹

Temos tido a grata surpresa de descobrir, no ato de entrevistar as pessoas durante o momento inédito da conversa online no programa, possibilidades de parcerias em outros projetos de natureza semelhante. Apesar do tempo limitado de transmissão, em média 60 minutos, estamos conseguindo selecionar uma rede de interesses comuns entre nós e os entrevistados.

A nossa atenção está voltada às pessoas que estão diante de nós narrando suas metodologias e processos criativos invadidos por suas subjetividades confrontadas com a nova rotina de vida. Durante a primeira temporada assistimos ao documentário de Agnès Varda¹⁰ e Jean René¹¹,

⁹ Texto de tradução livre dos autores: “Mas algo acontece em relação ao uso do relato como forma de compartilhar a experiência, de expandir o universo de cada um. O ato de narrar pode produzir em quem escuta um sentimento de entrega, confiança e afeto que vai além da compreensão intelectual do conteúdo do relato”.

¹⁰ Agnès Varda é belga, cineasta feminista e fotógrafa, falecida em 2019.

¹¹ Jean René é francês, fotógrafo e artista urbano.

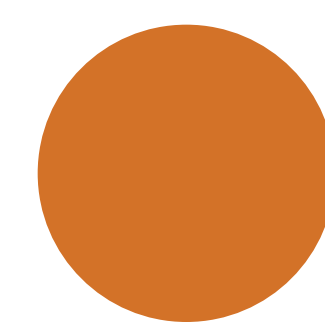
intitulado *Visages, Villages*¹². Esta experiência nos provocou muito a pensar na preparação da segunda temporada. No documentário, a dupla fotografou pessoas comuns durante sua viagem pelo interior da França em um caminhão que opera como uma grande máquina de fotografar sobre rodas. As fotos gigantes tiradas representam uma síntese de um todo poético de cada pessoa que foi encontrada no trajeto da viagem. O resultado estético demonstra a potência dos afetos envolvidos nestes encontros inusitados pelo interior da França.

Atentamo-nos também aos desdobramentos do desencontro no final do filme, quando o cineasta Godard não recebe em sua casa Agnès e JR¹³, como prometido anteriormente à ela. A cena seguinte à essa expectativa frustrada é um diálogo singelo onde JR consola Agnès ao interpretar a atitude de Jean-Luc Godard. O companheiro de viagem, JR, comenta que Godard conseguiu escrever e marcar sua autoria intervindo no roteiro do documentário ao negar o encontro anteriormente marcado. Dito de outra forma, tornou sua ausência uma presença autêntica como reviravolta na dramaturgia construída por Agnès e Jean René.

A narrativa do documentário a partir deste ponto

¹² Documentário francês indicado ao OSCAR e premiado com o Golden Eye Documentary Prize em Cannes (2017).

¹³ Pseudônimo de Jean René.



conta uma nova história que pode sempre ter estado ali submersa. Assim como a capacidade de Agnès e JR de ressignificar a impossibilidade do encontro com Godard como oportunidade de contemplar a própria história filmada, a relação dos dois viajantes e suas transformações durante o tempo da viagem.

Nessa perspectiva transeunte, na criação do *Cá entre nós* estamos percebendo as transformações sucedidas a cada episódio. Mais do que uma escrita a quatro mãos, contracenamos entre nós com as poéticas que nos compõe. O nosso programa é, em certa medida, guardado as devidas proporções, um caminhão virtual de fotografar pessoas e suas experiências.

O nosso caminhão, metaforicamente falando, neste momento, trafega através da plataforma virtual *StreamYard*, e é transmitido ao vivo e abrigado no canal *Descurso*¹⁴ no YouTube. Muitas variações da qualidade de sinal de wi-fi e outros problemas técnicos associados ao distanciamento físico das pessoas¹⁵, nos coloca em risco constante a muitas interrupções nas conversas com os participantes do *Cá entre nós*. No entanto, se perdemos muito sem o encontro presencial, tivemos a oportunidade de conhecer pessoas a partir de uma logística acessível e viável às

¹⁴ Descurso é um Programa de Extensão do Instituto de Artes/Departamento de Artes Dramáticas – IA/DAD.

¹⁵ Este texto foi escrito durante o período de isolamento social para controlar a contaminação pelo COVID-19, de acordo com a decisão oficial do governo do estado do Rio Grande do Sul.

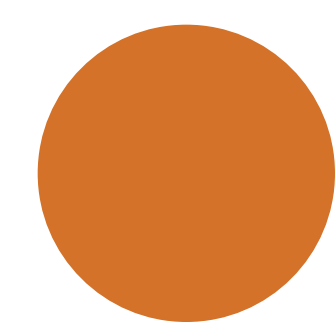
nossas condições econômicas e sanitárias. Aprendemos a concentrar a atenção de outras formas na linguagem desta mídia, assim como estimular a imaginação para compor novas estéticas e refletir sobre a ética implicada em cada experiência.

Uma nova maneira de estarmos juntos impõe pensarmos nas formas híbridas e atravessadas por tantos outros estilos e gêneros artísticos como linguagem audiovisual. Michel Maffesoli¹⁶ no programa *Incertezas críticas*¹⁷ do acervo de documentários do Canal Brasil explica a crise da Modernidade e a saturação de seus imperativos categóricos e define a Pós-modernidade como recomposição de elementos antigos junto a elementos novos que estão crescendo, acontecendo e que, portanto, podem enriquecer processos de sinergia do arcaico com a tecnologia (rede, internet, *MySpace*, *Second Life*, *Twitter*) e suas composições. Ou seja, o desenvolvimento tecnológico conforta a comunidade e o desejo de conversar com o outro. Estamos diante da possibilidade de conversar intimamente com alguém sobre tradições religiosas e arte, por exemplo e, concomitantemente, essa conversa pode estar sendo transmitida em vários suportes de acesso online.

A situação inédita da pandemia no cenário nacional

¹⁶ Michel Maffesoli é sociólogo, professor da Sorbonne, do Instituto Universitário da França e diretor do Centro de Estudos sobre Questões do Cotidiano.

¹⁷ Episódio da série *Incertezas Críticas* (2015) que entrevista Michel Maffesoli. Edição de Daniel Augusto e produção de Kenya Zanatta. Acervo Canal Brasil / Tamanduá.



criou uma profusão de *lives* e cursos e intensificou a quantidade de conferências e reuniões virtuais. Entendemos que reforçou a necessidade de fortalecermos a cumplicidade com nossos entrevistados e criarmos um espaço de qualidade de atenção à escuta de suas falas. Lalanda (1998, p. 874) comenta, baseada na sua prática de trabalho de campo, que “o entrevistado deve sentir-se à vontade e ser levado a ocupar o lugar central durante a entrevista. Daí que seja ele a tomar em muitos momentos a iniciativa do discurso”. E neste aspecto chamamos a atenção para o fato do programa ser assumidamente um espaço de interlocuções descontraídas sobre assuntos de interesse de nossos espectadores que são, à primeira vista, estudantes de artes cênicas, embora as pautas abordadas estejam ultrapassando o público universitário, haja visto a amplitude de acesso que a internet possibilita.

O programa está se constituindo em temporadas e episódios, e assume estas expressões comuns ao campo teatral e audiovisual porque percebe que comunicar-se a partir dos seus símbolos fortalece a criação neste cenário. A primeira temporada do *Cá entre nós* denominou-se Acessibilidade Cultural e desdobrou-se em 5 episódios com subtemas específicos, transmitidos ao vivo, todas às quartas-feiras de julho, às 19h. Ao longo da temporada e diante das imprevisibilidades impostas pela plataforma



de transmissão, conexão de internet e disponibilidade de tempo dos participantes, fomos sofisticando a organização e produção do programa, como por exemplo, através da criação de uma vinheta introdutória, todavia, sempre disponíveis à improvisação. Nós e os convidados, a cada episódio, nos adaptamos à realidade virtual de uma sala de conversa, onde cada participante está em diferentes lugares ou até no exterior, mas confluem para o mesmo encontro.

Entre nossos convidados, no primeiro episódio¹⁸ do programa, contamos com o Rodrigo Teixeira, também autor deste texto e idealizador do *Cá entre nós*. Os caminhos percorridos por ele, através da intersecção das artes cênicas, processos criativos com pessoas com deficiência e audiodescrição inspiraram o convite para os participantes da temporada. Essa também se apresenta como uma das estratégias que encontramos para reunirmos os nossos pares e trocarmos conhecimento no suceder da programação.

Como apontamos anteriormente, o atual momento prescreve métodos de criação que se adaptem às adversidades. A palavra “adaptar” foi o gatilho utilizado por uma das convidadas do terceiro episódio¹⁹, Mimi Aragón, para revelar, a partir da sua experiência de uma década atuando como audiodescritora e produtora de recursos de acessibilidade

¹⁸ Episódio um: Inclusão e teatro: o trabalho de ator à serviço da audiodescrição.

¹⁹ Episódio dois: Acessibilidade Cultural: as funções de roteirista, consultor e narrador em Audiodescrição.

comunicacional, que a premissa fundamental para a acessibilidade é justamente a capacidade de adaptação. Neste mesmo encontro, que contou também com a presença do convidado Manoel Negraes, audiodescritor consultor, antropólogo e pessoa com baixa visão, percebemos a necessidade de regulamentação da profissão de consultor, narrador e roteirista em audiodescrição. A regulamentação da profissão é uma das formas de combater as barreiras atitudinais da sociedade²⁰, assim como a criação artística com pessoas com deficiência enfrenta o capacitismo, como explicou a convidada Betha Medeiros, sobre este último aspecto, no quinto episódio “Por uma docência inclusiva: práticas cênicas com LIBRAS e com crianças com deficiência.”

Não acreditamos que tenha sido por acaso a escolha do tema Acessibilidade Cultural para inaugurar o *Cá entre nós*. Afirmamos a importância de sensibilizarmos a necessidade da inclusão e acessibilidade em nossa própria criação, incluindo em nosso programa, por exemplo, recursos de acessibilidade comunicacional como audiodescrição e LIBRAS²¹.

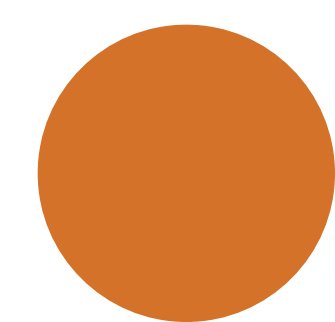
Se estamos provocados a pensar dialeticamente as produções artísticas no atual contexto de pandemia e de

²⁰ TAVARES, Fabiana. Barreiras Atitudinais e a Recepção da Pessoa com Deficiência. In TAVARES, Líliliana Barros (Org.). Notas Proêmias: acessibilidade comunicacional para produções culturais. Recife: Editora do Organizador, 2013. P. 22-31.

²¹ O episódio cinco contou com tradução e interpretação simultânea da Língua Brasileira de Sinais pela tradutora e intérprete Kemi Oshiro.



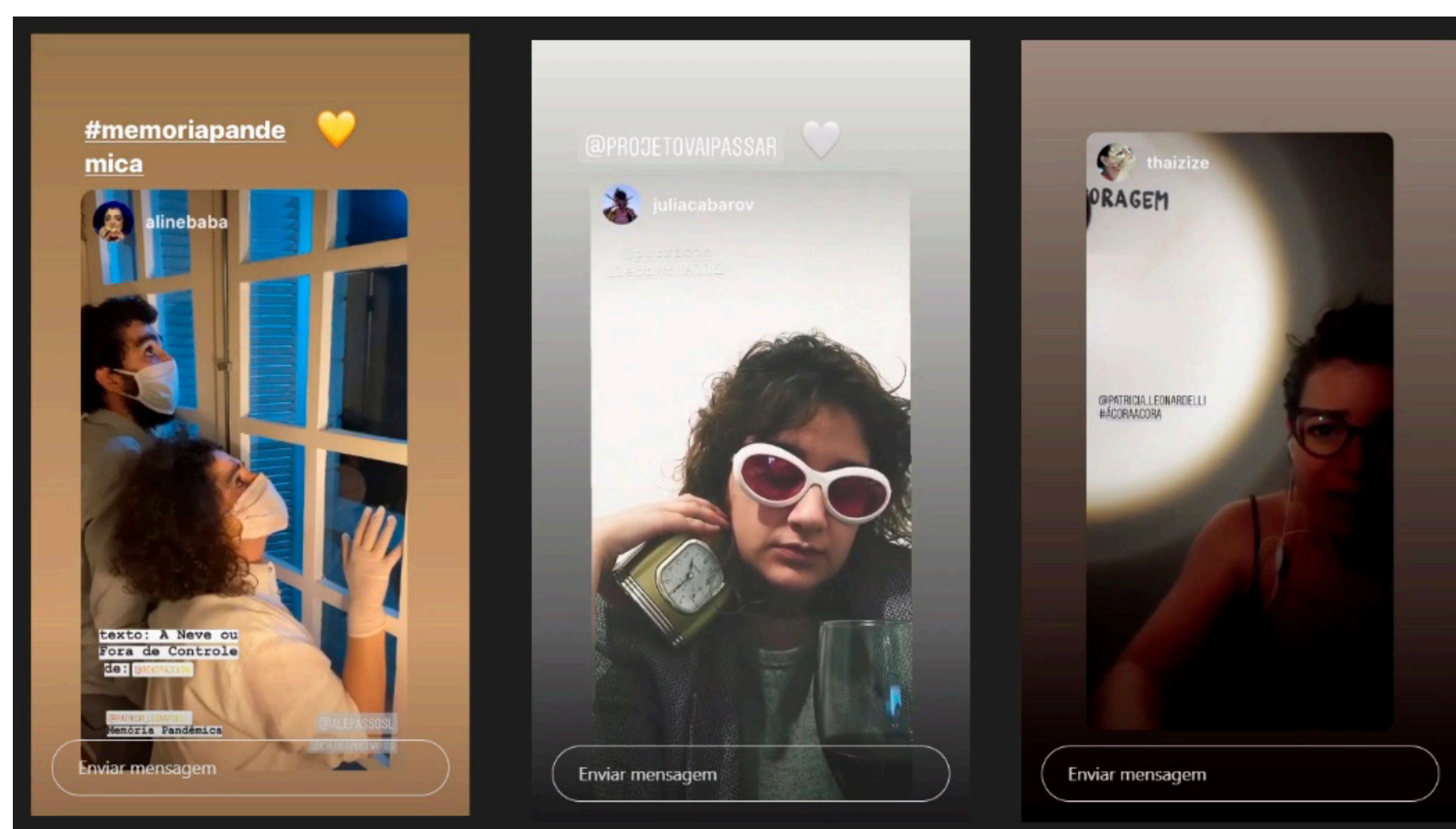
severo agravamento das desigualdades sociais, escolhemos, então, trafegar por estas zonas incertas, como o mundo hoje se apresenta, e continuar com o programa. Reafirmamos diariamente a necessidade de nos relacionarmos com os outros e valorizarmos diferentes intersecções. A busca pelo sentido de realizar o *Cá entre nós* religa o desejo permanente de expressar e criar outras brechas possíveis porque, no cenário da pandemia, possivelmente Agnès e JR precisariam de outras lentes para fotografar.



TEMPO (Á)GORA

por Patricia Leonardelli

Localizaste o tempo e o espaço no discurso
que não se gatografa impunemente.
É ilusório pensar que restam dúvidas
e repetir o pedido imediato.
O nome morto cura lápide,
falsa impressão de eternidade.
Nem mesmo o cio exterior escapa
à presa discursiva que não sabe.
Nem mesmo o gosto frio da cerveja no teu copo
se localiza solto na grafia.
Por mais que se gastem sete vidas
a pressa do discurso recomeça a recontá-las
fixamente, sem denúncia
gatográfica que a salte e cale.
(Ana Cristina César)



Telas do stories do projeto Memória Pandêmica.

01.04.2020 - Uma introdução ao espanto.

Foi quando eu percebi que nossos problemas eram imensos.

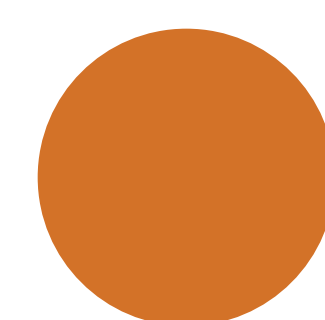
Nossas aulas de Teatro do Departamento de Arte Dramática da UFRGS foram oficialmente suspensas na segunda semana de março, mas, no primeiro mês sem atividades presenciais, alunxs, funcionárixs e professores, ainda estávamos todxs razoavelmente calmxs em nosso prognóstico de espera. Havia as sinfonias nas janelas, as lives começavam a se multiplicar e também a esperança de que o vírus seria uma oportunidade de refletirmos sobre o modo de vida suicida que a humanidade adotou (com maior ou menor escolha) no capitalismo de hiperconsumo. Um sinal de que estávamos recebendo a derradeira chance de mudar o rumo de nosso caminho pseudo-desenvolvimentista antes do céu cair definitivamente sobre nós. Buscávamos apoio uns nos outros, imaginávamos novas relações, e estávamos atônitos.

Um mês se passara, e o que antes parecia uma certa estupefação ainda luminosa, de um possível “novo mundo” que se anunciaria pelo apocalipse da pandemia de COVID-19, foi se transformando em paralisia e horror diante do número imenso de mortos e de uma política federal que, seguindo seu projeto fascista, impunha uma rotina



de terror e cooptação à população. A possibilidade de retorno ao trabalho docente e de pesquisa se tornava um horizonte imprevisível, e, como a maioria da população, vi meus projetos para o primeiro semestre destruídos. Imaginei que o mesmo deveria estar sucedendo com xs alunxs, e o quanto deveriam estar ansiosxs e pondo em cheque a validade de um curso de Teatro quando os protocolos de presencialidade estavam sendo radicalmente revistos em escala global. Haverá Teatro quando a pandemia passar?

Diante de tantas e tão profundas inquietações, me ocorreu que as respostas para o futuro precisariam efetivamente ser construídas pelos desafios do presente, e pela forma como nós, artistas presenciais, podemos invadir e nos apropriar das ferramentas de telepresença e das redes sociais, como alternativa para a inevitável retração de nossa arte. Não há como controlarmos as condições de retomada dos encontros presenciais, mas quais os dispositivos de que dispomos hoje para reafirmar o Teatro nestas novas condições de produção? Acima de tudo, de que maneira é possível, neste modo de vida que se instaurou de forma tão arbitrária e extraordinária, manter-se em estado de criação performativa sem se deixar colonizar pela precarização geral do trabalho, do uso do tempo e da potência de criação? Estes me pareceram alguns desafios imediatos aos quais nós, professores de



Teatro, não poderíamos nos furtar. Como sugerir estratégias pedagógicas que possam transformar tantas narrativas de morte em vida?

10/04/2020

Naquele momento, eu havia acabado de criar um novo projeto de pesquisa que submetera ao programa de pós-graduação do meu departamento, e que tornou-se completamente obsoleto em termos de procedimento para aplicação no contexto em que fomos lançadxs. Porém, muitas perguntas que me propus a ali investigar permaneciam atuais, senão ainda mais urgentes. À perene problemática das relações entre tempo e modos de subjetivação, que me acompanha desde meu doutorado em 2008, atualizavam-se novas questões sobre nossa percepção e gestão do tempo em situação de isolamento.

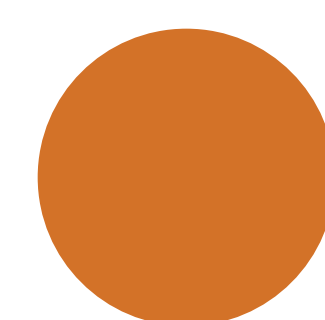
A própria construção do real passava e passa por transformações contundentes diante dos enfrentamentos da pandemia, e me pareceu importante desenvolver procedimentos de criação que pudessem ajudar alunxs e não-alunxs a encontrar na arte um território para organizar criativamente a sua experiência na pandemia.

Assim, propus uma trilogia de ações para a rede social



Instagram como primeiro experimento baseado em dois princípios: a construção coletiva das narrativas como possível agregador em tempos de isolamento; e a problematização da criação mnemônica mediante a saturação informativa e sinestésica dos formatos das redes sociais (neste projeto, especificamente do Instagram e seus dispositivos). Desejava propor um conjunto de exercícios que fossem, ao mesmo tempo, instigantes e de fácil desenvolvimento tanto para o público artista como não-artista profissional, mantendo a pesquisa no campo da construção das memórias e dos modos de representação. Como ponto de partida, analisei os dois mecanismos de produção de discurso imagético e sonoro do *Instagram*, o *feed* e o *story*, em sua potência de duração. Se o *feed* tem uma dinâmica de registro mais próxima de um álbum estático e perene, o *story* é o ambiente por onde circula a maior pletora de imagens do perfil, além das lives (encontros ao vivo que se sustentam entre 50 e 60 minutos na rede, podendo ser salvos no formato IGTV e postados no *feed* ou não).

Tomei como ponto de partida deste primeiro experimento precisamente o impacto que o consumo excessivo de *stories* pode causar na nossa dinâmica de construção de memórias e narrativas, dada a saturação e fugacidade das informações. Será possível subverter a lógica de simples representação/consumo ou divulgação da imagem/som apresentada e

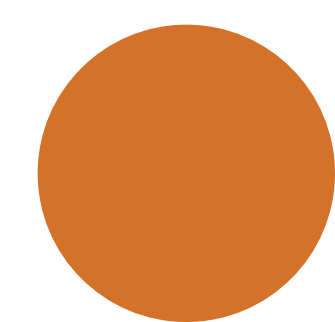


transformar um *story* em ambiente de criação?

Partindo de tal pressuposto, criei uma trilogia de jogos performativos relacionados às questões de autoralidade e atuação para o *Instagram*, ao qual denominei Tempo (Á)gora. Desejava, com tal movimento, manter viva minha pesquisa pessoal sobre memória, atuação e produção de linguagem que ressoavam fortemente no contexto pandêmico, e encontrar formas de refletir com o público a respeito das mesmas:

1. Quais memórias e quais tipos de narrativas eu construo pela publicação dos meus stories?
2. O uso que faço dessa ferramenta está ligado à criação ou à reprodução de conteúdos?
3. Como disponho do meu tempo na lida com esse dispositivo?
4. É possível subverter a lógica de reprodução de imagens e transformar os stories em um local de produção de narrativas artísticas?

Tais indagações formaram o substrato para que eu conseguisse tanto fazer a ponte entre minha pesquisa



anterior e a realidade de trabalho que se apresentava, como me permitia projetar a continuidade de minhas investigações em um contexto de retorno presencial indefinido. E, talvez o mais fundamental, produzir um trabalho que auxiliasse alunos e público em geral a investir na construção de narrativas como um procedimento subjetivante agregário em um momento de desintegração de toda ordem.

01/05/2020

Em termos operacionais, Tempo (Á)gora²² se dividiu em três módulos: passado, futuro e presente, tendo cada um o período de um mês para participação do público. O primeiro módulo aconteceu no mês de maio, se debruçou sobre a noção de passado e se chamou “Memória Pandêmica”. Neste primeiro momento, experimentei radicalizar o uso do tempo, destinando o limite de apenas um *story* para cada exercício (15 segundos), a fim de que os participantes experimentassem o tamanho real da unidade de tempo e fossem obrigados a se confrontar com o desconforto de produzir um instante complexo de criação em um tempo-espço tão curto. Esta era a primeira regra. A segunda regra era: no período de um *story*, preparar uma apresentação da forma que quisessem utilizando um texto dramático de

²² O título se originou da minha percepção pessoal de estar vivendo o tempo do isolamento tanto como um “eterno presente”, onde os dias parecem se repetir iguais, quanto pela urgência com que esse agora exige uma reflexão e tomada de atitude profundas sobre como construir um futuro contra-distópico.

algum autor que não eles próprios. Havia aí meu interesse específico sobre a pesquisa dos modos de atuar: como é construir uma narrativa em rede social pela voz do outro que me traduz? Feita a filmagem, os participantes marcam o meu perfil na menção, eu salvo os vídeos em um arquivo, que será publicado no primeiro dia do mês seguinte, sempre às 12h, nos stories do meu perfil. A publicação dos vídeos se deu por ordem de publicação e marcação, sem qualquer forma de edição da minha parte. No fim do mês, todos os vídeos se unem em sequência para compor uma grande narrativa de pessoas que, muitas vezes, não se conhecem, para responder à pergunta disparadora da escolha dos textos: como é que nos vamos contar essa história?

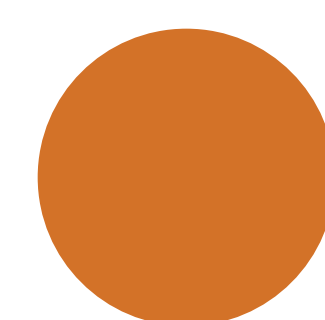
Duração: 01/05/2020 a 31/05/2020

Participaram do “Memória Pandêmica”:

1. Larissa Garrido
2. Patricia Rocha dos Santos
3. Fernanda Collares Borghetti
4. Chico Machado

5. René Guerra
6. Aline Baba
7. Luciana Éboli.
8. Gisela Habeyche
9. Tiago Luz
10. Tamires Mora

O segundo módulo, intitulado “Vai Passar (?)”, partiu da minha observação sobre o uso recorrente que essa expressão adquiriu no contexto da pandemia já em seu terceiro mês de deflagração no Brasil. Originalmente, a expressão me ressoava forte à canção homônima de Chico Buarque como resposta à realidade da ditadura militar nos anos sessenta do século passado. Chamou-me a atenção que “vai passar” se atualizava de forma mais ou menos consciente no imaginário da população como um novo bordão tanto para a superação da pandemia, como para o caos político com que o atual governo federal tratou e trata do problema. De onde me ocorreu que ela poderia guardar outros significados ocultos ainda mais interessantes sobre a maneira como o público ancorava suas perspectivas para o futuro. Nesse contexto, lancei a segunda pergunta



para xs participantes: o que é que “vai passar”? E, junto com ela, propus uma reflexão sobre o que passa, o que não passa, o que gostaríamos que passasse e aquilo que se deseja que não vá para futuro nunca mais.

Em relação ao “Memória Pandêmica”, modifiquei duas regras operacionais: aumentei para dois *stories* no tempo-espço de criação (a fim de que xs participantes pudessem se sentir mais à vontade para desenvolver suas proposições) e avancei nos aspectos investigativos na área de atuação, substituindo o uso do texto dramático pelo trabalho com qualquer texto teatro não-dramático (narrativo, documental, etc.).

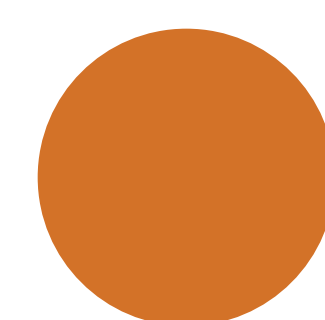
Duração: 01/06 a 30/06.

Participaram do “Vai Passar”:

1. Raissa Panatieri
2. Eduarda Ouriques Savio
3. Julia Cabarov
4. Juliana Bomtempo
5. Elisa Lucas

6. Rafael Truffaut
7. Daniel Gustavo
8. Aline Baba
9. Alexandre Azevedo
10. René Guerra
11. Gabriela Grecco
12. Lidiane Schuede
13. Luciana Éboli
14. Mesac Silveira
15. Damiel Brocker
16. Patricia Rocha dos Santos
17. Leonardo Jorgelewicz
18. Paula Dajello

E, por fim, o último exercício sobre o tempo presente, ao qual denominei “Ágora Agora”. Em “Ágora Agora”, mantive a dinâmica dos dois stories, porém substituindo o trabalho com o texto de autor pela autoficção, a partir do seguinte procedimento: se você pudesse escrever uma carta para quem você era antes da pandemia, o que você escreveria?



Tal idéia surgiu de uma brincadeira no Instagram de uma amiga bailarina e artista circense, Gabriela Bagattinni, à qual me apropriei (com a sua autorização e os devido créditos) para minha pesquisa. Pareceu-me interessante o exercício duplamente autorreflexivo e autoficcional de redigir um texto para si e ao mesmo tempo performá-lo em dois *stories* como uma herança discursiva do presente para o passado, de forma que no momento em que escrevo esse artigo, o módulo ainda segue em execução (irá se concluir em 31/07). Após a redação da carta, xs participantes seguem os mesmos protocolos dos exercícios anteriores: performam da maneira que desejarem no tempo-espaco de dois storeis, publicam nos seus perfis me marcando, eu salvo os vídeos e no primeiro dia do mês seguinte, às 12h, publico o material conforme a chegada para mim (via publicação e marcação nos próprios stories) para construir a grande narrativa aleatória das imagens-memória criadas.

Duração: 01/07/2020 a 31/07/2020

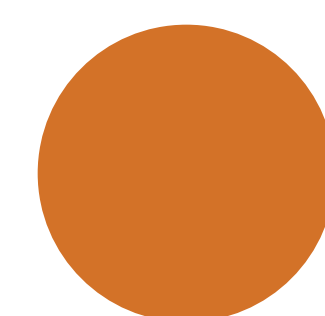
Participantes de “Ágora Agora” até 29/07/2020:

1. René Guerra
2. Thaise Nardim

3. Eduarda Ouriques Savio
4. Leonardo Jorgelewicz
5. Aline Baba

29/07/2020 - A conclusão em processo

Neste primeiro experimento, a participação do público foi bem superior ao que projetei, e me pareceu particularmente interessante a adesão de participantes que não me conheciam pessoalmente, nem por qualquer forma de contato anterior. As questões que me propus a investigar em meu projeto de pesquisa original se desdobraram de forma complexa, abarcadas pelas provocações que os dispositivos da rede social me impunham a respeito do uso do tempo e da criação de memórias. Sendo uma experiência muito recente, de fato, ainda em desenvolvimento na data de redação deste artigo, acredito que muitas das contribuições para o projeto ainda não possam ser aqui desenvolvidas, mas se tratou de um projeto que se revelou bastante positivo em suas duas metas principais: ressignificar e reinventar novos modos de uso da rede social mais popular da atualidade, o Instagram, e fazer refletir sobre como nos relacionamos com o tempo e com os processos de criação em contexto de isolamento.



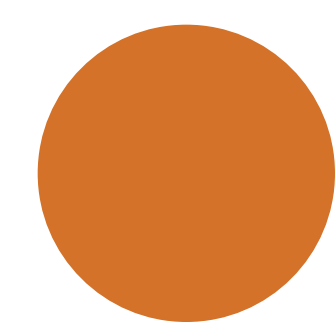
Tais questões se anunciam fundamentais neste momento em que alunxs e professores estão e estarão isoladoxs presencialmente, e com sua rotina muitas vezes modificada de maneira radical por conta tanto do isolamento em si, quanto da inevitável recessão econômica, que embrutecerá o cotidiano de inúmerxs alunxs e não-alunxs, ainda que a descoberta da vacina seja breve. Quanto tempo teremos para criar, para exercer nossa arte, nesse momento? Quanto tempo do dia poderemos dedicar ao nosso ofício? Quanto tempo para respirar e se emancipar do embrutecimento colonial-capitalístico bárbaro a que nosso país está sendo encaminhado?

Um *story*?

Dois?

Que seja.

Agradeço profundamente a cada um dos participantes que se sentiram instigadxs a resistir criativamente em tempos tão forçosamente estéreis, e produziram os mais belos compartilhamentos nos três módulos. Haveria, ainda, muito a escrever sobre a beleza dos depoimentos dos participantes, eu agradeço profundamente. Sem a sua participação absolutamente espontânea e inspirada, este trabalho não teria, de fato, se desenvolvido, pois seus registros formam a base artística por onde minha pesquisa

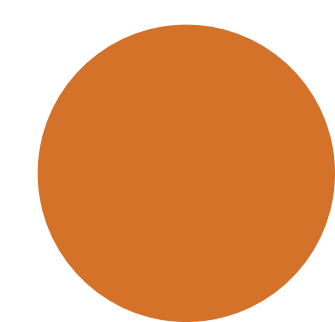


pôde se sustentar.

Todos os vídeos estão disponíveis nos destaques homônimos em meu perfil no *Instagram*: [patricia.leonardelli](https://www.instagram.com/patricia.leonardelli).

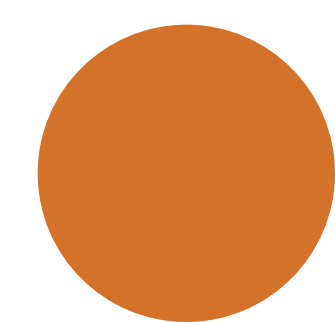
No tempo dos encontros alegres.

Paralelamente à trilogia, meu colega de departamento, Prof. Chico Machado, desenvolveu um projeto de extensão que fazia convergir seu desejo antigo de construir um programa pedagógico baseado em autores e epistemologias decoloniais, e narrativas não-hegemônicas para a teoria das artes em geral, e para a teoria teatral e da performance em específico. Tal projeto foi intitulado Descurso das Artes, e busca integrar atividades artístico-pedagógicas de outros colegas também interessadxs em problematizar os modos de fazer e pensar a criação performativa em âmbito acadêmico, radicalizando esse momento de reinvenção das formas provocado pela pandemia. Como nós, artistas, professores e teóricos das artes performativas presenciais, podemos pensar estratégias para nos apropriarmos dos recursos de telepresença de forma a gerar criação, e não a reprodução das fórmulas e relações viciadas a que os dispositivos em geral conduzem? De que maneira construir um campo para que novos autores e modos de pensar possam encontrar representatividade através de

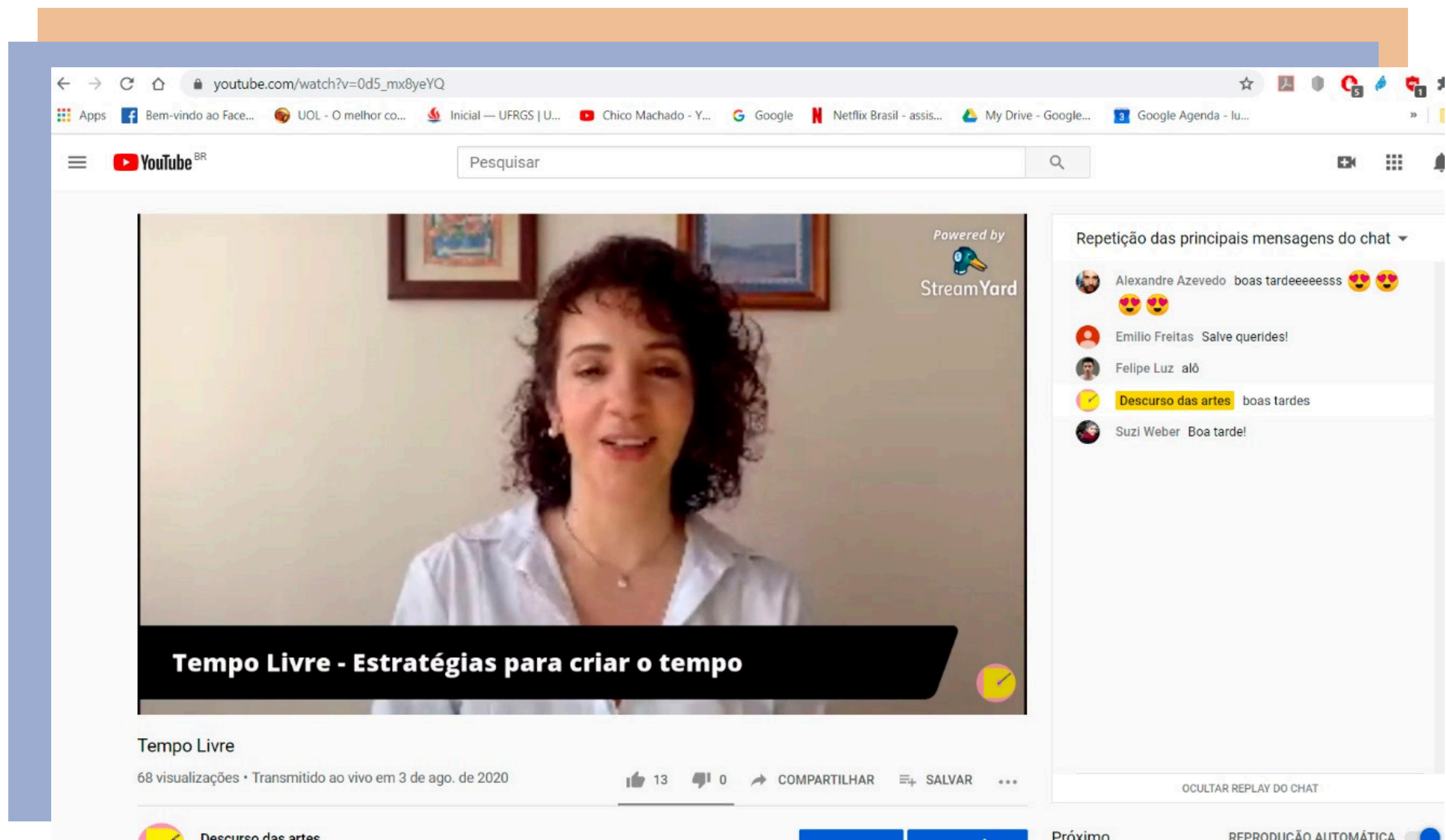


experiências mais horizontais de produção artística?

Alinhada com essa problemática, e profundamente identificada com o desejo de transmutar um certo discurso da precariedade a respeito do “novo real” em possibilidades de invenção, criei, para o Descurso, a atividade “Tempo Livre - estratégias para descolonizar o tempo para a criação.” Em uma série de encontros semanais, alguns síncronos, outros agendados individualmente com os participantes, proponho uma reflexão criativa sobre as transformações que a experiência da pandemia impôs aos nosso uso do tempo, e o decorrente esvaziamento de sua potência de criação. A forma como a rotina do isolamento se instaurou na vida dos cidadãos trouxe mudanças radicais no planejamento e estruturação do tempo criativo para boa parte da população, gerando os mais diversos efeitos, a maioria deles, extremamente desagregadores. Muitas pessoas perderam o emprego, outras estão agora trabalhando em home-office, muitas delas sendo obrigadas a dedicar muitas horas a mais e em condições igualmente mais precárias. Essa era a realidade de muitos alunos do departamento, e imaginei que deveria contemplar o público em geral. A catástrofe sanitária aliou-se à decadência econômica de nosso país para provocar a desordem do tempo pessoal dos cidadãos, criando um contexto em que a alienação do tempo criativo abre espaços para toda forma de captura



do tempo pessoal.

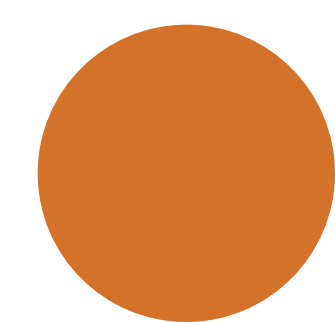


Aula 1 da oficina Tempo Livre.

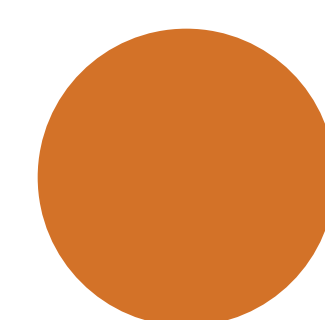
Pensando em como produzir uma ação que pudesse ajudar as pessoas a não se deixar desagregar pela caotização do tempo pessoal, propus o projeto “Tempo Livre” como um lugar de autorreflexão e reapropriação. A primeira pergunta que lanço é: quanto tempo do seu dia você sente que tem livre para a criação, seja ela de que natureza for? Pois, quando estamos falando de criação artística, me parece fundamental a consciência concreta do tempo criativo. E, a partir desta realidade de cada participante que partimos para criar estratégias em que esse tempo seja potencializado para a arte.

Os conceitos-chave pelos quais pretendo operar tais processos são aqueles que venho estudando há mais de dez anos: memória e criação, e depoimento pessoal em uma perspectiva mais expandida. Nos três encontros iniciais, apresentarei aulas expositivas sobre os três conceitos, e a partir de então poderemos assumir o território do autorrelato e da auto-ficção como lócus da matéria-prima para a criação das cenas-dispositivo. Como estudo de caso, utilizarei a trilogia que criei para o *Instagram*, no sentido de revelar quais as questões sobre memória que podem articular um depoimento pessoal potente. Interessa-me, acima de tudo, o caráter autorreflexivo que uma prática dessa natureza pode gerar em quem a vivencia, no sentido de repotencializar a força subjetivante dos indivíduos, muitas vezes capturada e à serviço da exploração do capital, ainda mais no atual contexto. Os exercícios devem se basear na observação da própria realidade de cada participante, em movimento de reflexão com sua história pessoal, e, dessa fricção, se produzem os materiais que ajudam a contar e elaborar a gravidade do presente, fortalecendo quem se é para além dos discursos da catástrofe.

Desejo, com tal projeto, desenvolver, em âmbito de extensão, e junto aos meus colegas, práticas que constituam um território de geração de vida em tempos tão cheios de morte, em que a memória é o operador fundamental da



resistência. Parti de um movimento empático aos alunxs, mas que atinge qualquer público na medida em que não exige habilidades anteriores, senão a vontade de repensar e ressignificar o tempo e os movimentos de subjetivação e construção de linguagens. Mais do que ambicionar a criação de grandes obras no sentido tradicional, trata-se de um conjunto de práticas que investe na inserção diminuta dos pequenos procedimentos artísticos no cotidiano, para provocar microfissuras nos modos brutais de apropriação do tempo criativo e da força de trabalho. E, talvez, por entre elas, grandes transbordamentos possam acontecer.

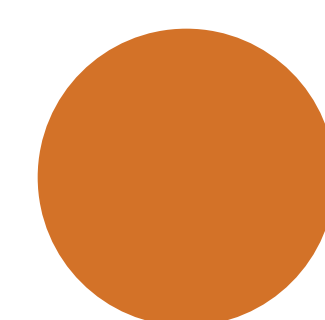


PAR OU ÍMPAR?

por Henrique Saidel

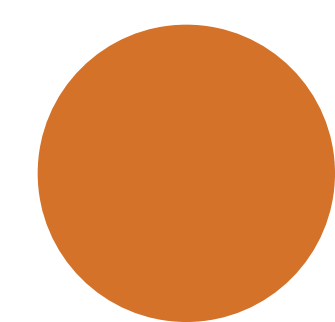
Na universidade pandêmica suspensa, com seus prédios e pátios justificadamente interditados, com sua convivência pedagógica e afetiva impelida/limitada aos ambientes digitais da rede mundial de computadores, com sua espacialidade desmaterializada e difícil, resta-nos habitar e experimentar a contradição criativa das distâncias, a melancolia alegre das lonjuras, a simultaneidade esperançosa das virtualidades: se não podemos estar todos juntos em um mesmo lugar, então estaremos juntos em todos os lugares; se devemos ficar fisicamente longe de todos, então podemos ficar virtualmente perto de todo mundo; se toda coabitação deve ser sanitariamente evitada, então toda coexistência deve ser artisticamente potencializada.

Habitar as distâncias é desejar ocupar todo esse espaço (in)disponível entre nós, que nunca esteve vazio mas que insiste em fingir ser barreira. Alimentar-se das lonjuras é inspirar fundo e sentir os cheiros invisíveis desse ar denso e úmido que nos conecta. Conviver nas virtualidades é entender o que podemos e o que não podemos fazer nesse momento, é não ignorar todas as crueldades e exclusões



implícitas em um suporte dependente de máquinas caras, sinais de internet desiguais e contextos domésticos nem sempre favoráveis. Não nos esqueçamos nem nos enganemos: estamos em uma situação de emergência e tudo o que fizermos/sentirmos/criarmos/compartilharmos será desde sempre marcado pelo signo do espanto e da busca pela sobrevivência. A despeito de tudo, há que se viver.

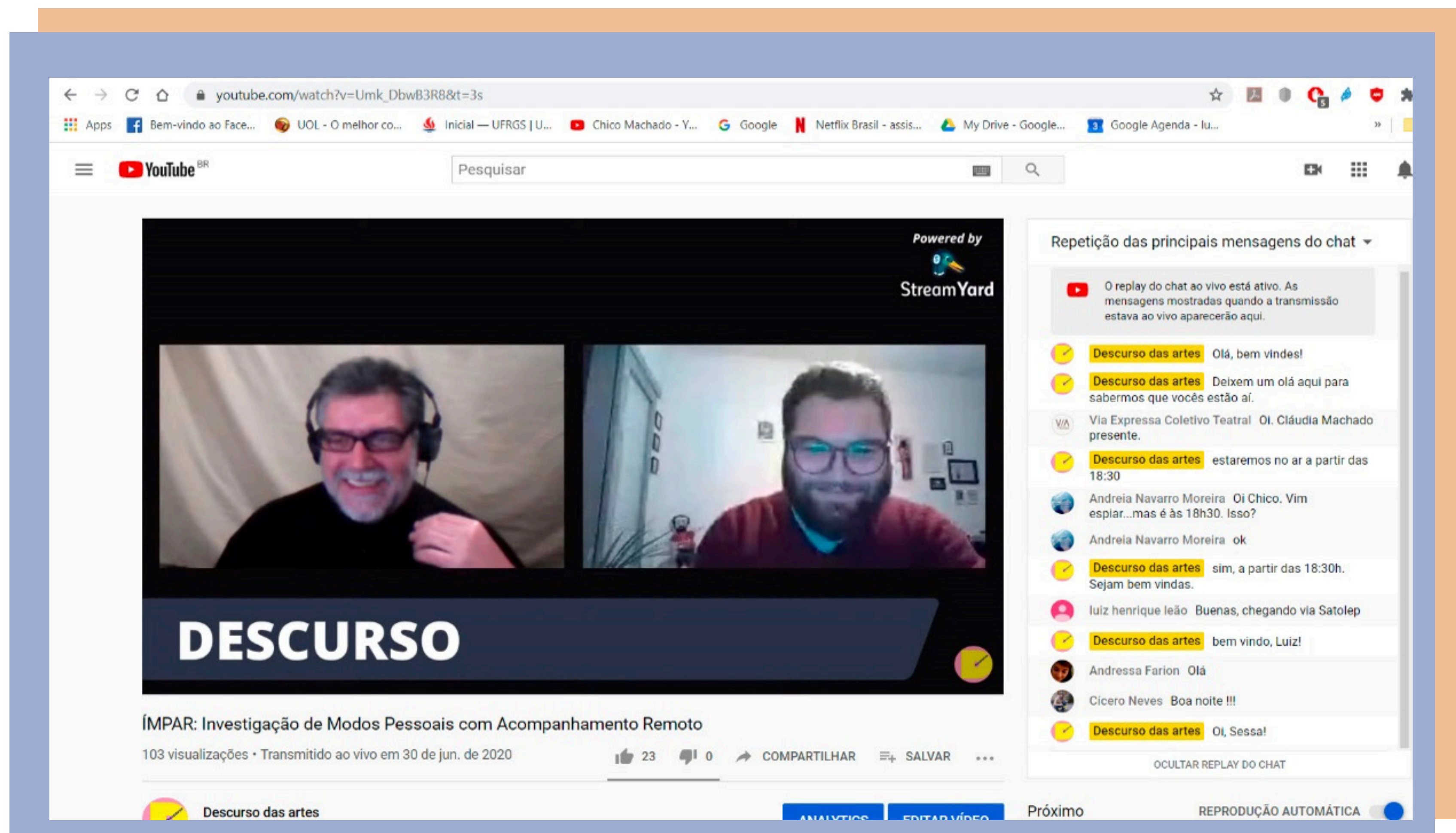
E diante/com tudo isso, a universidade está lá/aqui, com seus velhos e não tão velhos cursos e discursos. É, pois, nesse clima complexo, nesse climão perplexo, que o dis-curso vira des-curso, que as vontades de viver e criar aceitam as contradições do presente e saem dos eixos do ensino universitário de artes. Sem qualquer pretensão de inventar a roda ou qualquer outra coisa já ou não inventada, o *Descurso* nasce tímido e espalhafatoso, e se lança nas redes digitais. E dentre suas diversas atividades, suas diversas propostas de contato e conversa, uma delas pretende-se como espaço-tempo de convivência e compartilhamento atento e dedicado, como lugar convidativo para o exercício da coletividade e da singularidade de cada um que queira trocar ideias, figurinhas, questões e senões de sua própria criação artística. Um coletivo pseudo-aritmético onde os pares se revoltam e se descobrem ímpares (salientes, desencaixados, sobrantes). Não por acaso, *ÍMPAR* é o nome



escolhido para tal atividade.

I nvestigação de
 M odos
 P essoais com
 A companhamento
 R emoto

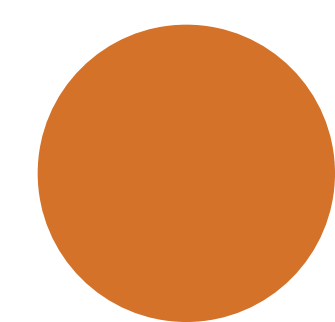
(No atual estado de coisas, só o trocadilho e o acróstico nos salvam.)



Tela da aula inaugural da atividade Ímpar.

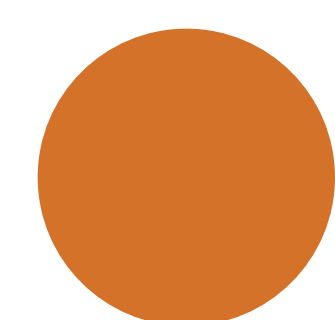
Este é o ÍMPAR, que, no momento em que escrevo este texto, está em seu segundo mês de funcionamento. Um vez por semana, todas as terças-feiras, a partir das 18h30, um grupo heterogêneo formado por artistas e estudantes de teatro, artes visuais e música, e também curiosos de outras áreas, se reúne por videochamada na plataforma gratuita Jitsi Meet. Participantes de dentro e de fora da UFRGS, de Porto Alegre e de outras cidades do país, conectados pelas redes. Em cada encontro, duas ou três pessoas compartilham algumas de suas pesquisas e realizações artísticas, suas vontades, seus projetos, suas dificuldades, suas dúvidas, suas inquietações, seus brilhos no olhar. Após a apresentação, os comentários são livres, conduzidos pelos professores des-orientadores (Chico Machado e Henrique Saidel). Uma conversa, uma interlocução entre ímpares dedicados à fala e, principalmente, à escuta. Sem pressa, cada rodada pode durar uma ou duas horas, ou mais.

Importante é entender que a dinâmica do grupo pressupõe a exposição e o compartilhamento de algo concreto, independentemente de seu suporte/linguagem, mesmo que em processo, mesmo que embrionário: a conversa é prioritariamente sobre *o que* se fez/faz e sobre *como* se fez/faz, no constante fluxo do tempo presente. Para além dos comentários – o famoso *feedback*, sempre pertinente



–, compartilham-se sensações, referências, indicações de leituras e pesquisas variadas, questionamentos, provocações, sugestões, sempre em relação direta com a concretude, os conceitos e os procedimentos daquilo que foi apresentado/compartilhado. Nesse sentido, o Ímpar vem se construindo como um espaço privilegiado e vivo de crítica, não aquela crítica que julga e condena ou legitima, mas aquela crítica que põe em movimento, que se põe em movimento, a partir da análise generosa e do diálogo interessado entre os envolvidos em todas as etapas/camadas do fenômeno artístico. Não uma *crítica-polícia*, que persegue e confere e chancela se determinada obra ou artista está de acordo com os padrões vigentes de arte e não-arte, mas sim uma *crítica-política*, que Daniele Avila Small advoga em seus textos e práticas como crítica de teatro, uma crítica que se assume como ágora de discussão coletiva, engajada no desenvolvimento mútuo e na experimentação compartilhada, atravessada por questões subjetivas e também por toda sorte de relações de poder e inserção no mundo. Uma crítica artística, uma crítica criativa, uma arte crítica e auto-crítica. A despeito de tudo, há que se criar.

Cabe aqui, também, mencionar algumas primeiras falas que sopram em nossos ouvidos e vibram nossos corpos e nossos discursos. Em junho de 2020, em seu perfil no

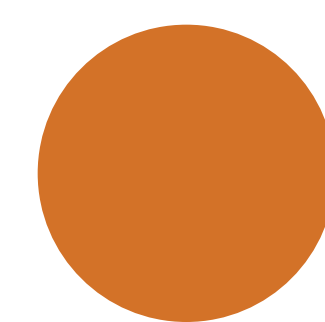


Facebook, a artista visual brasileira radicada em Portugal, Lena Muniz, publicou uma série de jocosas frases de efeito sobre o fazer artístico²³. Uma delas me chamou a atenção: “Se tem uma coisa que eu domino, é a falta de técnica”. Afirmação irônica que ri e se auto-ironiza, propositalmente paradoxal, estimulando divertidamente uma reconfiguração de forças e pressupostos. É justamente essa falta de técnica, ou melhor, essa não fetichização da técnica, que acompanha as conversas ímpares. A falta de técnica como técnica, como procedimento de criação que tateia corajosamente suas múltiplas possibilidades e impossibilidades, transformando-as em linguagem, em ser/experiência artística. Não buscamos nenhuma técnica-receita-de-bolo, pois não há receitas prontas para o fazer artístico. E mesmo se houvesse, não nos interessaria. Entretanto, esse não-saber não se confunde de forma alguma com negacionismos poéticos ou científicos: esse não-saber é, antes de tudo, uma abertura radical aos saberes mais diversos, mais díspares, presentes no próprio fazer artístico e também além dele – um não-saber, sabendo.

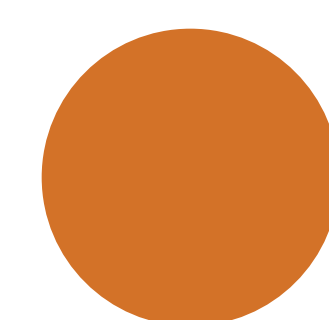
Ainda sobre a técnica. Durante o Festival de Teatro de Curitiba de 2019, em um debate sobre o espetáculo *Isto é um negro?*²⁴, a atriz e dramaturga Mirella Façanha, ao ser

²³ <https://www.facebook.com/lenamuniz>

²⁴ <https://www.facebook.com/events/2040042559626160/>



perguntada sobre qual era a sua técnica preferida para criar suas obras, afirmou: “A urgência é a técnica mais sofisticada que eu conheço”. Identificar e lidar artisticamente com o que é urgente, com o que não pode ser evitado (agora, hoje): talvez essa seja uma das estratégias-chave para a criação e o enfrentamento dos tempos estranhos em que vivemos. Uma urgência movediça, dançante, provocadora e combativamente alegre. Quais urgências? O que significa ser *urgente*? O que é urgente para você, para a tua pesquisa, para o teu trabalho? Lembrando que urgência não é, necessariamente, sinônimo de pressa, nem de imediatismo, e muito menos de produtivismo. Às vezes, é urgente parar, ralentar. Às vezes, é urgente silenciar, se afastar, se isolar. Às vezes, uma urgência pode ser um “não”, uma pausa, uma espera, um silêncio, uma mirada, um silêncio, uma escuta, uma contemplação. O que é urgente para você, para nós? Artisticamente, a urgência pode ser sobre um tema, sobre um *o quê*, um conteúdo, uma possível mensagem; também pode ser sobre um jeito de fazer, sobre um *como* fazer, sobre uma maneira de se organizar para fazer, fazendo; também pode ser sobre um *com quem* fazer, sobre que alianças construir e alimentar, sobre que pessoas ter por perto, sobre cumplicidades necessárias; também pode ser sobre um *para quem*, sobre os endereçamentos sondáveis e insondáveis da criação artística, também sobre os circuitos

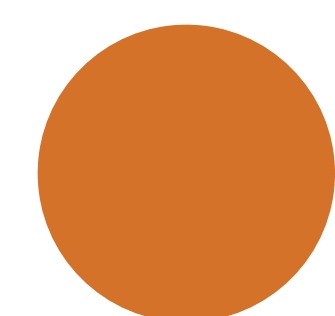


de inserção, poder, legitimidade e manutenção que a arte habita com diferentes graus de adesão ou contestação. A urgência pode ser tudo isso, e também pode ser nada disso. Uma aposta: é urgente ser ímpar, é urgente somar(-se) mantendo as singularidades dos ímpares.

Diretor de teatro e performer que sou, trago na singularidade que compartilho toda terça-feira, algumas das referências que manejo em meu próprio trabalho como pesquisador, professor e artista. Uma delas é uma frase da carioca Eleonora Fabião, em um artigo sobre as relações entre teatro e performance:

Cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o que é corpo? (pergunta ontológica); o que move o corpo? (pergunta cinética, afetiva e energética); o que o corpo pode mover? (pergunta performativa); que corpo pode mover? (pergunta biopoética e biopolítica). (2011, p. 242)

Perguntas que se materializam distintamente em distintos trabalhos, distintos contextos, procedimentos e resultados. O corpo – e as ações que o atravessam e dele repercutem – como um possível ponto de emergência da criação e da crítica artística. Corpos humanos, corpos não-humanos, corpos híbridos. Corpos vivos, corpos inanimados, corpos



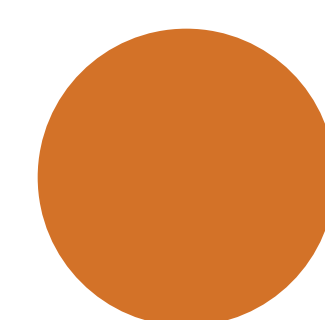
híbridos. Corpos cis, corpos trans, corpos não-binários, corpos. Corpos individuais, corpos coletivos, corpos atravessados. Corpos em si e para além de si. Corpos e tudo o que eles perguntam e lhes é perguntado, tudo o que eles agem e são agidos. Performance.

Nessa balbúrdia político-criativa que gostosamente estamos buscando instaurar dentro da estrutura por vezes opressora por vezes libertadora de uma universidade federal – instituição pública, gratuita, laica e de qualidade –, empenhamo-nos da construção coletiva de disparadores (de criações, de investigações, de poéticas, de subjetivações, de convivências, de encontros, de diálogos, de fricções, de embates, de experimentações, de resistências, de existências). Daí a necessidade constante de perguntas disparadoras, provocações disparadoras, dispositivos disparadores, procedimentos disparadores – e o que mais for, desde que dispare. A despeito de tudo, há que se lançar no mundo.

Ao fim e ao cabo, talvez este texto seja bem menos uma descrição e uma análise e muito mais uma carta de intenções, uma espécie de lembrete do que não queremos esquecer daqui em diante. Investigação de Modos Pessoais com



Acompanhamento Remoto: como tantas outras iniciativas que pululam Brasil e mundo afora, partimos da impossibilidade dos encontros presenciais rumo à potencialização das interlocuções remotas. E é com a nossa pequena luz de vaga-lume que exploramos tais descaminhos. Porque a despeito de tudo, há que se.



PAR MAIS ÍMPAR: o resultado das relações de poder nunca é igual

por Chico Machado

Retomando o texto do meu amigo e parceiro Henrique Saidel, no atual estado de coisas, parece que só o trocadilho e o acróstico nos salvam.

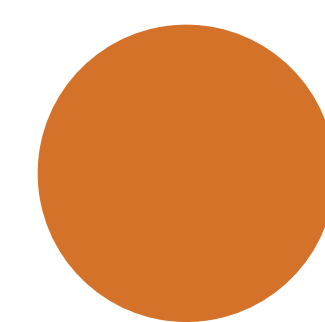
Estamos compartilhando uma atividade ÍMPAR conduzida por um par, para pares. Mas ao nos juntarmos no espaço do tecnovívio nos tornamos ímpares.

São jogos mentais, jogos de linguagem. Devo confessar que sou viciado em trocadilhos. Segundo Marcel Duchamp, se uma coisa pode ter ao mesmo tempo mais de um significado, então a noção de verdade única e absoluta fica desestabilizada, e pode cair por terra.

Destes e de outros preceitos de nossa atividade conjunta no Descurso, algumas questões ligadas às técnicas e aos modos de fazer já estavam entronizadas em mim e viviam se manifestando nas minhas frases de efeito, proferidas incontáveis vezes em minhas aulas, para algum espanto dos ouvintes.

Frase de feito número #37:

Eu faço com o que eu tenho, e não com o que e não tenho.



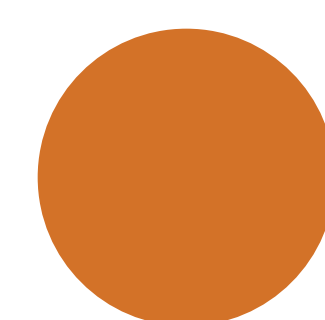
Mais do que uma interpretação sobre o conceito de *bricoleur* de Claude Levi-Strauss e o de *imaginação material* de Gaston Bachelard, para desmistificar a ideia senso comum da necessidade de uma inspiração “divina” e de um projeto prévio para o processo de criação, a frase busca promover o desbloqueio criativo para quem se apoia somente na *imaginação formal* (novamente recorrendo a Bachelard). Recentemente, percebi que esta afirmação também é instrumento para questionar “o jeito certo de fazer”, tão recorrente nas escolas de arte, e também as relações de poder instituídas pelos detentores da “verdadeira arte”, da “grande arte” aos moldes europeus, brancos e masculinos.

Em tempos de isolamento social e de indisponibilidade de recursos “tradicionais” das artes, a frase ganha ainda outro sentido.

Frase de efeito número #23:

A técnica só é importante quando é importante.

Ressaltando que a técnica e os procedimentos produzem questões essenciais para o sentido que o trabalho tem para quem o realiza, a frase acentua a questão levantada por diversos artistas que admiro, e que foi tão bem apontada por Rosalind Krauss: não apenas não se deve apartar a



técnica do sentido, como também os modos de fazer de uma obra muitas vezes constituem o principal sentido de uma obra. Muitas vezes, quando a técnica fica “invisível” (entendida aqui como modo de fazer), escondida pelo efeito pela narrativa, pela diegese ou pela figuração, a sua aparente neutralidade costuma mascarar as ideologias que lhe sustentam. O que nos leva à próxima frase:

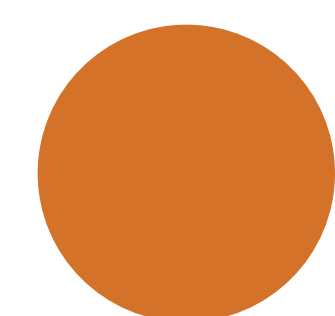
***Frase de efeito número #18:
A figura distrai a atenção aos elementos que formam a figura.***

Se não treinamos a mente e o olhar, acabamos embriagados pelas qualidades empregadas na realização de uma boa “imitação do real”, pela opção de ocultar os procedimentos e modos de fazer de uma obra, somos impelidos a desconsiderá-los. Até porque se pode considerar que o real de uma pintura é ser uma pintura, e o real do teatro é ser teatro.

Por isso mesmo:

***Frase de efeito número #45:
É necessário perceber como o que é dito é dito.***

Tal postura é útil para descobrir os mecanismos e as



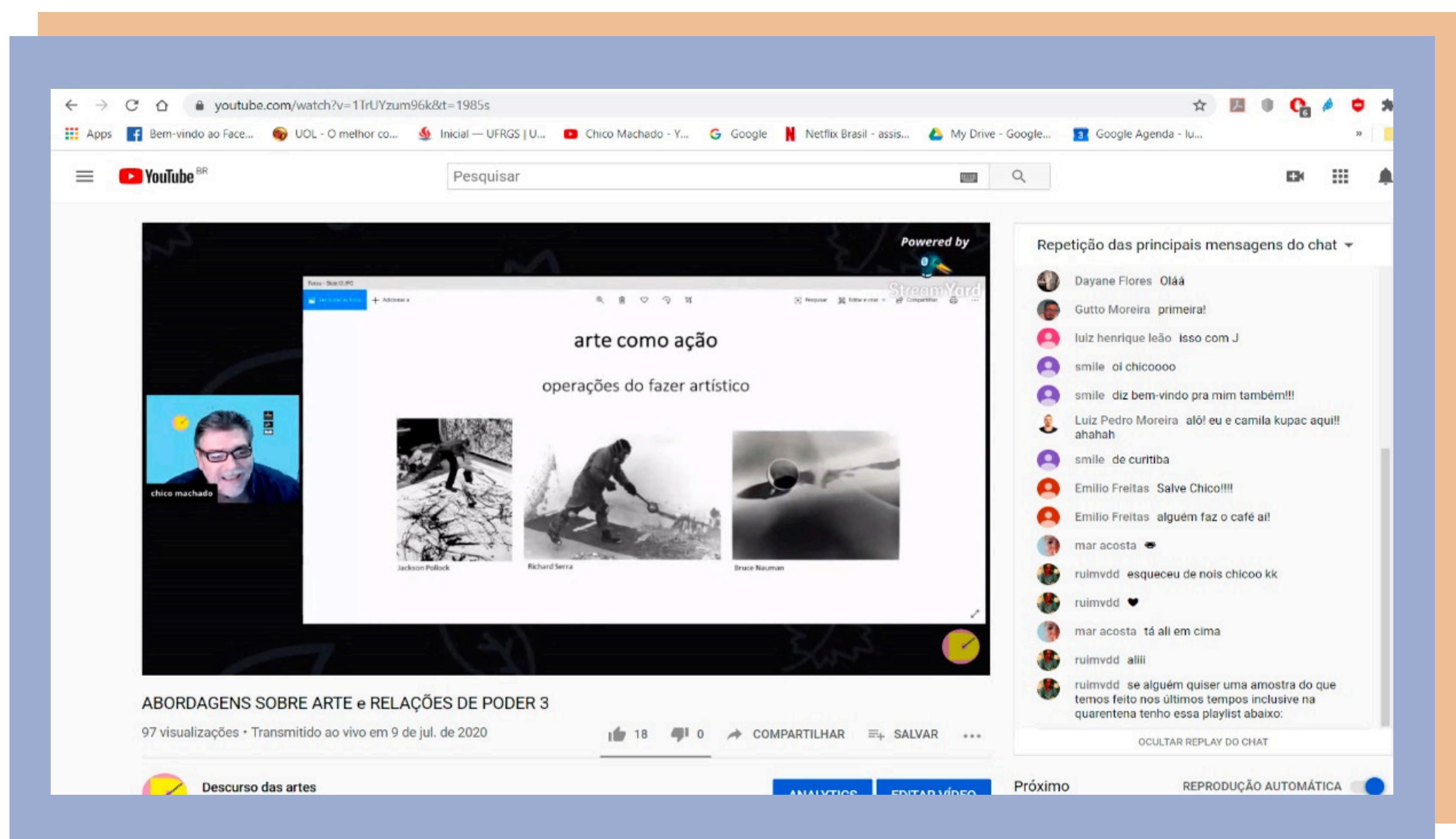
intenções colocados por trás dos discursos. Por isso, no ÍMPAR, insisto na discussão de como são elaborados os trabalhos de arte, evocando a máxima de Joseph Albers: “arte diz respeito ao como e não ao o quê [...]” (In GOLDBERG, 2006, p. 111).

Procuramos então colocar o que é feito em relação a modo como é feito. Se, por um lado, isso nos ajuda a desvendar e perceber a concretude das coisas, a estabelecer uma (re)conexão com o mundo concreto e com o mundo natural, como observa Marly Bulcão (2003, p. 13) ao destacar a função psicanalítica de noção de imaginação material de Bachelard, por outro lado tal percepção é potencialmente uma ferramenta de reconhecimento das relações de poder ligadas as “técnicas tradicionais” ocidentais da arte.

O jeito certo de fazer é qual? Quem se beneficia disso? Na nossa condição periférica, geograficamente, politicamente e economicamente falando, devemos abrir brechas na estrutura e nos modos oficiais “grande arte” de origem branca e europeia (sim, novamente ela!), ou refutar esta estrutura, e buscar outros modos de existência e de manifestação para a arte? Prefiro declaradamente a segunda opção, mesmo com as contradições e paradoxos que esta postura carrega pela posição que ocupo como professor e pesquisador inserido na academia, batalhando concomitantemente pela primeira opção. A estruturação do

mundo ocidental desenvolvimentista, como escreve Patricia Leonardelli em um dos textos acima, só faz manter “o modo de vida suicida que a humanidade adotou (com maior ou menor escolha) no capitalismo de hiperconsumo”. Assim, necessitamos pensar: que mundo queremos? E quais modos de arte e de ensino são adequados para uma desejada mudança.

A necessária discussão destas questões marcou presença em outra atividade que realizei dentro do Descurso, uma série de três falas transmitidas ao vivo através do nosso canal no YouTube chamada “Abordagens Sobre Arte e Relações de Poder”, disponíveis em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLo6JQKqNDFcawepcoBrguKsbjqYA2eQ4N>



Tela da atividade Abordagens Sobre Arte e Relações de Poder.

De resto, são questões como as elencadas acima que constituem os preceitos conceituais, filosóficos, políticos e mesmo ideológicos do programa Descurso, buscando relações baseadas no afeto e no acolhimento mútuo.

__REFERÊNCIAS

- **DESCONCERTANTE**

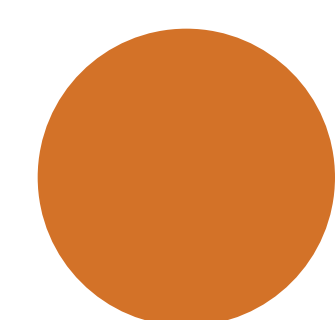
por Adriane Hernandez

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUVE, Thierry de. *Fazendo escola (ou refazendo-a?)*. Chapecó: Argos, 2012.

LANCRI, Jean. *Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade*. In BRITES, Blanca e TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. - Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

LICHTENSTEIN Jacqueline. *A pintura: textos essenciais - o desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2006.



- **DOIS TRANSEUNTES À PROCURA DE GODARD NO STREAMYARD**

por Adriana Jorgge e Rodrigo Sacco Teixeira

BOVO, Ana Maria. *Narrar, ofício trémulo. conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel, 2002.

INCERTEZAS Críticas. Direção: Daniel Augusto. Produção: Kenya Zanatta. Intérprete: Michel Maffesoli. Roteiro: Kenya Zanatta. Brasil: Tamanduá, 2015. Disponível em: https://tamandua.tv.br/filme/?name=michel_maffesoli. Acessado em julho de 2020.

LALANDA, P. *Sobre a metodologia qualitativa na pesquisa sociológica*. *Análise Social*, vol. XXXIII (148), 1998 (4.º), 871-883.

MAFFESOLI, M. *Apocalypse: opinião pública e opinião*. Porto Alegre, Sulina, 2010.

ROSA, Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

TAVARES, Fabiana. *Barreiras Atitudinais e a Recepção da Pessoa com Deficiência*. In TAVARES, Liliana Barros (Org.). *Notas Proêmias: acessibilidade comunicacional para produções culturais*. Recife: Editora do Organizador, 2013. P. 22-31.

VISAGES, *Villages*. Direção: Agnès Varda e JR. França: [s. n.], 2017. Disponível em: <https://www.nowonline.com.br/filme/visages-villages/185051>. Acessado em julho de 2020.

● TEMPO (Á)GORA

por Patricia Leonardelli

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Brasília: Ed. Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes: 2006.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: editora 34, 2001.

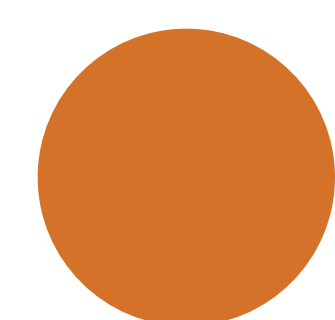
_____. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro : Graal. 1988(1)

DOUBROVSKI, Serge. O Último Eu. In NORONHA, Jovita Maria Gerhein (Org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. *Fils*. Paris; Éd. Galilé, 1977.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: Ed. Da PUC-RIO, 2010.

LEITE, Janaína. *Autoescrituras Performativas*. São Paulo:



Perspectiva, 2017.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ORLANDI, Eni P. *Discurso e Texto*. Campinas: Pontes Editores, 2012.

_____. *Análise de Discurso*. Campinas: Pontes Editores, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1977.

STELZER, Andrea. Autoficção e intermedialidade na cena contemporânea . *Urdimento*, n. 26, v.1, pp. 276-286, Florianópolis, 2016.

YATES, Frances. *The Art of Memory*. Londres: Pinlico, 1992.

● **PAR OU ÍMPAR?**

por Henrique Saidel

FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. In: ARAÚJO, Antonio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. pp 236-252.

SMALL, Daniele Avila. *O que é, mais uma vez, a crítica? Breve estudo sobre a crítica de teatro*. In: *Questão de crítica – revista eletrônica de críticas e estudos teatrais*. Vol 1, n. 4. Rio de Janeiro, junho de 2008. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2008/06/o-que-e-mais-uma-vez-a-critica/>. Acessado em agosto de 2020.

● **PAR MAIS ÍMPAR: O RESULTADO DAS RELAÇÕES DE PODER NUNCA É IGUAL**

por Chico Machado

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BATTOCK, Gregory. *A nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BULCÃO, Marly. *Bachelard: a noção de imaginação*. *Revista Reflexão*, Campinas: PUC/Campinas, n^{os} 83/84, p. 11-14, jan/dez, 2003. Disponível em: <https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/reflexao/article/view/3208>. Acessado julho de 2020.

CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de*

Artistas Anos 60 / 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance - Do Futurismo ao Presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. In Revista Gávea, nº 1, Rio de Janeiro: PUC, 1984.

Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf.

Acessado em julho de 2020.

_____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Papirus, 1976.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

VALERY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

CRÔNICA: LIVEVER - A CENA E A LIVE

André Carrico¹

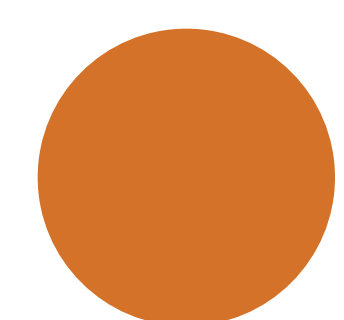


Esta semana fui obrigado a sair de carro aqui em Natal. Pela janela percebi restaurantes e bares com as mesas na calçada, abarrotados de gente bebendo sem máscara. Fiquei surpreso e senti a minha habitual sensação de exílio, de que sou um estrangeiro num mundo que celebra a pandemia enquanto cospe na ciência. Continuo botando o pé para fora apenas para atividades inarredáveis. Em relação às relações ético-sociais, tenho frequentado um bar que leva minha mesa potiguar para diante de outros balcões no Ceará, São Paulo, Uberlândia, Bristol e Caicó. Não é a mesma coisa, mas tive que me habituar às cervejas virtuais.

Como se já não bastassem os e-mails, faces, instas, zapes, agora fomos apresentados às salas de *meetings*, *zooms*, *streamyards*, *wherebies*... A impressão, às vezes, é a de que a vida é uma grande *live*, de que o real está acontecendo dentro do computador e do celular enquanto o que se passa aqui fora é que é um simulacro.

Como *lives* também têm sido as reuniões de trabalho,

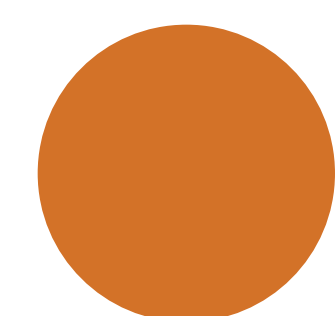
¹ Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professor Adjunto I. Ator e diretor.



nas quais a amabilidade do encontro presencial, pelo menos na abertura dos compromissos laborais, foi substituída pelo tédio e a cara feia. As pessoas, muitas vezes, já abrem as reuniões cansadas, irritadas desde o início, não vendo a hora de acabar. Se dos tímidos o meio virtual faz um canal para uma milagrosa conversão à prolixidade, aos parlapatões, ô, graças! tem dado lições de concisão e síntese.

Em relação ao cardápio de entretenimento, na ânsia de querer o que está fora por estarmos presos, a poltrona da sala de espetáculos foi substituída pelo sofá, pela cadeira de escritório. É saber se você vai assistir na sala, na cozinha ou no quarto. Ir ao teatro não é mais uma questão de onde ou quando, mas de quanto. No mundo virtual, uma enxurrada de programações está oferecida: de festival de cinema egípcio a teatro contemporâneo coreano, de temporada de ópera a ciclo de palestras. E de graça. Eu nunca tinha visto uma quantidade tão grande de opções culturais... e de *lives, lives, lives* a nos deixarem felizes, contemplados, mas, ao mesmo tempo, angustiados pela incapacidade humana de acompanhar tudo o que gostaríamos.

Tenho assistido a diferentes tipos de proposta audiovisual por meio de salas de reunião virtual. Já ouvi discussões acerca de se saber até que ponto essas performances são



manifestações de teatralidade. A questão é um pouco mais extensa, pois depende do conceito que cada um faz, ou pode fazer, de Teatro. Para mim essa discussão é menor e inócua neste momento de excepcionalidade. Considero a beleza dessas adaptações das formas artísticas a novos meios. Primeiro, porque essas obras têm sido produzidas por gente de Teatro e é comovente ver como os artistas se reorganizam para darem conta de se manterem em comunicação com o público.

Existe uma questão de sobrevivência, claro. “Primeiro o pão...”, diria o bardo berlinense. A fome não espera. Num momento em que o governo cospe na Cultura, vários grupos, teatras e teatros, têm tentado tirar um pouco do seu sustento da arrecadação dessas *lives*. Mas não se trata só do sustento físico... há também a necessidade do artista de abrir sua janela e rasgar o peito para o mundo. Impedidos de pisar o palco, a praça, a rua, o picadeiro, nos resta uma janela eletrônica para exibir nossa cria, cumprir nosso fado de seres criadores.

Para além dessa urgência material, algumas dessas experiências têm definido outras possibilidades de rearticulação poética que talvez permaneçam. Nem todas chegam a resultados potentes, mas todas (pelo menos, as que tenho visto) estão experimentando pensar, criar, movimentar a arte cênica com ou sem a presença física



de público e elenco.

Estou inclusive participando de uma leitura dramática virtual para o ciclo de leituras PALAVRAR, projeto de extensão do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN. Em nossos ensaios, temos discutido muito sobre como corresponder à contracena de um colega que está longe. Atuar diante de sua própria imagem refletida na moldura de uma sala de reunião virtual, como se fosse um espelho, é assustador para quem está acostumado a movimentar-se pelo palco, a contar com os recursos de todo o corpo para se expressar., mas, ao mesmo tempo, pode nos oferecer um belo exercício de cena. Trocar o olho da atriz pela tela de plasma, tocar o mouse ao invés da mão do outro ator é de uma frieza atordoante.

Para a minha geração, pelo menos, a vida em plenitude é ao vivo. Mediada por equipamentos, fios, microfones, fones, câmeras, ela fica meia boca, meio distante, meio emparedada por algo que é real, mas impalpável. A visão por si só não me sacia, sinto falta do cheiro de gente, do tato. Não respiro adequadamente se não sentir a energia do outro. Sim, eu agradeço à santa tecnologia que tem nos deixado menos sozinhos e feito a vida andar, mas não vejo a hora da *live* voltar a ser apenas uma opção de comunicação.





ESPECTAUTORES DE UMA TEATRALIDADE PANDÊMICA: POEMAS DE CÁ E DESDE AÍ ONDE VOCÊ ESTÁ

Sócrates Fusinato - istmorumeiro¹¹

__RESUMO

Um tempo que é pandêmico e exige distanciamento entre os indivíduos em convívio; um tempo que faz da política e da arte espaço a ser novamente pensado. Teatralidade no cotidiano que estabelece relações virtuais entre os indivíduos. São mais telas de cristal líquido do que olhos nos olhos na rua, na praça, no palco, no teatro. Ser espectador é ser autor de uma visão de mundo. É como *espectautores* que assistimos ao mundo, que criamos um mundo, que mantemos o teatro vivo. É como poetas que nomeamos o indizível; com poemas nomeamos este tempo pandêmico que cria teatralidades indizíveis. Ser autor é

¹¹ Doutorando em teatro no Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, sob orientação do professor Dr. Milton de Andrade Leal Junior. Poeta-dramaturgo, professor de filosofia e antropologia.

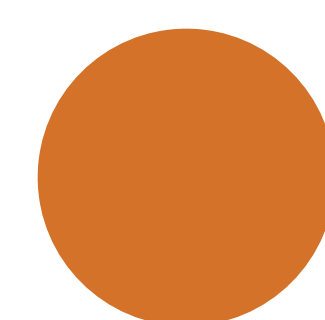
ser espectador e poeta; não mero contemplador sentado diante do palco mundano e televisionado da vida.

__PALAVRAS-CHAVE

poema; espectador; autor; teatralidade; *espectautor*.

__RESUMEN

Un tiempo que es pandemico y exige distanciamiento entre los individuos en convivencia; un tiempo que hace de la política y del arte un espacio a ser nuevamente pensado. Teatralidad en el cotidiano que establece relaciones virtuales entre los individuos. Son más telas de cristal líquido que ojos en los ojos en la calle, en la plaza, en el palco, en el teatro. Ser espectador es ser autor de una visión de mundo. Es como *espectautores* que asistimos a un mundo, que mantenemos el teatro vivo. Es como poetas que nombramos el indecible; con poemas nombramos este tiempo pandemico que crea teatralidades indecibles. Ser autor es ser espectador y poeta; no simple contemplador sentado delante del escenario mundano y televisionado de la vida.



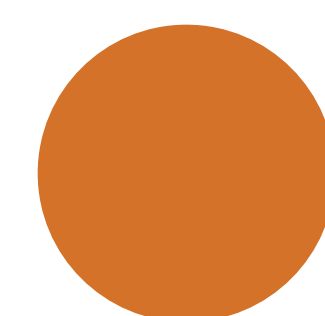
__PALABRAS CLAVE

poema; espectador; autor; teatralidad; *espectautor*.

Já, em início desta conjugação de poemas e conceitos, faço uma apoemada conclamação teatral:

mesmo que pandemicamente
mesmo que caótico
mesmo que politicamente pandemia caótica
na vida-leitura daquilo que acontece
constrói-te nesta tela
e-book
assina-te nesta tela
e-book
de cristal líquido
teu olho
poema de agora

Para um tempo pandêmico e politicamente caótico: poema. Este escrito é palavra encenada, (em)cena uma proposta de experiência. Mesmo distante do espaço físico das escolas, das universidade, dos teatros, fazer-se poeta é espectral este mundo difícil de agora, mundo quase todo *tela-visionado*.



são mais telas de cristal líquido
do que olhos nos olhos

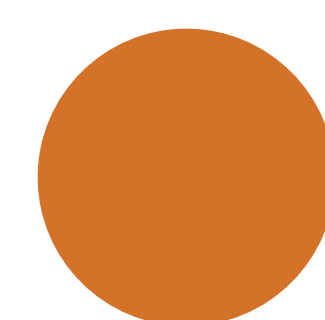
Aquele que lê permita-se teatralizar-se, permita-se poeta ser; permita-se poeta tornar-se neste teatro pandêmico de agora. Para além do anonimato de um simples leitor e espectador de palavras, que nasça aqui um leitor-criador de seus próprios poemas; que invocado seja, em cada peito que respira as palavras aqui tecidas, a assinatura de um nome próprio, o teu nome de poeta.

O tempo de agora é tempo incerto como todo o amanhã. Mas um poeta não se furta de nomear o tempo que vive com teatralidade e poemas.

Assim é que elas foram feitas (todas as coisas) – sem nome.
[...]
Porém, vendo o Homem
Que as moscas não davam conta de iluminar o
Silêncio das coisas anônimas –
Passaram essa tarefa para os poetas.
(BARROS-1991, 2010, p. 288 e 289)

Espectar como autor é tornar-se poeta. Espectar é habitar uma teatralidade que cria linguagem de um outro espaço.

Além do teatro (com seus espaços e atores comuns



ao gênero), a vida cotidiana também é habitada pela teatralidade; habitada porque a teatralidade ocupa espaço criando no cotidiano, nas ruas, por exemplo, uma relação teatral com o espaço que perde o mais do mesmo da cotidianidade. Teatral é também o espaço cotidiano, mas não o espaço do dia-a-dia mantido como espaço do dia-a-dia.

Nesse sentido, “a teatralidade não aparece como uma propriedade, mas como um processo”. Enleando indivíduos, a teatralidade situa “aquele que é olhado” e “aquele que olha”. Assim, a teatralidade “é um ato performativo daquele que olha ou daquele que faz” (FÉRAL, 2015, p. 87).

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um *outro espaço*, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Essa clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É um espaço fundador da alteridade da teatralidade. (FÉRAL, 2015, p. 86)

Ao seguir estas linhas *rumeiras* que você, poeta, proclame um: “não quero saber o comportamento das coisas.” E assim afirme um “quero inventar comportamento para as coisas”. Para isto importante seguir observando o construir apocemado de Manoel de Barros: “Li uma vez que a tarefa

mais lúdica da poesia é a de equivococar o sentido das palavras não havendo nenhum descomportamento nisso senão que alguma experiência linguística.” Aquilo que muda no comportamento da palavra criada pelo leitor poeta é “apenas um descomportamento semântico”. (BARROS-2000, 2010, p. 395)

Em “Poema” Manoel de Barros afirma: “a poesia está guardada nas palavras – é isto que eu sei.” (BARROS-2001, 2010, p. 403). Assim, a um só tempo, aquilo que nos une e nos separa é a palavra. Esta pode ser conceito, para organizar e compreender o mundo, e pode ser poema nela guardado para *descomportamentar* o que está já firmemente posto e regulamentado. *Espectador* aqui, é *conceito-poema*; seja o que isso significar.

Como poema Flávio Desgranges em seu escrito “O que eu Significo Diante Disso”, ao falar do “evento artístico”, que aqui pode ser tanto uma cena teatral vista quanto um livro “encenado” pelo leitor que se faz espectador de palavras, a problematização acerca do “ato do espectador – e dizemos ato, pois a leitura solicita invenção, produção” pede “disponibilidade para participar de um jogo inadvertido e sem desdobramentos preestabelecidos, porque se organiza como experiência”. (DESGRANGES, 2020, p. 2)

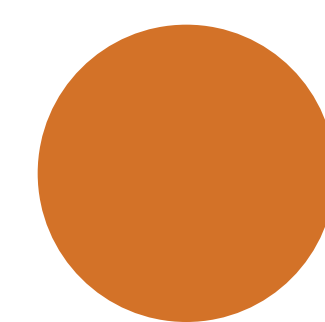
Segundo Giorgio Agamben, é uma certa “incapacidade de



traduzir-se em experiência que torna hoje insuportável [...] a vida cotidiana”. Não se trata, portanto, “de uma pretensa má qualidade ou insignificância da vida contemporânea confrontada com o passado”, mas sim de um não permitir-se experimentar partilhando. (AGAMBEN, 2005, p. 22)

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado de sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo. Benjamin, que já em 1933 havia diagnosticado com precisão esta “pobreza de experiência” da época moderna, indicava suas causas na catástrofe da guerra mundial, de cujos campos de batalha “a gente voltava emudecida... não mais rica, porém mais pobre de experiências partilháveis...” (AGAMBEN, 2005, p. 21)

Experimentar é estar diante de um “indizível”, porque não há dizível de maneira única e absoluta que se abra para a experiência. Na escola a experiência da matemática se dá quando criamos caminhos diferentes para chegar a resultados iguais; mas quando somos chamados ao quadro para resolver a soma $2+2$ precisamos igualar 4. Assim nos formatamos, mas há quem localize aí um indizível: por que 2 é 2? Por que 2 é desenhado dessa forma? Quem inventou os números como certeza absoluta? Aí a experiência do número se torna poema e partilha.

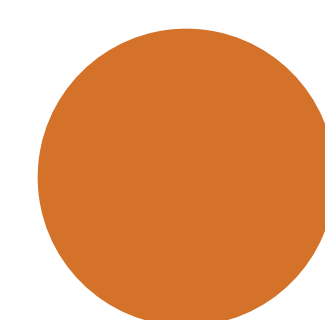


Um “indizível é precisamente aquilo que a linguagem deve pressupor para poder significar” (AGAMBEN, 2005, p. 11). Eis o ponto da experiência, um indizível que cena trás cena, imagem trás imagem, palavra trás palavra se faz poema. As palavras carregam consigo, à medida que seguem nessa linha que escrevo agora, um indizível.

Em entrevista a sua filha Martha Barros, o poeta Manoel de Barros apoema em 1986:

Todas as palavras. Lata pedra rosa sapo nuvem – podem ser matéria de poesia. Só que as palavras assim, em estado de dicionário, não trazem a poesia ou anti-poesia nelas, inerentes. O envolvimento emocional do poeta com essas palavras e o tratamento artístico que lhes consiga dar, - isso poderá fazer delas matéria de poesia. Ou não fazer. (BARROS, 2020)

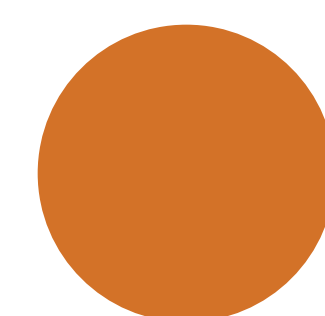
A palavra que vira matéria de poesia, a palavra-poema constrói-se numa experimentação do próprio acontecimento da linguagem. A linguagem acontece poema quando os espectadores de um espetáculo teatral, de uma performance, de um filme, de uma exposição em um museu, de um livro folheado, quando estes poetas “podem arborizar os pássaros”. O poema “Despalavra” de Manoel de Barros nos leva a esta dimensão da experiência da linguagem como criação de poema.



Hoje eu atingi o reino das imagens, o reino da
despalavra.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
humanas.
Daqui vem que todas as coisas podem ter qualidades
de pássaros.
Daqui vem que todas as pedras podem ter qualidades
de sapos.
Daqui vem que todos os poetas podem ter qualidades
de árvores.
Daqui vem que os poetas podem arborizar os pássaros.
Daqui vem que todos os poetas podem humanizar
as águas.
Daqui vem que os poetas devem aumentar o mundo
com suas metáforas.
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-vermes,
podem ser pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender
o mundo sem conceitos.
Que os poetas podem refazer o mundo por imagens,
por eflúvios, por afeto. (BARROS-2000, 2010, p. 383)

Manoel de Barros, além de despalavrar conceitos, de
despalavrar noções engessadas, recorre à infância para
falar de poema, pois “as coisas que não têm nome são
mais pronunciadas por crianças”. (BARROS-1993, 2010, p.
300)

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá
onde a criança diz: Eu escuto a cor dos



passarinhos.

A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som.

Então se a criança muda a função de um verbo, ele delira.

E pois.

Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos —

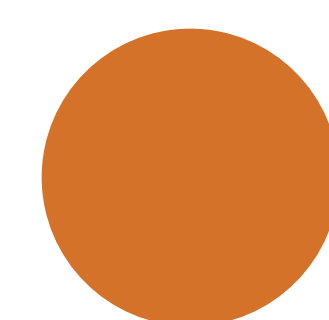
O verbo tem que pegar delírio.

(BARROS-1993, 2010, p. 301)

Em território filosófico deve-se entender aqui infância como “um fato humano” que depende da linguagem. O “conceito de infância é, então, uma tentativa de pensar” o “problema dos limites da linguagem”, mas isso “em uma direção que não é aquela, trivial, do inefável”. Assim, “o conceito de infância é acessível somente a um pensamento que tenha efetuado aquela ‘puríssima eliminação do indizível na linguagem’ que Benjamin” faz menção. (AGAMBEN, 2005, p. 10 e 11)

É assim que em uma obra de arte, em um poema, em um espetáculo teatral ou escritura dramatúrgica, por exemplo, infância e experiência entram em relação.

O espectador criador ao ler estas palavras, ora conceitos, ora poemas, é convidado a criar conceitos e poemas também, segundo seu próprio jeito de conceber e usar a linguagem, experimentando autoria diante de uma



construção singular que este poeta que escreve faz.

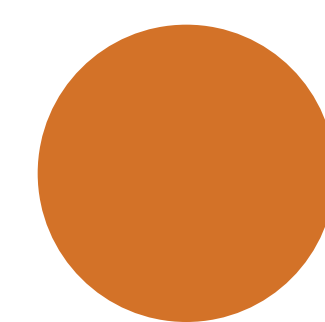
Um espectador então que não é um mero Hermes das verdades extraídas da boca de um deus artista, não um mero tradutor, mas sim um espectador que se coloca como “espectador consciente de seu ato criativo”. (DESGRANGES, 2020, p. 4)

Se um espectador, de um espetáculo ou de um texto escrito; se um leitor, de um espetáculo ou de um texto escrito, é sempre ato, então não há espectador-leitor que não assine aquilo que, espectando, cria. Todo espectador é um autor; um *espectautor* assina poemas diante de uma obra de arte.

Um *espectautor* de teatro, “com base no poema oferecido pelos artistas teatrais” é convidado “a conceber outro poema” que “surgirá a partir da escrita cênica primeiramente apresentada” e “que possuirá também marcas visíveis da criação artística” do próprio *espectautor*. (DESGRANGES, 2020, p. 4)

Espectautor; eis um espectador que como autor assina em seu ser infância, pois a “poesia é a infância da língua” como versa Manoel de Barros em seu poema em prosa “Entrada”. (BARROS, 2010, p. 7)

É assim que me propus a criar neste escrito *um*

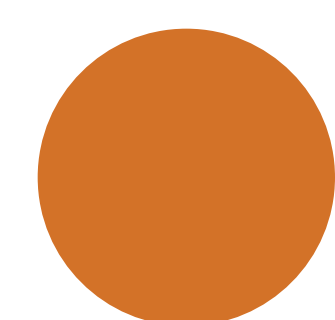


conceito apoemado - espectautor invocando “a palavra que sirva na boca dos passarinhos” (BARROS-1996, 2010, p. 347). Invocando o poeta tecedor de palavras, de verbos que conjugam uma experiência possível, a experiência da linguagem em todas as suas dimensões, escrita, falada, vista, sonorizada, imaginada, encenada, registrada em corpo, som e movimento de tudo que há.

Trata-se de, diante do *espectautor* que lê este texto, de invocar aqui o poeta, não apenas o acadêmico, o filósofo, o linguista, ou o membro da comunidade, o transeunte da cidade, o coração de uma nação, o cidadão de uma bandeira. Isto porque como poeta que escreve também conceitos eu “não gosto de palavra acostumada” (BARROS-1996, 2010, p. 348).

Não gosto de papel social excludente e preestabelecido para lugares de existência e de fala. *Espectautor* não é ainda palavra costumeira, precisa ser experienciada, apoemada, filosofada também, porque não está presa ao dicionário.

Na filosofia, sendo o conceito, assim como a figura universal do homem, alçado à categoria de objeto de estudo pelo próprio ser humano, necessário uma prática que Manoel de Barros compartilha com Gilles Deleuze e Félix Guattari, a desinvenção:



Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha.

Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma. (BARROS-1996, 2020, p. 300)

Este poema está na primeira parte intitulada “Uma didática da invenção” da obra “Livro das Ignorâncias” de Manoel de Barros. Além de poema, *espectautor* é um conceito que pode ser criado, longe das proposições de verdades absolutas, em terreno de filosofia.

Se para Gilles Deleuze e Félix Guattari problema é um conceito a ser criado dentre tantos outros mais, para este escrito um problema conceitual, com sua imanência e personagens dramaturgicos, é o *espectautor*.

Se “todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não haveria sentido”, então “não se cria conceitos, a não ser em função dos problemas que se consideram mal vistos ou mal colocados”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 27 e 28)

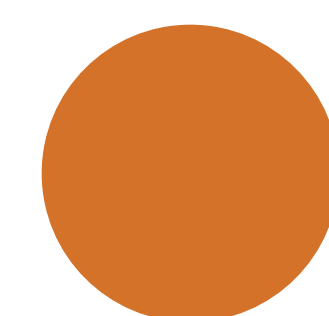
Que posição ocupa um espectador em relação com uma obra de arte? Não é mera contemplação a criação de quem vê um espetáculo, de quem lê um texto escrito. Costuma-se defender que “os homens superiores se distinguem dos

inferiores porque vêem e entendem infinitamente mais e só vêem e entendem meditando” (NIETZSCHE, 1986, p. 177). Eis a ilusão da contemplação que não abandona o homem espectador:

julga encontrar-se como *espectador* e *ouvinte* no grande concerto que é a vida; diz que sua natureza é contemplativa e não percebe que é ele mesmo o verdadeiro poeta e o criador da vida – que se distingue do *ator* desse drama, o chamado homem de ação, se distingue muito mais ainda de um simples espectador, de um convidado sentado diante do palco. [...]. Nós que meditamos e sentimos, somos nós que *fazemos* e não cessamos realmente de fazer o que não existe ainda: ou seja, este mundo sempre crescente de apreciações, de cores, de pesos, de perspectivas, de escalas, de afirmações e de negações. (NIETZSCHE, 1986, p. 177)

Ao introduzir o conceito de personagens conceituais Gilles Deleuze e Félix Guattari definem o conceito de “enunciação de posição” para não admitir algo exterior à proposição, algo como uma espécie de “sujeito” separado do objeto, que toma um objeto como um “estado de coisas como referente” sendo que as referências são “valores de verdade”. A “enunciação de posição é estritamente imanente ao conceito”; um conceito só tem como objeto a “inseparabilidade dos componentes de sua consistência”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 36)

É neste sentido que o conceito não é algo dado e



sim, criado. Filosofia como *terra-território* de criação de conceitos, filosofia como *espaço-posição*. Não sendo dado, o conceito “é criado, está por criar; não é formação, ele próprio se põe em si mesmo, autoposição”. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 20)

O conceito de *espectador*, nesse sentido, é uma “autoposição” de quem o cria. O conceito de *espectador* põe-se em si mesmo como uma singularidade que não atua conforme a história da recepção estética, conforme o conhecimento já dado em matéria de espectador, mas que, conhecendo esta matéria ou não, aquele que cria o conceito faz-se autor que se afirma criação da vida e das relações que estabelece com o mundo. Crio aqui um espectador que é matéria de poeta, um *espectador* que é fazedor de poemas. Como poeta, propondo criação de conceito, devo dizer que “tudo que não invento é falso.” (BARROS-1996, 2010, p. 345)

Se espectando crio mundos, se espectando sou poeta, então assino aquilo que crio, faço-me autor de versos. Porque “não pode haver ausência de boca nas palavras”. Brada Manoel de Barros: “nenhuma fique desamparada do ser que a revelou”!! (BARROS-1996, 2010, p. 345)

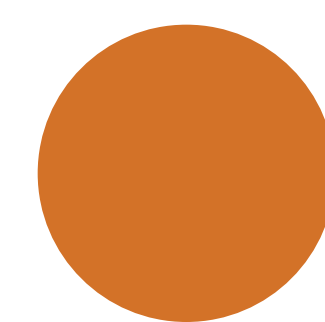
Como *espectador*, como poeta, como tecedor de versos em ato, um “autorretrato”: “posso fingir de outros, mas

não posso fugir de mim” (BARROS-2000, 2010, p. 389). Não posso não ser verso de poema porque “não saio de dentro de mim nem pra pescar.” (BARROS-1996, 2010, p. 346)

Se o ser humano em mundo obra arte, cria obra de arte no mundo, seja como “artista de profissão” ou “espectador de costume”, então este *espectautor*, este poeta que assina o mundo que cria como autor de obra de arte, faz em sua existência da vida poema, e sua (*est*) *ética* é um *mundobradarte*.

Mesmo que, em um agora, sejam mais telas de cristal líquido do que olhos nos olhos em cena, no palco, na plateia, no teatro, em casa, no computador, sempre ainda existirá possibilidade de poema:

espectautores
aqui
lá
e depois
a seguir
como poema
sempre criadores
de outros lugares
de outras humanidades possíveis
escrituras de voz-poema
assinaturas próprias
sempre
poemas para dar-te
presente arte



__REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BARROS, Manoel de. **Ocupação Manoel de Barros**: fazedor de frases. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/manoel-de-barros/fazedor-de-frases/>. Acesso em ago. 2020.

_____. Concerto a céu aberto para solos de ave [1991]. In: **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. Ensaio fotográficos [2000]. In: **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

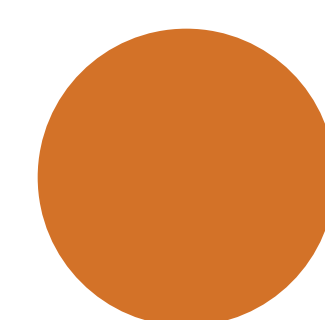
_____. Livro das ignoranças [1993]. In: **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. Livro sobre o nada [1996]. In: **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. Tratado geral da grandeza dos ínfimos [2001]. In: **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. 2. ed. Rio de Janeiro: 34, 1997.

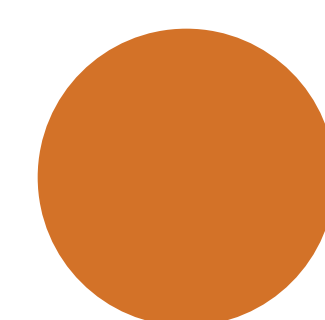
DESGRANGES, Flávio. O que eu Significo Diante Disso: ação



artística com espectadores teatrais. **Revista brasileira de estudos da presença**, v. 10, n. 2, Porto Alegre, 2020.

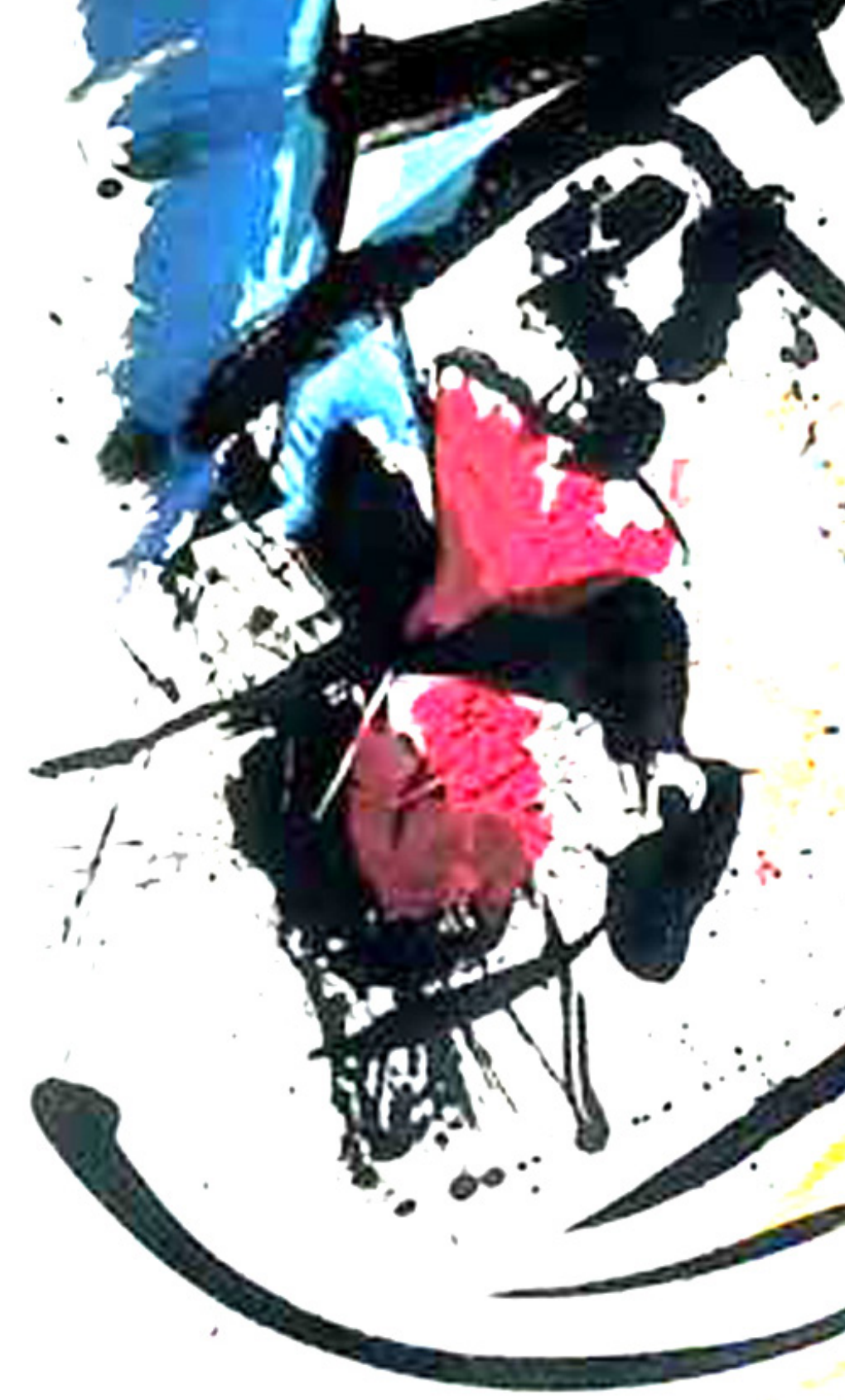
FÉRAL, Josette. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. Trad. J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **Gaia ciência**. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 1986.



POR UMA PEDAGOGIA TEATRAL TRANSFORMADORA: UM OLHAR PARA A EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA

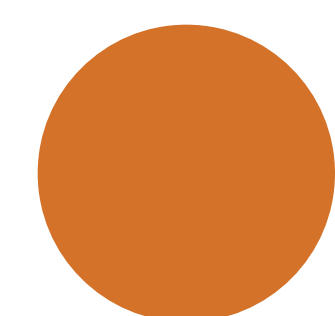
Anita Cione Tavares Ferreira da Silva¹



__RESUMO

Esta proposta analisa a pesquisa de doutorado a qual investiguei a mediação da ação teatral na extensão universitária. A partir do exame dos documentos normativos oficiais da extensão universitária e baseada nas pedagogias críticas de Paulo Freire, Augusto Boal e Bertolt Brecht, desenvolvi uma prática de campo via a abertura de um curso de extensão da UFBA, em que ministrei oficinas de teatro a jovens do município de Seabra-BA. Inspirada pelas posturas do Curinga, do Teatro Fórum, a pesquisa gerou

¹ Mestrado e Doutorado concluído em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, PPGAC- UFBA, orientada pela Prof.^a Dra. Célida Salume Mendonça. Bacharel em Artes Cênicas pela UFBA, realizou suas pesquisas de mestrado e doutorado voltadas para o ensino de teatro e a formação de professores. Atua na região da Chapada Diamantina como professora de teatro, ministrando oficinas em projetos promovidos pelo poder público estadual e federal.



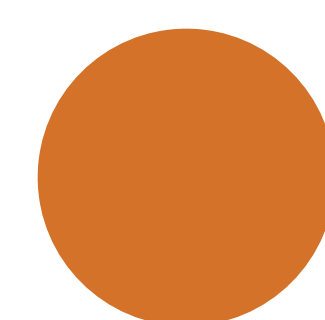
como resultado princípios de abordagem e ação para o professor de teatro na extensão, e concluiu que as obras dos autores citados são fundamentais para o ensino de teatro na extensão universitária para que esta possa ser transformadora do ponto de vista social.

__PALAVRAS CHAVE:

Teatro na Educação, Teatro do Oprimido, Extensão Universitária, Pedagogia do Teatro, Teatro em Comunidades

__ABSTRACT

This proposal analyzes my doctoral research that investigated the mediation of theatrical action in university extension. From the examination of the official normative documents of university extension and based on the critical pedagogies of Paulo Freire, Augusto Boal and Bertolt Brecht, I developed the practice by opening of an extension course at UFBA, in which I gave theater workshops to young people from the municipality of Seabra-BA. Inspired by the postures of Curinga, Teatro Forum, the research generated as a result principles of approach and action for the theater teacher in extension, and concluded that the works of the authors mentioned are fundamental for



teaching theater in university extension so that it can be socially transformative.

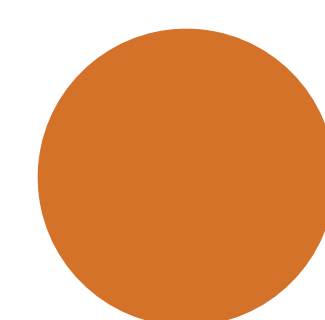
__KEYWORDS:

Theater in Education, Theater of the Oppressed, University Extension, Theater Education, Theater in Communities

POR QUE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA?

Ao refletir sobre como as artes da cena devem responder à pandemia e ao caos político no Brasil, uma das certezas que podemos confiar é a de que, mais do que nunca, deve-se responder principalmente com o combate à alienação político-social, para que se promova a educação com a condução pedagógica de trabalhos dialógicos e críticos, e para que repensem o ensino de artes cênicas. Um desses trabalhos é a pesquisa que apresentarei a seguir.

Decidi investigar o ensino de teatro nas atividades extensionistas diante de questionamentos que possuía desde a época de graduação, agravados ao longo de minha experiência como educadora e no mestrado. Ao ingressar no ensino superior público, me perguntava a respeito de



que tipo de contrapartida ou compensação a universidade oferecia à população contribuinte e principalmente à população mais vulnerável e desprivilegiada. Durante a graduação em teatro procurei conhecer teorias e obras em que a arte dialogasse com a reflexão social, tomando conhecimento sobre as obras de Augusto Boal, Bertolt Brecht e Paulo Freire, entre outros.

Por outro lado, durante este período, pouco ouvi falar sobre extensão universitária. No mestrado em artes cênicas, dentro da linha de processos educacionais, fui apreendendo a concepção do que era a extensão e seu lugar dentro do tripé universitário de ensino/pesquisa/extensão. Minha orientadora sugeriu que eu desenvolvesse a prática de campo da pesquisa através do ensino de teatro via um curso de extensão, o que realizei em uma área desfavorecida da cidade de Salvador, Bahia, com um grupo amador de teatro, baseada em abordagens dialógicas e críticas, especialmente de Boal, Brecht e Freire, fazendo uso de jogos, improvisações e debates no estudo de temáticas do cotidiano escolhidas pelos participantes.

A conclusão do estudo foi que a metodologia utilizada foi eficiente para o aprimoramento da linguagem teatral dos participantes, promoveu o despertar de questionamentos sociais pela via da cena, utilizada como instrumento de discussão coletiva. Ao entender com mais profundidade



a relevância do papel da extensão, desejei futuramente pesquisar mais a fundo a extensão universitária e refletir sobre as abordagens que se utilizam no ensino e execução de suas atividades.

Esta pesquisa, portanto, tem como ponto de tensão a problematização do ensino de teatro a partir das teorias dialógicas dos autores, como aptas o suficiente para auxiliar na edificação de uma pedagogia para a extensão. Desta maneira, partindo de um processo criativo de mediação teatral, pesquisei abordagens de ensino na extensão universitária com base em dois pontos essenciais: dialogicidade e juízo crítico. Como resultado desta experiência sistematizei princípios de mediação, que elaborei a partir desta prática voltados para que o ensino de teatro na extensão pudesse ser uma ação transformadora no âmbito social.

Os principais questionamentos desta investigação foram a respeito da relevância social de universidade e sobre quais estratégias de ensino de teatro levariam a uma ação extensionista transformadora. Para compreender a primeira questão, estudei os documentos oficiais da extensão universitária, me debrucei sobre obras que abordam as condições da universidade pública e os desafios que enfrentam. Para responder a segunda questão, foi fundamental o estudo de abordagens de ensino de teatro



que dialogam com as pedagogias críticas, analisando a mediação da ação teatral por um viés pedagógico e dialógico.

Decidi investigar o ensino de teatro na extensão universitária de forma que fosse uma ação capaz de promover uma transformação que envolvesse a comunidade e a academia, partindo do questionamento crítico sobre o cotidiano dos participantes, no caso, jovens adolescentes de um município do interior do estado da Bahia, Seabra. Para alcançar este objetivo travei diálogo com as obras dos autores fundamentais, baseada no exercício cênico como ferramenta pedagógica de construção de conhecimento coletivo, em que o debate pudesse promover uma experimentação criativa passível de edificar um juízo crítico nos educandos, realizando ainda um desenvolvimento da técnica teatral.

Em nossa investigação prática, propus uma abertura de diálogo pela qual problematizações eram feitas a partir de elementos disparadores, e trabalhados via jogos e improvisações, sendo assimiladas por meio de discussões coletivas. Desta maneira, procurei promover um espaço em que os educandos se apropriassem de recursos artísticos para que se reconhecessem como sujeitos aptos a transformarem sua perspectiva de visão de mundo.

A RELEVÂNCIA SOCIAL DA EXTENSÃO

Neste estudo as ações extensionistas foram problematizadas enquanto ferramentas sociais, observando concepções diferentes de extensão, além de ideias presentes em obras e documentos extensionistas. Realizei uma reflexão sobre a efetividade da extensão enquanto democratização da universidade, questionando a respeito de abordagens e estratégias de possível utilização para que esta fosse capaz de encontrar caminhos pela via da interação dialógica, como preconiza suas diretrizes normativas.

A extensão é terreno fértil para auxiliar modificações de paradigmas de processos educativos dentro da universidade, pois seus procedimentos singularizados acontecem em experimentações de troca de saberes entre professores, graduandos e a sociedade, ampliando a possibilidade de reflexão a respeito das experiências e situações sobre as quais se reflete, possibilitando visualizar a extensão como celeiro de construção de conhecimento, conhecimento este conectado à sua realidade e desta forma passível de auxiliar na redução da desigualdade social.

A LDB, atual lei que define as Diretrizes e Bases da Educação, possui uma concepção de extensão com este tipo de perspectiva desde os anos noventa. No artigo 43 (lei 9394/96) define que o ensino superior teria como objetivo:

VI - estimular o conhecimento dos problemas do mundo presente, em particular os nacionais e regionais, prestar serviços especializados à comunidade e estabelecer com esta uma relação de reciprocidade;

VII - promover a extensão, aberta à participação da população, visando à difusão das conquistas e benefícios resultantes da criação cultural e da pesquisa científica e tecnológica geradas na instituição. (BRASIL, 1996)

Como se pode observar, desde os anos noventa já existia uma visão de abordagem educacional voltada para a conscientização da realidade e suas questões sociais como forma de emancipação, e de troca de conhecimentos com a comunidade. Um dos principais documentos normativos da extensão é o Plano Nacional de Extensão (2001), definido e revisto anualmente pelo Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras (FORPROEX). Este documento possui como segunda diretriz a ideia de abordagem educacional através da *Interação dialógica*, definindo que as relações entre academia e comunidade sejam:

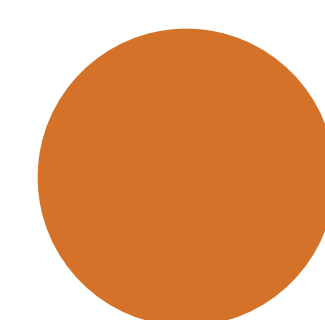
[...] marcadas pelo diálogo, pela ação de mão-dupla, de troca de saberes, de superação do discurso da hegemonia acadêmica – que ainda marca uma concepção ultrapassada de extensão: estender à sociedade o conhecimento acumulado pela universidade – para uma aliança com movimentos sociais de superação de desigualdades e de exclusão. (FORPROEX, 2007, p. 18)



Esta passagem contempla uma ação extensionista de caráter não assistencialista e não mercantilizada, utilizando o conceito de Freire de interação dialógica na redação da norma, orientando a base ideológica que deve mobilizar a extensão universitária. É perceptível, na minha opinião, a influência freireana nas normas que orientam as ações extensionistas. A respeito da edificação do conhecimento, o documento define que:

A produção do conhecimento, via extensão, se faz na troca de saberes sistematizados, acadêmico e popular, tendo como consequência a democratização do conhecimento, a participação efetiva da comunidade na atuação da universidade e uma produção resultante do confronto com a realidade brasileira e regional, a democratização do conhecimento acadêmico e a participação efetiva da comunidade na atuação da Universidade. (FORPROEX, 2001, p.30)

A perspectiva democrática presente no trecho acima é importante para se refletir sobre escolhas e abordagens pedagógicas que permitam uma real troca de conhecimentos com os educandos no ensino de teatro na extensão. Freire afirma que a construção do conhecimento surge da relação dialógica e horizontal entre professor e aluno, de maneira a valorizar os conhecimentos dos educandos. Por consequência, ao perguntar sobre em quais caminhos metodológicos basear uma prática extensionista capaz de



contemplar as normas do Plano, referentes às estratégias de desenvolvimento das ações e relações, está em Freire o fundamento capaz de liderar a essência das atitudes e posturas que assumi neste trabalho.

ENSINO DE TEATRO

A partir deste ponto, que tipo de procedimentos e teorias da pedagogia do teatro seriam capazes de servir à extensão dentro de uma perspectiva dialógica? Marina Coutinho (2012) elucida sobre desdobramentos de ideias de Freire pensadas para o teatro.

Embora o método de Freire, reconhecido em todo o mundo como referência de uma concepção democrática e progressista de prática educativa, tenha sido concebido como recurso para a alfabetização, seus conceitos, aliados àqueles desenvolvidos posteriormente por Augusto Boal, começaram a ser utilizados também em experiências de teatro. Enquanto na Educação, Paulo Freire questionou a situação passiva do educando diante da prática da educação bancária e propôs uma pedagogia na qual o aluno assumisse o seu papel de sujeito no processo ensino-aprendizagem; no Teatro, Augusto Boal (1980) subverteu a situação da plateia, propondo um teatro no qual o espectador se transforma de “ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática”. (COUTINHO, 2012, p.126)

Augusto Boal e o Teatro do Oprimido possuem um



enorme arsenal de recursos e ideias que consistem numa base relevante para a reflexão sobre as ações de ensino de teatro na extensão. Desta maneira, como deve ser a atitude e abordagem do educador de teatro na extensão?

Quando pensamos em pedagogias críticas, existem no campo da Pedagogia do Teatro referências fundamentais como o encenador alemão Bertolt Brecht e o encenador brasileiro Augusto Boal, reconhecido em todo o mundo pelo Teatro do Oprimido, que possui um grande arcabouço de recursos e procedimentos passíveis de serem úteis em diferentes realidades. As obras de ambos já foram muitas vezes utilizadas em ações extensionistas; no caso desta pesquisa aprofundei o estudo de suas técnicas para o ensino de teatro baseada nas características dialógicas presentes na Peça didática de Brecht e no Teatro Fórum, do Teatro do Oprimido, associados aos jogos teatrais de Viola Spolin (1982), adequando a metodologia à realidade cotidiana dos participantes.

Para que se compreenda melhor a ideia de Peça didática, é relevante que se reveja alguns elementos-chave desta fase, considerada a mais pedagógica do encenador alemão. No começo da década de trinta Brecht criou as peças conhecidas como didáticas, e, além disso, gerou princípios pedagógicos de teatro que, embora não estejam explicitados objetivamente na obra do autor, se originam



da intenção de Brecht de provocar uma reflexão profunda sobre a função da arte, repensando sua relevância social perante uma possível sociedade livre dos interesses do capital:

A peça didática, criada a partir de teorias musicais, dramáticas e políticas, visando exercícios artísticos coletivos, foi feita para o autoconhecimento dos autores e daqueles que dela querem participar. Elas não pretendem ser um acontecimento dos autores e daqueles que dela querem participar. Elas não pretendem ser um acontecimento para qualquer pessoa. Ela não está sequer concluída. Portanto, aquele público que não está diretamente empenhado no experimento não deverá ter o papel de receptor, estando presente simplesmente. (BRECHT apud KOUDELA, 1996, p.14)

Neste período, o autor valorizou o aprendizado e discussão de questões coletivas com operários e alunos de bairros populares, desenvolvendo atividades teatrais que não necessitavam de plateia. O texto das Peças didáticas eram chamados de modelos de ação, e exerciam uma função de serem disparadores de debates que levavam à experimentação cênica, baseada no texto redigido.

O autor Augusto Boal e sua obra foram fundamentais para esta pesquisa, que considerou suas técnicas como pedagogia crítica, entendendo que o autor enxerga o teatro como: “uma constante busca de formas dialogais,



formas de teatro que possam conversar sobre e com a atividade social, a pedagogia, a psicoterapia, a política” (BOAL,1996, p.9). Boal define seus procedimentos como intervencionistas do ponto de vista político-social, baseado na Pedagogia do Oprimido, de Paulo Freire, afirmando que qualquer indivíduo pode atuar no teatro, ensinando e aprendendo.

Provavelmente sua mais famosa técnica seja a do Teatro Fórum, a qual se apresenta à um grupo uma peça exibindo uma problemática local, em que o desfecho perpetua uma situação de opressão. Após sua conclusão, a obra é apresentada novamente com a possibilidade de que o público a interrompa em qualquer momento substituam o papel do indivíduo oprimido, buscando vencer a opressão e resolver a situação abordada em cena, originando a figura do espect-ator, em que qualquer integrante do público pode intervir na cena para enfrentar a opressão apresentada. Este recurso conduz o participante a se transformar em sujeito de sua ação, ao invés de objeto das forças sociais.

A mediação do Teatro Fórum é realizada pelo Curinga, figura relevante para se refletir ao pesquisar sobre as posturas do professor de teatro em ações extensionistas, pois possui características freireanas e dialógicas de ação. Ao analisar suas abordagens pedagógicas, se oportuniza a indagação de como o professor de teatro, dentro da

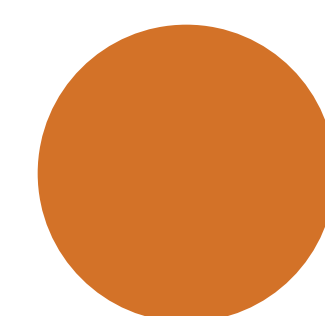
realidade da extensão, deve se portar com os educandos, e em relação aos temas trabalhados?

O Curinga deve saber funcionar como apoio indutor, sempre fazendo perguntas, levantando dúvidas onde houver certezas – se houver –, oferecendo certezas onde houver dúvidas – que sempre existem. Deve ter o especial cuidado de evitar que, ao ser encenado na ficção teatral, o delírio se instaure na realidade. (BOAL, 2009, p. 228)

Neste trecho o autor recomenda que o questionamento crítico seja um caminho de mediação teatral de forma que o impeça de ser alienado socialmente. O Curinga se desloca por diferentes espaços e utiliza diversos instrumentos em cena, como assumir qualquer papel em cena, mas sua função essencial é a de ser quem explica, quem elucida, possibilitando que aconteça uma reflexão crítica simultaneamente a cena. O Curinga não é o único a observar criticamente o tema em cena, mas tem a obrigação de encorajar a plateia a examiná-lo e agir para reparar a postura do personagem oprimido, demonstrando como romper a opressão.

Flávio Sanctum (2016) contribui em sua tese relacionando a figura do Curinga à do educador social freireano:

O Curinga do Teatro do Oprimido, mesmo tendo em vista a



ideologia das classes oprimidas, mesmo não compactuando com ações opressivas e reacionárias, ainda tem um amplo universo de possibilidades e respostas, pois não está no papel de um professor, mas de um pedagogo freireano, que busca encaminhar o debate para que, de forma autônoma, os oprimidos possam vislumbrar as contradições sociais e se reconhecerem enquanto sujeitos da transformação dessa realidade. (SANCTUM, 2016, p. 183)

Ao conceber o ensino de teatro na extensão é relevante relacionar o Curinga ao pedagogo freireano, especialmente devido à congruência de valores entre os mesmos, pois ambos derivam das ideias libertárias de Freire, direta ou indiretamente, portanto se a associação entre estes dois não estiver bem clara para o professor de teatro, isso se replicará em uma perda no trabalho, tanto no âmbito teórico de entendimento das bases pedagógicas críticas, quanto no âmbito prático de mediação da ação teatral.

INVESTIGAÇÃO PRÁTICA

Ao me mudar para o município de Seabra-BA, em 2013, escrevi em conjunto com uma associação educativa um projeto para um edital estadual, que previa o oferecimento de oficinas teatrais gratuitas voltados para jovens. A cidade está localizada no território da Chapada Diamantina, e possui setenta por cento da população de adolescentes,



muita desigualdade social, educação precarizada e poucas oportunidades de experimentação da arte teatral para jovens. Não existem teatros nem cinemas, e muita exploração de mão de obra.

O projeto obteve aprovação e teve grande procura por parte dos adolescentes, o que resultou no fato de que terminamos por dobrar a oferta de vagas para não excluir nenhum participante. Procurei, na época, exercer uma abordagem dialógica, possibilitando que os educandos protagonizassem o processo criativo e fizessem escolhas sobre seu desenvolvimento. O resultado final do trabalho consistiu no espetáculo *Mosaico de Rua*, apresentado em escolas e praças da cidade, tratando de assuntos referentes ao cotidiano da cidade.

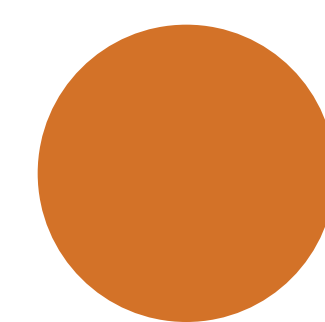
Desde então foi gerada entre os participantes o desejo de seguimento da experimentação teatral, o que me levou à intenção de continuação das ações teatrais, aprofundando a discussão crítica sobre os assuntos abordados. Desta maneira, concebi um curso de extensão pela UFBA para realizar uma investigação prática como pesquisa de doutorado, estudando a mediação da ação teatral na extensão universitária. Durante a prática, a abordagem utilizada foi de via de mão-dupla e troca de saberes, privilegiando a dialogicidade e efetuando decisões coletivamente.



A investigação prática foi iniciada em 2015, com duração de oito meses. Ao discutir os assuntos propostos pelos educandos eram estipulados os temas geradores, trabalhados posteriormente em cena, considerando o conhecimento partilhado pelos alunos e relativizando criticamente suas opiniões a partir de debates. Esta ação permitiu um exame do dia a dia que vivemos no município e a edificação de um discurso crítico por parte dos participantes, utilizando a cena como meio de questionamento social e exposição de problemáticas.

Ao realizar essa prática busquei uma combinação da metodologia de Brecht e do Teatro do Oprimido, utilizando em larga escala jogos teatrais, capazes de dinamizar e preparar o corpo e o estado emocional dos participantes para improvisarem em cena. Os jogos mais aproveitados foram os da autora Viola Spolin e os da Poética do Oprimido, e consistiram em instrumentos fundamentais para a resolução de problemas, facilitados por seu caráter dialógico e alcançando uma função pedagógica relevante para o ensino de teatro que se quer crítico, essencial para o uso na extensão.

Na primeira aula discutimos a respeito dos temas que os educandos apreciariam aprofundar e foram levantados diferentes assuntos, como homofobia, racismo, machismo, opressão na relação professor/aluno, entre outros. Desta



maneira, a cada encontro eu fornecia um disparador diferente, provocando a discussão dos temas e o juízo crítico dos alunos, convidando-os a debater por meio da cena. Nossas aulas partiam de exercícios físicos e fonoarticulatórios, evoluindo para a prática de danças e músicas tradicionais da região trazidas pelos alunos. Então eram propostos jogos teatrais em que eram trabalhados o corpo, a voz, a emoção, e esses corpos eram dinamizados via as relações entre esses indivíduos no espaço cênico.



Figura 1 - Aquecimento Físico e Vocal²

Ao final do momento dos jogos, o disparador de discussão de cada aula era revelado, e uma primeira discussão tomava espaço, em que as primeiras opiniões e críticas se colocavam, seguido pela proposta de aprofundar o debate pela via improvisacional. Após criarem e apresentarem as cenas, algumas questões eram problematizadas, do tipo:

² Fonte: Arquivo pessoal (2015)

de que maneira se originou a proposta da cena? Qual o assunto tratado? Qual foi a atitude dos personagens? O desfecho da cena representa o que acontece no cotidiano? Que outras maneiras de resolver essa situação podem se dar?

As questões mobilizavam a discussão dos assuntos, que se desdobravam em leques temáticos, em discussões as quais nossa análise coletiva era atentamente edificada, e as forças e relações sociais eram cuidadosamente analisadas.

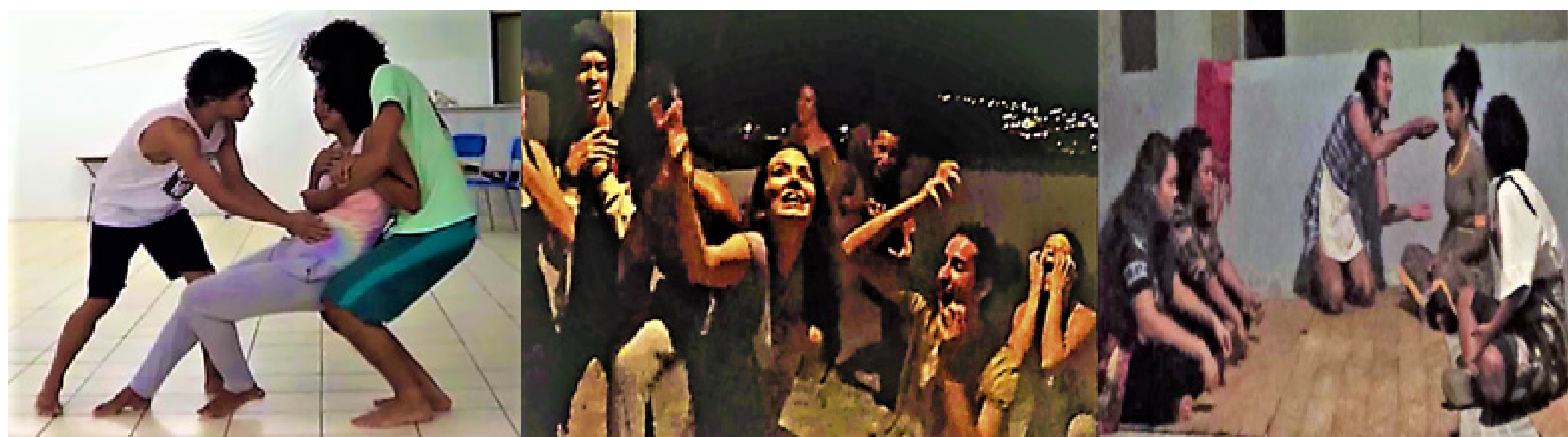


Figura 2- Improvisações³

As improvisações foram o esteio da prática de investigação, em que os educandos puderam aprimorar sua expressividade na linguagem teatral e desenvolver seu raciocínio e olhar crítico sobre a realidade. Um dos assuntos que os mobilizou foi o tema da redução da maioria penal, em voga na época. Um grupo de participantes elaborou uma cena que se passava na feira da cidade,

³ Fonte: Arquivo pessoal (2015)

onde uma feirante vendia suas hortaliças. De repente, um garoto rouba a bolsa da cliente que comprava na banca da feirante e, ao tentar fugir, é imobilizado por um homem que estava na feira.



Figura 3- Cena do roubo na feira e redução da maioria penal⁴

O homem humilha o menino, quer chamar a polícia, mas a vendedora e a vítima do roubo ficam sensibilizadas e querem ajudar o garoto. A cena desenvolve um diálogo entre quem acusa o garoto de ser bandido e uma outra visão, a da feirante, de que o garoto não tem oportunidades e está em situação de vulnerabilidade, que deve ser levado para o Conselho Tutelar. A vítima do assalto resolve a cena afirmando que levaria o garoto para sua casa e cuidaria dele. A feirante insiste que depois ela leve o garoto às autoridades.

No debate coletivo desta cena, chegamos à conclusão

⁴ Fonte: Arquivo pessoal (2015)

de que a resolução propõe uma solução conjuntural para um problema que é estrutural. Ao levar o garoto para sua residência não se resolveria sua situação a longo prazo, nem a de outros menores em situação de rua. Ainda que o garoto fosse conduzido à uma instituição e ficasse sob sua guarda, não há garantias que deixasse de sofrer opressões. Apesar disso, a cena provocou bastante dialogicidade ao mostrar visões opostas: a do homem que captura o garoto, que recrimina sua atitude sem considerar seu contexto, a da feirante, que enxerga que o garoto está abandonado à própria sorte e a da vítima do roubo, que se sensibiliza com o infrator e decide oferecer abrigo e alimento a ele.

Os participantes relataram que a postura do homem, para eles, representava a da maioria das pessoas, como o bordão “bandido bom e bandido morto”. Uma das participantes afirmou que a sociedade quer resoluções imediatas, como fazer sumir o menor carente, para que a sociedade não o veja, ao invés de tentar melhorar a situação social das pessoas. Ela completou que, ao assumir a personagem da feirante, quis estudar a situação e aprofundar essa problemática, para entender o porquê um menor chegaria ao ponto de roubar ou matar. O grupo discutiu que o exame da situação inclui a responsabilização de todos como sociedade, que necessita da compreensão que as circunstâncias sociais não estão separadas de



nós, que não somos passivos mas participantes dentro de nossos contextos, atuando socialmente, entendendo que as causas das opressões, além de serem estruturais, não são originadas de um único vetor.

PRINCÍPIOS

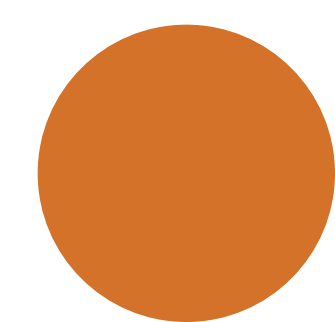
A partir da investigação prática realizada, sistematizei princípios pedagógicos e metodológicos para o ensino de teatro na extensão universitária, alinhados às diretrizes presentes nos documentos normativos da extensão e norteadores para abordagem do educador teatral:

- A mediação da ação teatral na extensão deve se pautar pela horizontalidade e dialogicidade .

Para ser capaz de modificar a realidade, é importante que a abordagem do professor crie uma via de mão dupla de igual para igual para a troca de saberes com as participantes, lembrando que o diálogo real se dá quando existe horizontalidade na forma de se relacionar.

- A mediação da ação teatral na extensão universitária deve ser fundamentada nas pedagogias críticas para ser transformadora e libertadora

As pedagogias críticas são capazes de construir e



expandir a visão de mundo dos educandos a partir de questionamentos que levam o sujeito à reflexão e à escolha de posicionamentos, gerando autonomia e libertando o pensamento de condicionamentos sociais impostos ao longo da socialização.

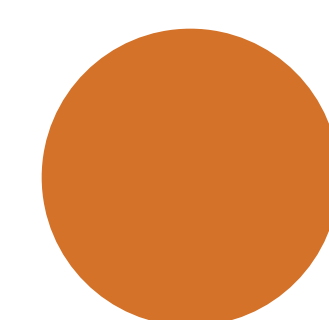
- A mediação da ação teatral na extensão deve garantir o protagonismo do participante

Os educandos devem estar no centro do processo criativo, efetuando escolhas e direcionando caminhos de expressão cênica. O papel do educador consiste na mediação da ação teatral que facilita o desenrolar do processo conforme as preferências dos alunos, contribuindo com o compartilhamento de seu repertório pessoal de experiências.

- A mediação da ação teatral na extensão universitária deve ser necessariamente articuladora

A extensão necessita ser articuladora para contribuir com o potencial de mobilização social dos indivíduos e grupos, para que possam reivindicar seus direitos e os auxiliem em uma emancipação e promoção de uma transformação em seus cotidianos.

- A mediação da ação teatral na extensão universitária deve se utilizar de disparadores de discussão que facilitem o desocultamento das relações e estruturas sociais



Os recursos capazes de disparar debates para o estudo do cotidiano devem ser considerados como procedimento de abordagem, capazes de promover o exame de uma situação específica ancorado na discussão.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa originou considerações voltadas para a promoção de uma pedagogia para a mediação da ação teatral na extensão universitária, definindo pontos metodológicos e fomentando uma política extensionista inclusiva e transformadora, de acordo com os documentos oficiais. Quando se indaga sobre que tipo de recursos e técnicas de aprendizagem se pode utilizar para desenvolver ações extensionistas transformadoras, concluo que mais importante que as ferramentas técnicas é o tipo de abordagem, que determinará todo o desenrolar do trabalho.

Isso significa que não foi aprofundada nesta investigação apenas uma vertente pedagógica, mas sim a atitude e postura dos educadores para com seus alunos, reconhecendo-os como protagonistas de seus processos criativos e educacionais, e, conseqüentemente, de sua própria emancipação. Esta autonomia só pode ser alcançada quando os participantes têm contato com uma pedagogia que os faça pensar sobre seus cotidianos e se afirmarem como sujeitos protagonistas

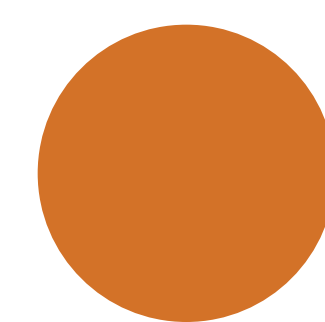


de sua própria história. Sob este ponto de vista, o ato de ensinar é político.

Ao examinar os jogos, improvisações e debates desta investigação, observei o notável aprofundamento do nível dos debates e a edificação de saberes que os participantes alcançaram, além do aprimoramento da expressão cênica como um todo. Realizei entrevistas semi-estruturadas, verificando o posicionamento dos alunos a respeito de todo o processo de aprendizagem, percebendo a expansão da percepção dos participantes a respeito de suas realidades.

Considero, diante dos resultados da investigação, que as obras de Freire, Boal e Brecht são essenciais para a construção de uma pedagogia teatral para a extensão, não só pelo caráter crítico dos métodos, mas pela sua abrangência e adaptabilidade, com a capacidade de serem moldados por diferentes circunstâncias. Igualmente afirmo que as características do Curinga do Teatro Fórum oferecem uma base sólida de inspiração para abordagens do educador de teatro nas ações extensionistas, representando uma referência direta para sua atuação.

É primordial afirmar a relevância de um trabalho crítico, horizontal e dialógico em um período de caos político como o que enfrentamos atualmente, assim é como é muito importante a afirmação das ações pedagógicas



críticas nesta fase. A superação das problemáticas que a universidade lida na atualidade será impulsionada à medida que houver uma mudança na maneira de construir saberes, de forma mais democratizada, emancipatória, humanizada, produzindo conhecimento em troca com a comunidade, de maneira horizontalizada. A pandemia irá acabar cedo ou tarde, mas é possível nos prepararmos enquanto ela perdura para estarmos mais conscientes quando voltarmos a mediar processos presenciais. Por enquanto podemos aproveitar a chance principalmente de pensar e discutir sobre essas práticas, contribuindo para a reflexão crítica deste período.

__REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. **O arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BRASIL. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. **Diário Oficial da União**, 23/12/96. Disponível em: <<https://www.jusbrasil.com.br/topicos/11689199/artigo-43-da-lei-n-9394-de-20->

dedezembro-de-1996#>. Acessado em agosto de 2017.

COUTINHO, Marina Henriques. **A favela como palco e personagem**. Petrópolis: DP et alli, Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012.

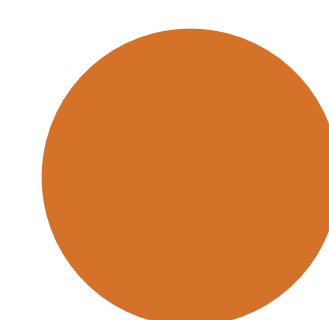
FORPROEX- Fórum de Pró-Reitores de Extensão das Universidades Públicas Brasileiras. **Extensão Universitária: organização e sistematização**. Coleção Extensão Universitária; v.6. Belo Horizonte: Coopmed, 2007.

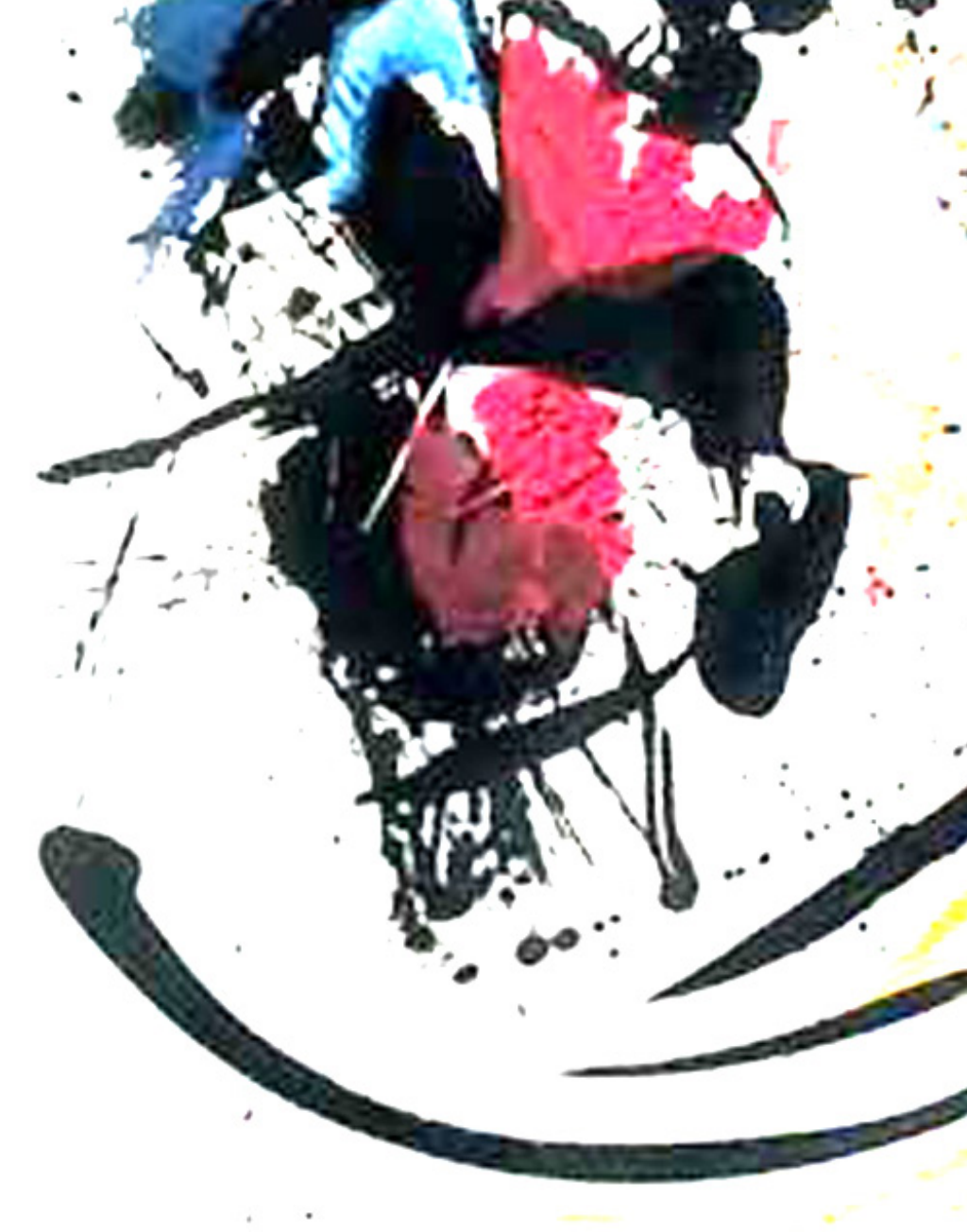
_____. **Plano Nacional de Extensão (1999-2001)**. Brasília: MEC/SESu, 1999.

KOUDELA, Ingrid D. **Texto e jogo - uma didática brechtiana**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SANCTUM, Flavio. **O Curinga como dinâmica dos processos pedagógicos, artísticos e políticos do Teatro do Oprimido**. 2016. 207 f.il.Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1982.





TEATRO ON-LINE, TEATRO VIRTUAL, TEATRO POR STREAMING, TEATRO- MÍDIA? QUE TEATRO É ESTE QUE ECLODIU COM A PANDEMIA?

Maíra Castilhos Coelho (UFSC)¹

__RESUMO

O presente artigo pretende analisar as novas formas de se fazer teatro ensejadas e potencializadas pelo contexto do isolamento social causado pela pandemia do coronavírus. Neste período, o chamado teatro virtual consolidou-se como uma das únicas alternativas viáveis para o exercício teatral diante das restrições impostas pelo confinamento. Apesar disso, esta nomenclatura, que ganhou popularidade

¹ Pós-doutoranda no PPGET- UFSC (2020). Foi professora Substituta no curso de Artes Cênicas da UFSC (2018-2019). Doutora em Artes pelo IA/UNESP. Realizou doutorado sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, sob supervisão de Josette Féral. Mestra em Artes Cênicas pelo PPGAC da UFRGS (2011). Bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS (2003). Autora do livro: "A presença de corpos ausentes: a fantasmagoria de Denis Marleau em Os cegos de Maurice Maeterlinck", (2015). Atriz.

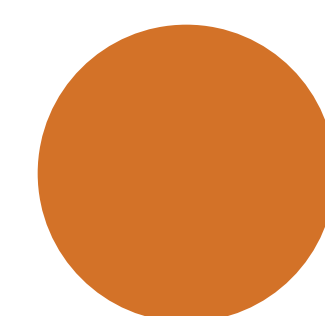
em tais circunstâncias, não é consensual e demonstra ser insuficiente para definir a diversidade de práticas e possibilidades que emergiram na pandemia. Com o intuito de contribuir para uma melhor compreensão do atual momento, apresentaremos um breve histórico de como as tecnologias digitais e de informação favoreceram a proliferação de novas práticas artísticas híbridas e de mídias, abrindo espaço para este “novo” teatro.

__PALAVRAS-CHAVE

Teatro virtual, teatro-mídia, novas tecnologias, tecnologias digitais, arte híbrida.

__ABSTRACT

This article intends to analyze the new ways of doing theater that are created and enhanced by the context of social isolation caused by the coronavirus pandemic. In this period, the so-called virtual theater was consolidated as one of the only viable alternatives for the theatrical exercise given the restrictions imposed by the lockdown. However, this nomenclature, which has gained popularity in such circumstances, is not consensual and proves insufficient to define the diversity of practices and possibilities that



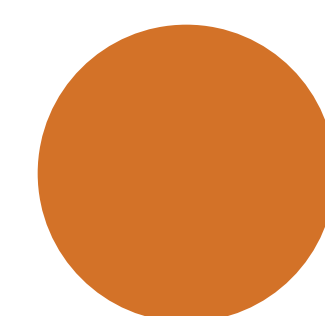
emerged in the pandemic. In order to contribute to a better understanding of the current moment, we will present a brief history of how digital and information technologies have favored the proliferation of new hybrid artistic practices and media, opening space for this “new” theater.

__KEYWORDS

Virtual theater, theater-media, new technologies, digital technologies, hybrid art.

TEATRO ON-LINE, TEATRO VIRTUAL, TEATRO POR STREAMING, TEATRO-MÍDIA? QUE TEATRO É ESTE QUE ECLODIU COM A PANDEMIA?

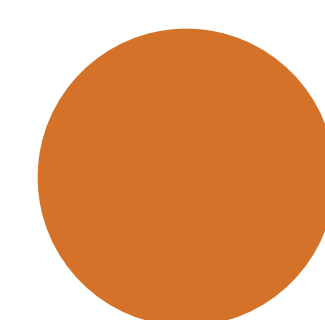
Desde março, quando a pandemia do coronavírus chegou no Brasil, os teatros estão fechados. Nada mais natural para uma atividade que depende da aglomeração. Neste contexto, muitas formas de teatro à distância começaram a aparecer. No dia 02 de julho, uma matéria no jornal Folha de São Paulo, escrita pelo encenador Aderbal Freire-Filho, refletia sobre as peças online na pandemia e questionava se este “teatro” teria vindo para ficar. Acredito que sim.



Na verdade, ela já existia e se tornou o único meio de se fazer teatro na atualidade. Se veio para ficar, não sabemos. O fato é que nas duas últimas décadas, as tecnologias digitais e de informação favoreceram a proliferação de novas práticas artísticas híbridas e de mídias, propondo diversos meios de comunicação que facilitam a colaboração e as interações à distância.

Bem antes da pandemia, Clarisse Bardiot, no livro *Théâtre et intermedialité* (2015) considera que as experiências com as mídias digitais sobre a cena física e as experiências em digital surgem de um único fenômeno, que ela irá chamar de “teatros virtuais”.

Para a autora, os teatros virtuais são “paisagens dadas” às formas múltiplas e em movimento: espetáculos em ambientes virtuais, em *chats*, palcos equipados com interfaces múltiplas, representações à distância em lugares virtuais e/ou reais. O espaço cênico dos teatros virtuais está em perpétua atualização e necessita de uma interface (um espaço intermediário, de transição, que permita às diferentes entidades se comunicar entre elas, tornar possível a troca entre dois ou mais sistemas heterogêneos). Espaço instável onde as fronteiras se fazem e se desfazem, pois a interface separa e reúne os espaços ao mesmo tempo.



Nos teatros virtuais, a interface é a condição *sine qua non* de homogeneidade do lugar de (re)apresentação, o centro onde pode se organizar o encontro entre o ator e o espectador, entre a cena e a sala. Ela permite definir a postura do ator e do espectador diante da cena, e, portanto, as relações cena-sala. Ou seja, a interface substitui o ponto de vista, critério normalmente usado para analisar os dispositivos cênicos. (BARDIOT, 2015, p.207).²

Por outro lado, as formas são percebidas diferentemente de acordo com o contexto histórico: os diferentes modos de representação, que são historicamente apropriados às formas artísticas e mediáticas, são importantes para compreender as questões intermediáticas.

Para Hagemann, é fundamental considerar a percepção dos espectadores, pois é um fenômeno histórico que se modifica constantemente. Assim, um espetáculo com a copresença dos espectadores e da obra será vivido pelo público de maneira diferente de um espetáculo transmitido pela internet. E é necessário considerar esta diferença.

Hoje, a copresença física dos espectadores e da obra, seguidamente associada à presença dos atores, ao aspecto multisensorial do teatro, assim como a qualidade do teatro, enquanto hipermídia (capaz de integrar fisicamente todas as mídias) são para nós as qualidades essenciais que criam o

² Dans les théâtres virtuels, l'interface est la condition *sine qua non* de l'homogénéité du lieu de (re)présentation, le nœud où peut s'organiser la rencontre entre l'acteur et le spectateur, entre la scène et la salle. Elle permet de définir la posture de l'acteur et du spectateur vis-à-vis de la scène, et donc les rapports scène-salle. Autrement dit, l'interface remplace le point de vue, critère normalement retenu pour analyser les dispositifs scéniques. Trois grands types d'interfaces - l'image, le plateau et le réseau - permettent de définir trois types de scènes: les images-scènes, les scènes augmentées et les télés scènes.(Tradução Helena Mello).

esquema teatral. Estas qualidades distinguem o teatro dos teatros virtuais (HAGEMANN, 2013, p.30)³

Os trabalhos dos grupos *Konic Thtr*, *Chameleons Group*, *Ztohoven*, *Online Electronic Disturbance Theatre* ou *Desktop Theater*, são considerados por Bardiot, como “Teatros virtuais”. Há também os espetáculos criados fisicamente, mas retransmitidos e consultáveis unicamente na internet, como *Ballettikka Internettikka*, de Igor Stromajaer e Brane Zorman.

Uma das características comuns às múltiplas formas de teatro virtuais é a interface, a qual introduz uma mediação: os espectadores e os atores se reencontram e comunicam entre eles e com o ambiente digital pelo viés de artefatos.

Para Bardiot (2015, p.215), a mediação seria, então, sinônimo de uma perda de presença: os atores seriam ausentes aos espectadores, e cada espectador seria ausente aos outros espectadores. Quer dizer, os espectadores seriam ausentes dos teatros virtuais. A interface, introduzindo um espaço intermediário, uma zona de contato, muda radicalmente a relação entre o espaço da (re)apresentação e o espaço de escuta e do olhar, entre o fazer e o ver.

³ Aujourd’hui, la coprésence physique des spectateurs et de l’œuvre, souvent associée à la présence des acteurs, l’aspect multisensoriel du théâtre, ainsi que la qualité du théâtre en tant qu’hypermédia (capable d’intégrer physiquement tous les médias) restent pour nous les qualités essentielles qui créent le cadre théâtral. Ces qualités distinguent le théâtre des théâtres virtuels. (Tradução Helena Mello).

Existe um limite muito menos evidente entre as posições respectivas do ator e do espectador, o que alguns chamaram de “espectator”⁴. Muitos autores, como Lev Manovich ou ainda Jean-Louis Weissberg (“ação sobre a imagem”), lembram que ver e agir são ligados desde o início da adição da tela ao computador. A adição provoca uma continuidade entre os dois espaços, ela estabelece uma relação entre duas entidades mantidas tradicionalmente à distância na cultura ocidental. Assim, a interface permite estabelecer uma ligação entre o espaço físico e o espaço digital (BARDIOT, 2015, p.215).⁵

Temos também a hibridização entre o espaço físico e o espaço digital, que permite redefinir a cenografia como um revestimento percorrido por fluxos. O revestimento que engloba, por sua vez, a cena e a sala. A cena não é uma forma fixa, mas um conteúdo flexível, móvel, flutuante ao agrado das mudanças e das variações de conteúdo. A flexibilidade do revestimento, sua maleabilidade, são necessárias, pois os espaços cênicos dos teatros virtuais são percorridos por fluxos que provocam variações de espaço.

Estes fluxos, estes movimentos são de duas espécies: movimento do jogador, que percorre a cena, a explora, a modifica, mas também movimento da cena, em perpétua mutação, transformação, atualização. A visão global que propõe a cena

⁴ Nota de tradução: A palavra é uma mistura de espectador e ator, ou seja, “espectateur” et “acteur”.

⁵ Il y a une limite beaucoup moins tranchée entre les positions respectives de l’acteur et du spectateur, ce que certains ont appelé le «spectateur». De nombreux auteurs, dont Lev Manovich ou encore Jean-Louis Weissberg (« l’action sur l’image»), rappellent que voir et agir sont liés dès le début de l’adjonction de l’écran au ordinateur. L’action engendre une continuité entre les deux espaces, elle établit une relation entre deux entités maintenues traditionnellement à distance dans la culture occidentale. Ainsi, l’interface permet d’établir un lien entre espace physique et espace numérique. (Tradução Helena Mello).

à italiana é substituída por uma visão subjetiva e desigual, que depende da manipulação do espectador e/ou do ator. Esta versatilidade do espaço digital, Marcos Novak utilizou para definir a “arquitetura líquida” e a “transarquitetura”. O ciberespaço é líquido (BARDIOT, 2015, p.219).⁶

Estas criações dos “Teatros virtuais” exemplificam as novas possibilidades que surgem a partir do computador e das experiências digitais. E agora na pandemia, se tornaram nossa única alternativa.

O fato é que, desde sempre, o teatro se utiliza das tecnologias para otimizar sua produção, criar a ilusão no espectador e oferecer novas possibilidades. Já no teatro grego, o *deus ex machina* era um mecanismo cenográfico que permitia a aparição de uma divindade. No início do século XX, o cinema é considerado um perigo para o teatro.

Se pensarmos na história do teatro, ele se modificou cada vez que uma nova mídia (da escrita à internet) surgiu na paisagem mediática. O teatro reagiu ao rádio com a peça radiofônica. Com o cinema, a montagem das cenas no teatro pode ser considerada uma reação ao filme. Com a televisão, surgem os happenings, as performances. E muitas coisas começam a aparecer a partir do computador

⁶ Ces flux, ces mouvements sont de deux sortes: mouvement du joueur, qui parcourt la scène, l'explore, la modifie, mais aussi mouvement de la scène, en perpétuelle mutation, transformation, actualisation. La vision globale que propose la scène à l'italienne est remplacée par une vision subjective et parcellaire, dépendante de la manipulation du spectateur et/ ou de l'acteur. Cette versatilité de l'espace numérique, Marcos Novak l'a utilisée pour définir l'«architecture liquide» et la «transarchitecture». Le cyberspace est liquide.(Tradução Helena Mello).

e das experiências digitais.

O fato é que o vídeo nunca foi um fim para as artes cênicas, e também jamais tinha sido o único meio. Não se tratava apenas de explorar, de aproveitar as possibilidades novas que esta tecnologia podia trazer para a cena. A imagem não é um valor acrescentado ao teatro, alguma coisa que o dinamizaria, potencializaria seus efeitos, o acrescentaria ou viria simplesmente o ajudar. Como afirma Diane Pavlovic: “Telas e computadores tendo invadido nossas vidas, é normal que, mais cedo ou mais tarde, elas acabassem por invadir as cenas.” (apud HAGEMANN, 2013, p.127). O que não imaginávamos é que as plataformas digitais se tornariam palco de um teatro à distância.

Antes da pandemia, já assistíamos um crescimento significativo da utilização do vídeo no teatro. A projeção cinematográfica foi pouco a pouco substituída pelo vídeo na cena teatral. Além disso, o vídeo, com a possibilidade do «ao vivo», permitiu duplicar os espaços em simultaneidade ou de se conectar diretamente aos espaços exteriores da cena. O ator em cena, assim como o público, pode ser confrontado diretamente com a sua imagem em dimensões diferentes. A flexibilidade do vídeo permite também, mais facilmente que o cinema, integrar um *flashback* para uma cena anterior. Mais do que o cinema, o vídeo oferece ao teatro a possibilidade de uma multiplicação de espaços e

de temporalidades sobre a cena.

Dois elementos, segundo Hagemann (2013, p.128), reaparecem seguidamente nos espetáculos teatrais dos anos 1980 utilizando o recurso do vídeo: as paredes vídeo (*video-wall*), que são compostas a maior parte do tempo por diversas telas, redefinindo o espaço da representação; e os *talking heads*, que substituem os rostos dos atores ao vivo e reconfiguram a percepção dos corpos.

Quando as imagens digitais chegam ao teatro, nos anos 1980, elas se inserem em uma longa tradição de pesquisa da arte e dos meios em torno da ilusão.

Oliver Grau cita as numerosas tecnologias anteriores à realidade virtual informática visando misturar o ser humano e a imagem: *stéréoscope, cinérama, stéréoptic télévision, sensorama, Expanded Cinema, 3D-, Omni Max-, Imax-cinéma et Head Mounted Display*. Mesmo se a pesquisa de um máximo de ilusões não é sempre o objetivo da arte digital, Grau constata que uma ligação com a ilusão - utilização estratégica ou reflexão crítica - é quase sempre presente. Assim, ele faz da ilusão o paradigma do computador. Uma das primeiras utilizações das imagens digitais no teatro é, como nós vimos, a de Laurie Andersen em *United States Pari II* (1980). Ela emprega as imagens tiradas de um dos primeiros jogos em vídeo, *Space Invaders*. Andersen introduz muito cedo um pensamento crítico sobre os números no mundo da performance (HAGEMANN, 2013, p.151).⁷

⁷ Oliver Grau cite de nombreuses technologies antérieures à la réalité virtuelle informatique visant à mélanger l'être humain et l'image: stéréoscope, cinérama, stéréoptic télévision, sensorama, Expanded Cinema, 3D-, Omni Max-, Imax-cinéma et Head Mounted Display. Même si la recherche d'un maximum d'illusions n'est pas toujours l'objectif de l'art numérique, Grau constate qu'un lien avec l'illusion - utilisation stratégique ou réflexion critique - est presque toujours présent. Ainsi, il fait de l'illusion le paradigme du média ordinateur. Une des premières utilisations des images numériques au théâtre est, comme nous l'avons vu, celle de Laurie Andersen dans *United*

No início única, ela foi longamente desenvolvida e aperfeiçoada, uma dramaturgia específica. Depois, no fim do século XIX, a invenção de um modo mecânico de gravação permitiu até elaborar outras formas dramáticas. No entanto, são dois ramos de uma mesma árvore.

Segundo Prédal (2013, p.21), na década de 1980 o audiovisual invadiu o teatro, dando origem ao “teatro de imagens”. Tal teatro consistiria, de fato, mais em mostrar do que em dizer, e talvez, melhor ainda, em colocar em cena palavras e imagens juntas. Simplificando, constatamos que isso pode se realizar de três maneiras: seja compor os “quadros vivos”, seja introduzir o cinema (uma tela com as imagens em movimento), seja desdobrar o que se desenrola sobre a cena por um registro (e a projeção) ao vivo. São três formas diferentes de introdução de imagem, mas todas têm em comum a sua dimensão icônica.

O fato é que as imagens animadas podem fazer muito mais, e elas o provariam rapidamente, sobre estas telas colocadas em cena. Esta função básica da tela sobre a cena, abrindo o espaço fechado com suas visualizações (fixas ou animadas), pode indicar também a época, o contexto histórico através de imagens cinematográficas.

A noção de escrita teatral é seguidamente substituída

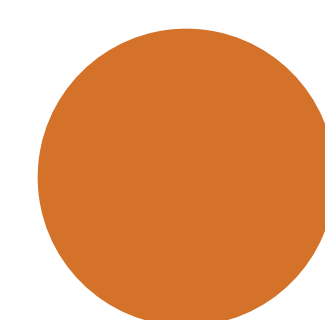
States Pari II (1980). Elle emploie des images issues de l'un des premiers jeux vidéo, Space Invaders. Andersen introduit très tôt une pensée critique sur le numérique dans le monde de la performance. (Tradução Helena Mello).

hoje pela escrita cênica, porque esta expressão pode integrar, combinar o conjunto do que se passa sobre o palco, bem como tudo que o ocupa: as novas tecnologias e as imagens, da mesma forma que a encenação, a interpretação dos atores e o texto. A ideia de teatro visual ou teatro de imagem privilegia o cinema/vídeo/DVD, assim como a montagem da história.

No início dos anos de 1990, segundo Picon-Vallin (2008, p.155), ocorre um duplo movimento entre ambas artes da representação, no qual as trocas efetivas coexistiam paralelas com um discurso de aversão, alimentado pelas declarações de princípio de certos artistas.

Em Notas Sobre o Cinematógrafo, os aforismos que fustigam qualquer relação entre o teatro e o cinema são numerosos e alimentam a polêmica identitária da especificidade. Essa polêmica será também alimentada por um forte investimento passional, ligado à rivalidade ciumenta que teatro e cinema mantêm, esses dois irmãos inimigos, por parte daqueles que não praticam os dois gêneros (PICON-VALLIN 2008, p.154).

O cinema atua, então, como um revelador capaz de fazer aparecer detalhes que o palco deixava em branco. Através da mobilidade da câmera temos a verdadeira unidade de tempo e lugar. Além disso, o cineasta compreendeu que não precisava acrescentar nada a seu cenário, que passa

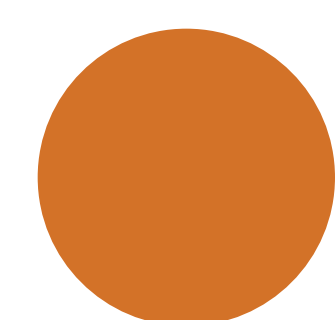


a ser intensificado pela câmera. No teatro, o cenário é um lugar materialmente fechado, limitado, circunscrito; segundo Bazin (2014, p.181): “os únicos lugares abertos são os de nossa imaginação aquiescente”. É bem diferente o que acontece no cinema, cujo princípio é negar qualquer fronteira para a ação.

Durante as duas primeiras décadas do século XX, os criadores do cinema começam a dominar as formas de produção específicas do filme, como a montagem ou os diversos tipos de planos: o cinema desenvolve seu próprio ritmo. Parece ter as melhores condições de dar conta da aceleração da vida da época, ligada aos novos meios de transporte e de comunicação, pois a particularidade do filme, em relação a estes dispositivos de imagens fixas como a fotografia, é o movimento. No teatro, os artistas procuram igualmente se adaptar à nova velocidade da vida.

A tecnologia era utilizada e apreciada há muito tempo no teatro. Até o início do século XX, ela era constantemente escondida com o objetivo de servir a ilusão cênica. A partir da virada do século, graças a numerosas inovações, as tecnologias são principalmente percebidas como sinais de progresso.

O teatro contemporâneo utiliza cada vez mais a câmera, o vídeo e os telões, deixando o espectador confuso. O ator



está ou não ali? Por outro lado, o cinema com o recurso 3D também gera o efeito de presença no espectador?

Dentro do processo de teorização, se estabelece a escolha dos termos ou noções para descrever essas trocas entre teatro e cinema. Para os autores Chabrol e Karsenti (2013, p.10), é necessário passar do teatro à teatralidade do cinema, e propor simetricamente a reflexão sobre a “cinematograficidade” do teatro:

Mais do que evocar a presença do cinema no teatro ou a do teatro no cinema, estas noções definem no conjunto o teatral como um modo do cinema, e a cinematografia ou o cinemático como um modo do teatro; não se trata a partir delas, de pensar a rivalidade entre duas artes ou de ocultar outros modos possíveis do teatro e do cinema (o pictural, o fotográfico, o musical, o coreográfico, etc.), mas principalmente observar a maneira pela qual, no interior de cada dispositivo de representação, certos elementos formais ou temáticos encaminham à outra arte (seus autores, suas obras e seus procedimentos, suas práticas, suas técnicas, suas tradições, etc.), e, portanto, a maneira pela qual o uso metafórico recíproco dos adjetivos “teatral” e “cinematográfico” evolui em diacronia, a despeito do desenvolvimento das tecnologias e das transformações do paradigma de origem, como, então, ele se torna complexo e se estratifica. (CHABROL E KARSENTI, 2013, p.10)⁸

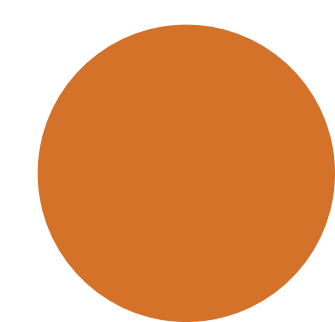
⁸ Plutôt que d'évoquer la présence du cinéma au théâtre ou celle du théâtre au cinéma, ces notions définissent d'emblée le théâtral comme un mode du cinéma, et le cinématographique ou le filmique comme un mode du théâtre; il n'est pas question, à partir d'elles, de penser la rivalité entre deux arts ou d'occulter d'autres modes possibles du théâtre et du cinéma (le pictural, le photographique, le musical, le chorégraphique, etc.), mais bien d'envisager la façon dont, à l'intérieur de chaque dispositif de représentation, certains éléments formels ou thématiques renvoient à l'autre art (ses auteurs, ses œuvres et leurs enjeux, ses pratiques, ses techniques, ses traditions, etc.), et, partant, la façon dont l'usage métaphorique réciproque des adjectifs «théâtral» et «cinématographique» évolue en diachronie, au gré du développement des technologies et des transformations du paradigme d'origine, comment donc il se complexifie et se stratifie. (Tradução Helena Mello).

No filme “Pina” (2011), de Win Wenders, temos a sensação de estarmos no teatro assistindo o espetáculo ao vivo. Ou seja, este jogo com o espectador acontece nas duas artes e chegam a se fundir, como por exemplo nas encenações de “Os Cegos” por Denis Marleau e de “Eraritjaritjaka” por Heiner Goebbels.

A utilização crescente das novas mídias na encenação contemporânea revela o interesse pós-moderno pelo fragmento, provoca no espectador, em alguns casos, a sensação de que é apenas o presente que interessa, suscita apreensões fugazes das imagens no momento de sua projeção, imagens descartáveis, consumidas sensorialmente.

Vale ressaltar que a invenção do vídeo, depois do *DV* digital, vai suscitar a chegada massiva da imagem (fixa e animada) sobre a cena. Desta forma, ela aparece não como uma incursão de alta tecnologia fabricada anteriormente em outro lugar, mas como produzindo as imagens difundidas ao vivo, isto é, à sua maneira (graças às máquinas modernas mais familiares pelo seu aspecto cotidiano e sua miniaturização) tão vivas quanto os atores, dizendo seus textos em posição de diálogo ou de oposição sobre o mesmo espaço cênico.

Atualmente, teatro e cinema interligam-se e assistimos peças nas quais os dispositivos são parte integrante do

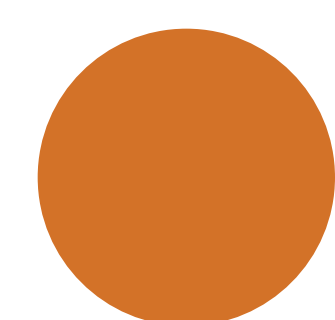


cenário. Imagens, trechos de filmes, o personagem em uma outra situação (passada ou futuro), borrões, imagens documentais, vídeos, são utilizados. Assim, criam-se no espaço cênico possibilidades de diálogo em face da presença do ator, podendo romper com essa mesma presença ao lançar trajetórias e sentidos que escapam ao que antecede a visão do espectador. As imagens são projetadas não somente em telões, prefigurando um espaço institucionalizado, mas sobre suportes variados, sobre o corpo do ator, sobre outros lugares do espaço, sobre objetos do cenário.

Este teatro híbrido coloca o espectador diante da opção de “absorver” algo real ou algo imaginário. Mas por que a imagem é o que mais o fascina? Segundo Lehman, a imagem é extraviada da vida real, ela liberta o desejo das pessoas e eleva o real à dimensão dos sonhos.

O espectador observa sua observação enquanto diante dele imagem de vídeo concorre com a presença viva de um ator. Esse modo de representação também cria para os atores uma situação singular: eles falam com eles “mesmos” como imagem de vídeo, precisam interagir com essa imagem de maneira precisa, construir um “contato” com o parceiro, possibilitado apenas pela técnica do vídeo (LEHMANN, 2007, p.388).

Além do poder de fascinação das imagens, temos a comutação de som, imagem de vídeo, fala, redes de



luz, câmera, microfone, monitores, máquinas, movimentos, imagens articuladas eletronicamente em conexões que são ligadas e desligadas, que podem aparecer como mimese da realidade eletrônica que vivemos.

O mais perturbador e fascinante é constatar as inúmeras possibilidades surgidas a partir das novas tecnologias de imagem e som. Um exemplo é o polêmico espetáculo “Os Cegos”, de Denis Marleau onde a combinação de teatro e vídeo faz com que atores se encontrem num espaço inacessível aos espectadores, tornando a relação entre público e plateia mediada pela câmera dentro do teatro. Tal encenação era questionada por muitos, pelo fato de atores e espectadores não se encontrarem no mesmo espaço físico. Mas e agora, que o teatro é online? Segue a questão? Assistimos aos espetáculos em casa, através de uma tela. Da mesma forma, não estamos no mesmo local.

O fato é que o efeito da teatralidade cinematográfica pode, assim, resultar de um sentimento de presença aumentando os corpos, inscritos na materialidade do espaço, presença que se torna expressiva pelo desenvolvimento do movimento construído em sua continuidade e não recortado pela montagem. Trata-se de dar ao espectador a sensação de uma performance, não no sentido de um gesto artístico experimental, mas no sentido mais literal



de um ato em vias de terminar que encarna a maneira física dos processos dramáticos. Desta forma, a dinâmica da representação vem de um jogo de tensões e resoluções expressas pela condução deste movimento.

A encenação da imagem cinematográfica, da montagem televisiva ou da velocidade dos *links* na Internet, ilumina um olhar e um comportamento cada vez mais midiaticizado e essencialmente estético. Os níveis de interfaces variam nos corpos plugados e vão do nível mais superficial até o nível mais imersivo. Tudo que ocupa um lugar na cena se reveste com seu manto de ilusão, jogo e encenação.

Televisão, videocassete, equipamento de vídeo, videogames e computadores se combinam através de suas interfaces em um sistema que constitui um outro mundo fechado em si mesmo. Esse sistema incorpora o espectador/usuário em uma esfera espacialmente descentralizada, temporalmente indeterminada e como que “sem corpos”. (...) Além disso, as mídias eletrônicas não são experimentadas como uma projeção fechada e configurada (como o cinema), mas antes como transferência dispersa. (...) Quem vive nesse metamundo – longe de todas as referências a um mundo “real” – sente-se a princípio descarregado dos pesos espirituais e físicos. O isolamento do instante [...] leva a uma “presentificação” (LEHMANN, 2007, p.397).

A utilização de novas e velhas mídias audiovisuais, apoiadas por uma tecnologia computacional avançada,



segundo Lehmann (2007, p.368), deu origem a um teatro *high-tech* que amplia cada vez mais as fronteiras da representação. Há uma crescente utilização de mídias eletrônicas.

Simetricamente, para o teatro a sensação de cinema vem constantemente da impressão de uma combinação de imagens em uma continuação inédita. Percebemos como fluidez cinematográfica a acumulação rápida de ações marcadas pelos encadeamentos que podem se basear em completas mudanças de cenários, ou a evolução da construção do espaço pela luz: a continuidade parece, assim, mais induzida pela imagem do que pelo gesto. Tanto o movimento do corpo (mesmo se podemos imaginar as influências das formas de presença cinematográfica sobre o teatro) quanto o movimento geral das imagens ou da consciência não se tratam de um desfile de imagens que se faça sobre um ritmo construído pela montagem ou na continuidade de um plano-sequência. Além disso, aplicar ao teatro os meios de criação cinematográfica é o rejuvenescer, dar-lhe um novo fôlego. A teatralidade no cinema e a cinematograficidade no teatro são duas formas de movimento, criadas pelo jogo de mimetismo e de diferenciação entre as duas artes.

E, numa época onde os *ciborgues* se movem no *ciberespaço* enquanto seus corpos ficam *plugados* no



computador, com as possibilidades da telepresença, com as técnicas de *motion capture* dos atores que permitem fazer nascer as marionetes, com o desenvolvimento do virtual, Picon-Vallin ressalva sobre as novas potencialidades e novos perigos.

Porque, se o princípio estrutural do teatro é exatamente a relação múltipla, a troca entre os seres humanos reunidos, assim como a tecnologia das imagens simples ou sofisticadas permite transformar, modificar essa relação, essa intersecção, sem a anestesiar, mas a tornando mais consciente e/ou mais sensível, toca o coração do teatro e, por isso, deve ser interrogada, como deve ser também o desinteresse obstinado do número de artistas de teatro para as novidades (PICON-VALLIN, 1998, p.9-10)⁹.

Assim, as telas permitem abrir a cena para novos espaços, podem transformar a percepção do público, permitir a exploração de um mundo em transformação e possibilitar a imaginação, a conscientização e a reflexão. E esta é uma das contribuições do teatro atualmente. Mais do que nunca, a arte se mostra necessária. E como mostram as teorias das vanguardas que identificaram a bidimensionalidade própria do espetáculo teatral, que é sempre simultaneamente acontecimento real e acontecimento fictício. E entre o real e o ilusório emerge a figura da caverna, de algum modo

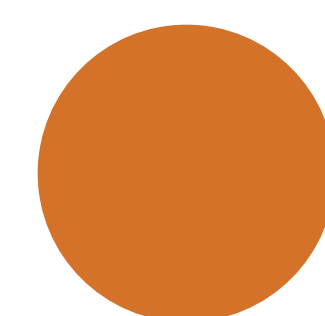
⁹ Car si le principe structurel du théâtre est bien la relation multiple, l'échange entre des êtres humains rassemblés, lorsque la technologie des images, simple ou sophistiquée, permet de transformer, de modifier cette relation, cette interaction, sans l'anesthésier, mais en la rendant plus consciente et/ou plus sensible, elle touche au coeur même du théâtre et, pour cela, doit être interrogée, comme doit l'être aussi le désintéret obstiné de nombre d'artistes de théâtre pour les nouvelles (Tradução Helena Mello).

platônica, assistindo a realidade através de um mundo de sombras/tela. É o vazio da vida convivendo com o inanimado. Seguiremos e resistiremos.

E, neste contexto híbrido, vale ressaltar que surge uma nova forma de ver-se e ver o outro. E que os atores passam a contracenar com a câmera e com o público simultaneamente, durante o aqui e agora da cena virtual. Para Spritzer (2013, p.148), “a forma de estar em cena já não significa ter um personagem dramático, mas sim representar imagens, movimentos, ações cuja lógica está vinculada ao próprio ator e à recepção do espectador”.

Além disso, Bazin (2014, p.192) afirma que o cinema está devolvendo para o teatro o que lhe havia tomado: “se o êxito do teatro filmado supõe um progresso dialético da forma cinematográfica, ele implica recíproca e forçosamente uma revalorização do fato teatral”. Espetáculos que utilizam projeções cinematográficas, videográficas, que fazem uso da câmera em cena, assumindo o fazer do cinema em cena, são cada vez mais usuais no teatro. Desta forma, podemos constatar que hoje em dia o cinema não faz concorrência com o palco, e ainda está em vias de devolver, para um público que o perdeu, o gosto e o sentido do teatro.

Ora, é natural pensar que, se o cinema desviou totalmente a seu favor a estética e a sociologia do monstro sagrado



da qual vivia a tragédia no palco, ele pode devolvê-las se o teatro vier procurá-las. É bem possível imaginar o que teria sido *Athalie* com Yvonne de Bray, filmado por Jean Cocteau. Mas provavelmente não é apenas o estilo de interpretação trágica que reencontraria suas razões de ser na tela. Podemos conceber uma revolução correspondente da *mise-en-scène* que, sem deixar de ser fiel ao espírito teatral, lhe ofereceria estruturas novas de acordo com o gosto moderno e sobretudo na escala de um formidável público de massa. O teatro filmado espera o Jacques Copeau que fará dele um teatro cinematográfico (BAZIN, 2014, p.198).

Portanto, sabemos que não há peças que não possam ser levadas à tela, desde que se saiba imaginar a reconversão do espaço cênico para os dados da *mise-en-scène* cinematográfica. É possível, também, que agora a única *mise-en-scène* teatral e moderna de certas obras clássicas apenas seja possível no cinema.

Mais uma vez, a linha divisória se deslocou, do mesmo modo que ela sempre se revelou instável a cada vez que se tentava elencar as características próprias das duas artes de acordo com as épocas e as obras. Nesse momento da era televisual, a situação de dependência do cinema, em seu modo de produção e de consumo, em relação a um sistema dominado pela televisão, a ascensão das novas imagens e das técnicas de digitalização são os elementos de uma situação de crise que opõe não mais teatro e cinema, e sim teatro, cinema e “visual”.



Vivemos um momento onde a linguagem cênica se torna complexa ao extremo e se faz polivisual. Do cinema ao vídeo, passamos de um meio pesado à “imediatricidade” de uma filmagem maleável e leve. O vídeo pode difundir instantaneamente o que ele capta e, graças ao microprocessador, o retratar em tempo real. A digitalização oferece possibilidades inéditas de colagem e de montagem, de aparição e de desaparecimento dos objetos e dos personagens. Quanto à utilização concreta desses fragmentos manipulados, ela modifica totalmente a função de recursos à imagem, ao mesmo tempo em que é garantia do mundo exterior ou de um vivido e, no lugar dos efeitos do real, ela produz os “efeitos de artifício”.

Segundo Picon-Vallin (1998, p.24), estamos submetendo o palco ao *princípio de transformabilidade*, e não mais somente àquele da reprodutibilidade. É uma nova prova, que implica, sem dúvida, no reforço da natureza exata do espetáculo, efêmero e mudando a cada noite:

Se Walter Benjamin pode teorizar o status de “obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” será necessário refletir o status que lhe confere na era atual da “transformabilidade tecnológica”. Não somente o conceito afeta a difusão – multiplicidade dos meios de reprodução sobre suportes diferentes, possibilidade de modificar, de deformar a obra, de “trucar”, sem que isso seja visível – mas, implica também em modificações no nível dos modos de criação e de percepção (PICON-VALLIN, 1998, p.24)¹⁰.

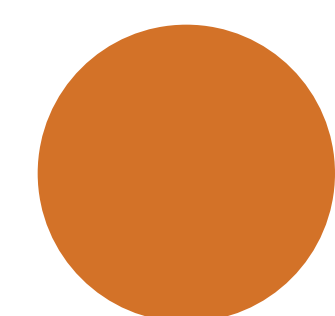
¹⁰ Si Walter Benjamin a pu théoriser le statut de «l'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité

O campo das combinações é rico, estamos no estado do experimental, no domínio que parece induzir, por sua vez, uma possibilidade de visão total e de constante relativização. O que vemos agora na pandemia são espetáculos que permitem, abrir os espaços imaginários, que através de plataformas digitais chegam a inúmeros espectadores, levando arte e poesia. E neste entre teatro-cinema-vídeo podemos ter, um sobre o outro, com efeitos “virtualizantes”, sem deixar de ser interessante, sem deixar de tocar sonora e visualmente o público invisível que participam das apresentações por *streaming*.

Vale lembrar que o teatro é uma arte do seu tempo e num tempo de isolamento social, os artistas se reinventam, transformam suas casas em palco, seus celulares em câmeras e criam espetáculos incríveis. Evidentemente, assistir uma peça de pijama em casa através de um computador não é a mesma coisa do que sair e ir a um teatro. Assim como a presença real do ator é diferente da presença virtual, mesmo que ao vivo. De qualquer forma, algo já vinha acontecendo e agora explodiu apresentando diversas possibilidades.

Neste momento, o que fica evidente é o quanto o teatro absorve essa contemporaneidade, demonstrando suas

technique», il faudrait enfin réfléchir au statut que lui confère l'ère actuelle de la «transformabilité technologique». Non seulement ce concept affecte la diffusion — multiplicité des moyens de reproduction sur des supports différents, possibilité de modifier, de déformer l'oeuvre, de la «truquer», sans que cela soit apparent —, mais il implique aussi des modifications au niveau des modes de création et de perception (Tradução Helena Melo).

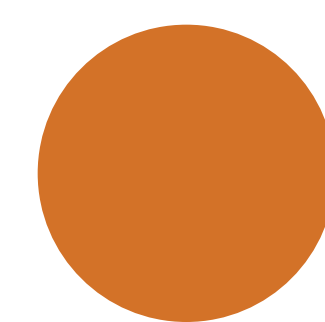


múltiplas possibilidades e relações que as fusões abrigam entre presença e ausência, teatro e cinema, imagem e som, real e virtual, ator e ator-imagem. Desta forma, no contexto atual, é fundamental o debate sobre diferentes possibilidades acerca das teatralidades e do cenário futuro.

Com o avanço das “novas imagens” e depois, da virtualidade, as grandes revoluções mediáticas que marcaram o mundo há mais de um século e meio estão intimamente ligadas às tecnologias e às artes, e, conseqüentemente, ao teatro.

Nos tempos atuais as relações são cada vez mais virtuais, algumas encenações nos levam a pensar que talvez estejamos em meio a um processo de redefinição dos limites do teatro. E embora ainda exista resistência da própria classe artística em chamar estes experimentos de teatro, acredito que as novas tecnologias e mídias já vinham inovando e rompendo com algumas premissas da arte teatral. Cada vez mais, surgem novas possibilidades e elas não excluem as anteriores, pelo contrário. E como disse Ferdinando Martins (Folha de S.Paulo, 2020):

Estamos rompendo com uma tradição teatral que foi montada na virada do século 19. (...) As pessoas têm pensado muito no que se perde com essas novas formas. Mas o que se ganha? Não é um bom momento também para se repensar se essas categorias, com as quais olhamos o teatro por tantos anos, continuam sendo válidas?



Precisamos repensar os princípios estéticos do teatro contemporâneo frente às novas tecnologias, uma vez que elas possibilitam deslocarmos o “aqui e agora” e o surgimento de um “outro” convívio.

A tecnologia, embora seja concebida dentro de um princípio de produtividade industrial, de automatização dos procedimentos para a produção em larga escala, ela pode produzir nas artes objetos singulares, singelos e “sublimes”. Portanto, a apropriação que a arte faz do aparato tecnológico que lhe é contemporâneo difere significativamente daquela feita por outros setores da sociedade. E esta talvez seja uma das mais belas funções da arte, hoje e sempre.

Diante desta arte, repleta de possibilidades, creio que ainda serei surpreendida muitas vezes. Acredito também que a criatividade humana pode nos levar por caminhos imprevisíveis, e, quem sabe, o teatro, com todo o seu potencial, colocando em cena ator presente, ausente ou duplicado, jogando com o real e o virtual, possa influenciar as pessoas e trazer de volta o valor do encontro e do contato real.



__REFERÊNCIAS

BARDIOT, Clarisse. **Ici et ailleurs, maintenant: scénographies de la présence dans les théâtres virtuels.** In: *Théâtre et intermedialité.* France: Presses Universitaires du Septentrion, 2015.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naif, 2014.

CHABROL, Marguerite et KARSENTI, Tiphaine (org.). **Théâtre et cinéma. Le Croisement des imaginaires.** France: Presses universitaires de Rennes, 2013.

HAGEMANN, Simon. **Penser les médias au théâtre. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines.** France: L'Harmattan, 2013.

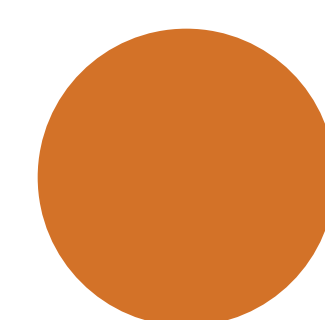
LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A cena em ensaios.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Les Écrans sur la Scène.** Suisse: L'âge d'homme, 1998.

PRÉDAL, René. **Quand le cinéma s'invite sur scène.** France: Cerf-corlet, 2013.

SPRITZER, Mirna. **Entre fronteiras: o ator, o teatro e**

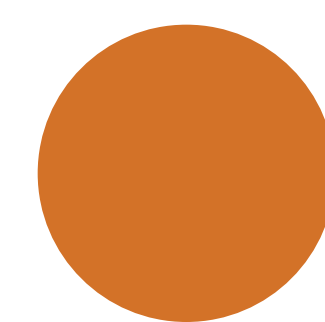


o cinema, in: Cinema em Choque, diálogos e rupturas - organizado por Carlos Gerbase e Cristiane Freitas Gutfreind. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.

LINKS

Jornal Folha de São Paulo, em 06 de Julho de 2020, publicada no site: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/07/teatro-da-pandemia-escancara-um-novo-absurdo-com-pecas-montadas-em-casa.shtml>

Jornal Folha de São Paulo, em 02 de Julho de 2020, publicada no site: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2020/07/teatro-por-streaming-pode-ter-chegado-para-ficar-diz-aderbal-freire-filho.shtml>



O ESPAÇO EXPERIMENTAL DO PETECA

Mônica Melo (URCA)¹¹



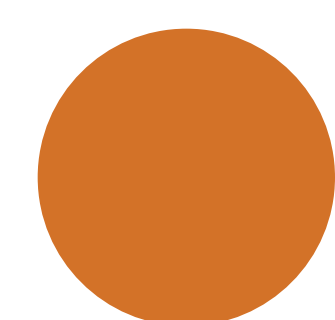
__RESUMO

Em seu Espaço de Experimentação, o PETECA, grupo de pesquisa Pedagogias de Teatro no Cariri, está realizando investigação acerca de diferentes metodologias de ensino de teatro em formato remoto. A pesquisa, que se desenvolve em plataforma digital semanalmente, está focada na experimentação de diferentes técnicas de trabalho de atuação, jogos teatrais e práticas de preparação e percepção corporal para o teatro, identificando as compatibilidades e inviabilidades com o meio digital e o isolamento social imposto pela pandemia do covid-19.

__PALAVRAS CHAVE

Experimentação, Investigação, Aula Remota, Pedagogias de Teatro

¹¹ Professora adjunta do Departamento de Teatro, da Universidade Regional do Cariri, no Setor de Estudo Didático-Pedagógico. Atriz.



__ABSTRACT

In its Experimentation Space, the research group Pedagogias de Teatro no Cariri -PETECA, is conducting researches on different methodologies for teaching theater in remote format. The research takes place on a digital platform once a week and focuses on the experimentation of different techniques of performance work, theatrical games and practices of preparation and body perception for theater. Thus identifying the compatibilities and impossibilities with the digital environment and the social isolation because of COVID-19 pandemic..

__KEYWORDS

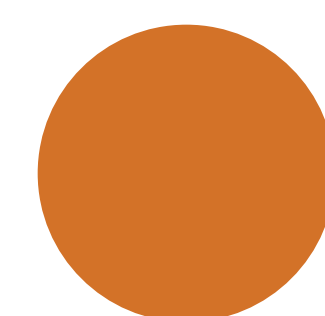
Experimentation, Research, Remote Class, Theater Pedagogies

Não há como falar hoje nas artes da cena e suas respostas à pandemia sem começar de casa. Como boa parte dos docentes universitários “fiquei [estou] em casa” desde 16 de março de 2020. Nesses últimos seis meses já vivenciei as mais diferentes fases. Na primeira, confesso,



aproveitei pra fazer em casa coisas que nunca tenho tempo na rotina cotidiana da universidade. Costurei; enchi sacolas para doação; limpei recantos da casa que nem sabia que existiam, mas as aranhas sabiam; arrumei vasos de plantas; esvaziei pastas do computador e mais um tanto de atividades, domésticas, culinárias e, pasmem, até artísticas. E pra fechar o primeiro mês, peguei dengue.

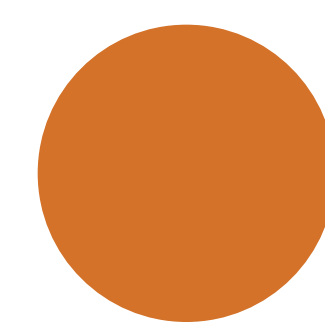
Superada essa fase inicial, me vi diante da polêmica questão colocada para todos nós professores sobre o que fazer com nossas disciplinas, levando em conta o fato de que a realidade de boa parte do corpo discente não incluía, e ainda não inclui, acesso à internet, ambiente favorável aos estudos e, muitas vezes, nem mesmo as boas condições emocionais e de saúde necessárias para se ter um bom aproveitamento de qualquer atividade de aprendizado. Num primeiro momento a resposta era fazer nada, pois qualquer ação nessas condições seria de caráter excludente e todo discurso acerca de uma educação inclusiva iria por água abaixo. Além disso, as disciplinas que estava ministrando eram essencialmente práticas e entendi naquele momento que não seria possível dar continuidades às mesmas. Diante dessas circunstâncias fiquei com as atividades restritas ao grupo de pesquisa, Pedagogias de Teatro no Cariri - PETECA, que nesse primeiro momento limitaram-se a encontros de discussões teóricas, com ciclos de leituras



e seminários sobre temas pesquisados individualmente.

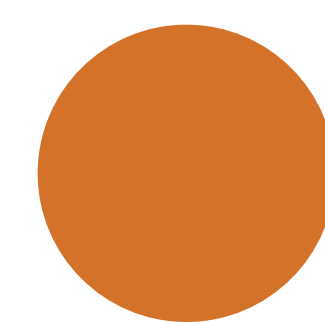
O que inicialmente enxerguei como um quadro de impossibilidades, aos poucos e, principalmente, a partir de diálogos com colegas do meu próprio departamento e da área de teatro de outras cidades e instituições, a percepção da quarentena como oportunidade foi se fortalecendo. Pensei na palavra oportunidade e ao pesquisar sua etimologia entendi que “Vem da união do prefixo ob-, ‘em direção a’ e da palavra portus, ‘porto de mar’. [...] era usada apenas para representar os ventos mediterrâneos que colaboravam para os barcos à vela partirem de, ou chegarem a um determinado porto.” (OPORTUNIDADE, 2020) Nesse sentido, o Deus Portunus da mitologia greco-romana, relaciona-se àquele que dá os bons ventos necessários para a embarcação chegar ao porto. E é com essa perspectiva que seguimos desenvolvendo nosso trabalho, a ideia de nos pormos em movimento por bons e potentes ventos que podem nos fazer chegar a um porto seguro e acolhedor. Os ventos que nos estão levando são os da investigação, da incógnita.

Uma questão que me chamou a atenção no que se refere às possibilidades de realização de trabalhos teatrais em situação remota é que, quando pensamos em termos de processos de criação, sempre temos em mente que algum fator que a princípio poderia ser um impedimento ou



minimamente um aspecto desfavorável, pode se tornar no processo um estímulo, um desafio a ser superado ou mesmo incorporado à estética da criação. Nesse sentido, percebo, a partir de trabalhos cênicos que tenho acompanhado nas mídias, que os artistas têm a capacidade de se apropriar do que é potente das tecnologias e encontrar caminhos para chegar até seu espectador. A esse respeito estou falando apenas como espectadora, pois ainda não participei de trabalhos como atriz e não tive a oportunidade de me relacionar com uma câmera de computador ou celular na perspectiva de apresentação de uma obra ou mesmo experimentação cênica.

Como espectadora eu tenho mesmo me surpreendido com a potência de certos trabalhos que assisti, em diferentes plataformas, e com a maneira com que fui afetada pelos mesmos. Ou seja, ainda que eu não dispensasse jamais o poder da presença, nessas circunstâncias percebo que podem ser potentes as experiências proporcionadas por assistir a uma peça de teatro ou a uma performance ou alguma forma de experimentação cênica mediada pelas câmeras e telas, mas é claro, realizada no aqui e agora. Então, nesse sentido, eu rapidamente me convenci de que o teatro poderia sobreviver a mais uma crise, que como sabemos são recorrentes. Se perdemos, em certa medida, a presença, a manutenção do aqui e agora potencializa



as apresentações como Teatro. No *Manual do Ator* de Stanislavski há um verbete “Aqui e agora” que ressalta que “Quanto ao estado criador de um ator, é extremamente importante que ele sinta o que chamo de ‘Eu sou’. Existo aqui e agora, como parte componente da vida de uma peça, em cena.” (1997, p. 13)

Por outro lado, minha maior dúvida estava justamente na perspectiva com a qual tenho trabalhado nos últimos anos, qual seja, as práticas de ensino de teatro, as metodologias de ensino de teatro, em especial para iniciantes. Em conversas recentes questioneei junto a colegas da universidade sobre questões como as conexões que procuramos construir entre participantes de uma oficina introdutória de teatro, com práticas de integração; de aproximação corporal, que muitas vezes chega ao toque, que é importante também de ser experimentado no contexto de uma aula de teatro ou da percepção de si na relação com outros corpos e com o espaço. Acredito que todos que já passaram por alguma oficina de teatro já vivenciaram ao menos uma aula na qual o professor começa assim: “Andando pelo espaço...”. E quando penso nessas demandas de um trabalho de iniciação no teatro que tem essa característica tão forte na interação interpessoal e na percepção de coletivo cujos membros precisam alcançar um alto grau de conexão, pensando em um bom resultado na cena, é

nesse momento que me questiono sobre a viabilidade de se dar aula de teatro em forma remota. Então que ventem os ventos da curiosidade, da dúvida e da investigação e nos levem através desse desconhecido, confiando que podemos alcançar algum porto um pouco mais seguro.

Criar o Espaço de Experimentação do PETECA foi uma proposta para o grupo no sentido de explorarmos as possibilidades que se pode alcançar com uma oficina de teatro nesse contexto de aulas online. O grupo tem como foco principal a investigação das metodologias de ensino de teatro e a oportunidade aqui é ímpar. Não fosse pela inviabilidade de se realizar uma oficina de teatro como temos feito nos últimos anos de pesquisa do coletivo, ou seja, presencial, dificilmente iríamos nos deter a tal investigação. Na verdade, isso nem se cogitaria, pois partimos do princípio básico de que teatro se faz na presença. Pode perguntar pra qualquer um que já viu ou já fez teatro na vida. Mas e agora?! Era o caso de não existir mais teatro? Ou terá esse entrave impulsionado uma investigação que por fim tem uma razão de ser? E aliás, pode-se dizer que só agora, com o desenvolvimento tecnológico alcançado, seria possível realizarmos o que tem sido feito nesses últimos seis meses, de março a outubro de 2020.

Então, movidos pelo desejo de experimentar, criamos um



espaço em plataforma digital destinado à experimentação de oficinas de teatro e temos seguido com ele desde



Material de divulgação do Espaço do PETECA.
Produzido pela Ponto Arquê.

julho. Temos divulgado o espaço nas mídias sociais e a principal ideia veiculada é que quem quisesse participar poderia fazê-lo como docente ou discente.

Desse modo, criamos

um espaço que poderia atender à demanda de professores que quisessem experimentar alguma técnica, exercício, jogo, prática tendo nos frequentadores do espaço colaboradores dispostos à explorar junto as propostas apresentadas.

Como coordenadora no grupo, assumi inicialmente as aulas até que os estudantes que integram o PETECA, entre bolsistas e voluntários, conseguissem organizar seus planos de aula e se sentissem confortáveis para ministrar aulas nesse contexto remoto. Em nosso planejamento do Espaço as licenciandas Daniele dos Santos Carvalho, Diana Ares Norões, Eliane Vieira Pereira, Luzinete Alencar da Silva e Tainá da Silva Alcântara e o licenciando Genário Pereira Lopes, iniciarão suas aulas em meados de outubro, não constituindo material para o presente texto, mas para futuras reflexões. Suas propostas de aula estão se concentrando

na prática dos Jogos Teatrais de Viola Spolin e dos jogos propostos no Teatro do Oprimido por Augusto Boal.

Num primeiro momento, quando tive que pensar efetivamente sobre como pretendia conduzir as aulas nesse contexto remoto, foquei tanto numa abordagem da preparação de ator e atriz, como nas possibilidades de experimentação, ou seja, do modo como entendo, seria como na perspectiva stanislavskiana o “Trabalho do ator e atriz sobre si mesmo/a”. A ideia de que todos estariam sozinhos, cada qual em sua casa ou local que tivesse escolhido para fazer a oficina, me remeteu ao pensamento do diretor russo que entendia que o primeiro movimento de atuentes do teatro seria justamente o trabalho para o qual não se precisa, ao menos inicialmente, do outro. Há uma etapa, no ofício da atuação que está voltado para a auto-percepção, para a auto-consciência, para as possibilidades de estados que um ator ou uma atriz podem alcançar independente da alteridade. Não se trata aqui necessariamente da questão da pré-expressividade da Antropologia Teatral, ainda que o trabalho no nível pré-expressivo possa ser desenvolvido também nessa perspectiva de estar só. Refiro-me mais a um espaço no qual cada atuante pode experimentar, expressivamente mesmo, suas possibilidades corporais, pode dar início a processos criativos ou pode inventar livremente seja na sua



sala de trabalho ou, no contexto de isolamento seguro, no espaço do seu próprio quarto, entre a cama e a mesa. Seu espaço de poder. Sabe aqueles momentos em que todos estão na sala, mas cada um está na sua pesquisa individual, tentando uma coisa e outra, para só depois vir a compartilhar seus materiais com outros colegas? Pois então, imaginei que no contexto do trabalho remoto, cada um poderia eventualmente até mesmo fechar sua câmera e explorar suas próprias possibilidades infinitas.

Tendo isso em mente, percebi que um trabalho focado em partituras corporais poderia perfeitamente ser realizado nesse espaço de isolamento. Mas me ocorreu ainda que para um ator ou uma atriz que já estão acostumados a se auto-provocarem, já estão acostumados a processos de criação e a relação investigativa com seus corpos, essa proposta de trabalho seria mais fácil do que para pessoas que viessem a participar das práticas sem nunca ter realmente experimentado uma aula sequer no âmbito do teatro.

Nesse sentido, propus em nossos primeiros encontros um trabalho com músicas, deixando que cada um se permitisse dançar de forma livre e gradativamente eram dadas indicações para explorar o corpo de maneira menos cotidiana, expandindo a dança em diferentes planos e com diferentes partes do corpo. Depois de um tempo nessa



dinâmica de dançar, passávamos para um típico exercício de imagens corporais, no qual, ao meu sinal, cada pessoa parava e percebia o estado do próprio corpo e o desenho que esse corpo esboçava no ar. Por fim, após selecionar uma série de imagens essas eram colocadas em sequência gerando um esboço de partitura.

Como dito anteriormente a intenção do Espaço de Experimentação do PETECA é basicamente a de trazer para esse laboratório de investigação online as mais diversas possibilidades de metodologias de ensino-aprendizagem de teatro, focando tanto naqueles que participam do espaço como aprendizes, que querem vivenciar a experiência teatral, como para aqueles e aquelas que já são docentes ou licenciandos e licenciandas e querem explorar os potenciais artístico-pedagógicos das atividades desenvolvidas de forma mediada pela tecnologia. Neste sentido então, não há em nossos encontros uma preocupação com a perspectiva da repetição, memorização e ensaio para momentos de apresentação. Esses se davam exclusivamente ali mesmo no tempo de cada encontro, com compartilhamentos de partituras ao final de cada quarta-feira. Outro aspecto importante que nos fez adotar essa prática de não focar em apresentações é que o público da oficina é muito flutuante, mesmo porque não há um compromisso de continuidade ou qualquer tipo de certificação.



Dando continuidade ao trabalho com partituras, duas outras estratégias de criação foram utilizadas. Primeiramente, a utilização de verbos de ação que cada um deveria experimentar no corpo inteiro, ou com alguma parte específica do corpo. Para isso, foram propostos verbos que realmente estimulassem formas de agir com o corpo nada cotidianas ou convencionais, como: gotejar, embrulhar, alinhavar e outros verbos que geravam ações mais simples e imediatas, como: torcer, martelar, dobrar, entre outros. A organização de uma sequência de ações corporais geradas a partir dos verbos dados, resultaram em novas pequenas partituras, que eram apresentadas ao final do encontro.

Finalizando essa linha de práticas de elaboração de partituras corporais, adotamos a utilização de objetos. Cada integrante da oficina escolheu dois objetos com os quais trabalhar e a partir da manipulação desses objetos, articulada a dois princípios do trabalho de ator postulados pela Antropologia Teatral: Oposição e Equilíbrio de luxo, seriam novamente esboçadas partituras corporais ao final dos encontros. Para aqueles que não tinham conhecimento acerca desses princípios recorrentes, foram ambos explanados de uma maneira bastante objetiva, visando a aplicação prática no exercício. O Equilíbrio de Luxo como um estado de equilíbrio não cotidiano do

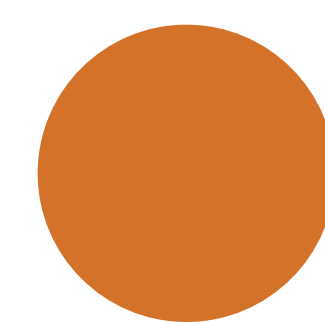


corpo, gerado, seja pela alteração do eixo corporal ou pela maneira com que se caminha ou fica de pé e a Oposição como sendo forças contrárias que atuam no corpo, como vetores de oposição que são experimentados em partes do corpo ou nele como um todo. (BARBA, 2009) Assim, experimentando diferentes possibilidades de manipulação e interação com os objetos e colocando o corpo em situações nada cotidianas, por meio da aplicação dos princípios indicados, cada participante da oficina pode construir imagens e ações corporais com as quais elaborou novas partituras de ação.

No meio desse processo, tivemos duas aulas bem diferenciadas sendo uma delas proposta pelo bolsista do projeto de extensão *Faça Teatro com o Peteca*, Genário Lopes. Em seu planejamento para essa aula, Genário proporcionou ao grupo uma experiência interessante com o trabalho com a máscara facial. A concepção da aula envolveu toda uma preparação inicial de relaxamento e posterior ativação de toda a musculatura e articulações do rosto, além de um trabalho com a respiração. A partir daí, sua orientação foi de que os integrantes da oficina experimentassem diferentes maneiras de respirar, permitindo que a respiração afetasse diretamente o rosto e percebendo como se construíam as respectivas máscaras faciais. Havia nessa proposta uma plena adequação às condições de aula mediadas pela mídia,

por meio da qual cada um poderia ver o próprio rosto e acompanhar o processo de transformação acarretada pelo modo de respirar. Além disso, para aquelas pessoas que tem dificuldade em estabelecer um espaço para além da cadeira em frente ao computador, para realizar uma aula prática, essa foi uma boa oportunidade de participar de uma aula criativa e potente no desenvolvimento expressivo de atores e atrizes. Genário propôs aos partícipes, por exemplo, um longo e profundo suspiro, depois uma respiração resultante de um susto e até mesmo a suspensão da respiração experimentando o máximo de apneia e em cada oportunidade podíamos perceber como as expressões faciais se alteraram.

A outra aula, que se inseriu em meio ao ciclo de trabalhos com partituras, focou num processo de ativação dos sentidos. A intenção era desenvolver uma apreensão mais detalhada do próprio corpo, tanto a partir de uma percepção cinestésica como tátil, e deste modo intensificar o processo de conscientização do corpo externamente. Além disso, proporcionou também uma auto-percepção da internalidade do corpo por meio de visualizações criativas dos movimentos corporais internos. E complementou ainda esta aula o resgate de objetos com os quais já se estava trabalhando, propiciando uma experimentação dos mesmos com foco na percepção tátil dos objetos, em contato com



diferentes partes do corpo que a essas alturas já estava profundamente sensibilizado pelo trabalho realizado ao longo da aula.

Na busca de outras diferentes práticas e metodologias de teatro para experimentar em nosso espaço virtual, propusemos a utilização de alguns Viewpoints de Anne Bogart e Tina Landau (2005). As experiências com Viewpoints realizada inicialmente na pesquisa do doutorado, de 2007 a 2011 e, posteriormente, no primeiro projeto de pesquisa do PETECA em 2016, foram suficientes para sabermos que não havia como experimentar todos os Viewpoints nesse contexto remoto. Selecionamos então para o trabalho corporal os Viewpoints de Forma e Gesto, especialmente por não exigirem a presença de mais de um corpo no espaço no qual se está realizando a prática, de modo que cada participante da oficina poderia trabalhar em seu espaço de isolamento.

O trabalho com o Viewpoint Forma implica na experimentação do corpo criando formas arredondadas e circulares ou lineares e angulosas, ou ainda, formas mistas com diferentes partes do corpo. De modo geral, a proposta era que cada um fosse criando essas formas e que parasse em cada uma delas observando o próprio corpo e como era esse desenho que o corpo esboçava no espaço. Nos Gestos há também uma subdivisão que



consiste nos Gestos Expressivos e Gestos Comportamentais. Na proposta de Bogart, os comportamentais são gestos que por si só dão alguma informação como, por exemplo, alguém que com a mão dá tchau e já é suficiente para se entender a informação. Por outro lado, os gestos chamados expressivos não necessariamente dão uma informação clara e imediata, visto que são criados a partir das subjetividade de cada um. Na prática proposta na oficina, os gestos expressivos eram criados a partir de alguma palavra dada naquele momento da oficina e os participantes criavam seus gestos de forma impulsiva e improvisada. Já para os comportamentais, eram solicitados gestos que denotariam de imediato, por exemplo, a idade de uma pessoa ou sua cultura, ou ainda, um tempo histórico. Esse dia de encontro focou basicamente nas experimentações de cada um, sem ter qualquer tipo de compartilhamento final, mas a proposta de trabalhar com os gestos comportamentais ao final já trazia um momento em que todos estavam se vendo e cada um mostrava seus diferentes gestos.

Dos Viewpoints de voz, que envolvem vários aspectos de alteração da voz de cada um, ou da maneira como se fala ou lê um texto, foram selecionados para nosso trabalho na oficina: Altura, Intensidade, Timbre, Tempo/Duração, Aceleração/Desaceleração e Silêncio. Inicialmente, o trabalho foi realizado com palavras que eram repetidas



inúmeras vezes e a cada vez de maneira diferente, segundo as possibilidades dos Viewpoints, por exemplo, em tempos diferentes, ou seja, mais lento, ou mais rápido ou hiper-lento ou hiper-rápido. No momento seguinte o mesmo trabalho era feito com textos diversos, que cada um buscou em sua casa no momento da oficina. Todos tiveram a oportunidade de ler partes do texto escolhido, experimentado as alterações indicadas por cada Viewpoint. Posteriormente, partimos para diálogos nos quais as alterações na voz eram criadas no momento mesmo da conversa.

Um terceiro encontro foi proposto para trabalhar com Viewpoints. Dessa vez, realizamos um misto de trabalho corporal e vocal, e ainda, articulados a uma técnica com a qual havia trabalhado na pesquisa *Ator: Ofício e Tradição*, quando ainda era bolsista na Universidade de Brasília. Trata-se da Opereta², na qual o participante da oficina teria que articular texto e gesto ao mesmo tempo, estabelecendo como que um diálogo com outro participante, de modo que as falas e gestos de cada um fossem como perguntas e respostas em uma conversa. (MELLO, 2006) A esta técnica foi acrescentado o fato de que os gestos seriam realizados a partir do Viewpoint de Formas (arredondadas e/ou lineares) e as falas trabalhadas levando em conta os Viewpoints de Voz (Intensidade, Altura,

² Essa técnica de trabalho foi desenvolvida pelo grupo de treinamento, Pontes sobre o Vento, conduzido por Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret.



Timbre e Tempo). Esse momento que experimentamos como diálogo, foi bastante potente porque observando as duplas, percebia-se um fluxo entre corpos mostrados cada qual em sua janela, mas lado a lado.

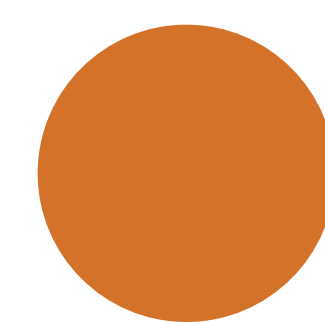
Essa foi a sequência de aulas propostas no Espaço de Experimentação do PETECA, numa primeira etapa de trabalho, durante a qual tivemos a participação de 16 pessoas, ainda que de maneira flutuante, entre integrantes do PETECA, alunos do Curso de Licenciatura em Teatro da URCA, artistas e estudantes de outras cidades e alguns participantes de áreas diversas das artes cênicas. Regularmente ao final de cada encontro deixávamos um tempo para compartilhamento acerca da experiência do dia ou mesmo das percepções gerais sobre o fato de estarmos participando de uma atividade remota de teatro. Não se estabeleceu uma estrutura formal de questionário, mas muitas dessas conversas foram gravadas na plataforma e ao retomar as falas dos partícipes alguns aspectos se destacaram. Faço aqui referência aos encontros realizados até o presente momento, no entanto, as atividades do Espaço do PETECA ainda continuam e deverão seguir enquanto houver quarentena, possibilitando assim um maior aprofundamento nas reflexões aqui apontadas.

Não se pode abster de falar neste momento dos aspectos de cunho tecnológico e pessoal que dificultaram



e, por vezes, impediram a participação em aulas remotas. Mais do que a própria experiência do grupo de pesquisa, a dinâmica das atividades de ensino da universidade de um modo geral foi ditada por esses fatores, sendo o primeiro deles as conexões instáveis devido aos sinais fracos de internet ou equipamentos sem muitos recursos. Ultrapassar esse desafio ou obstáculo já teria sido, por si só, uma grande conquista. Mas além da peleja com a conectividade, havia e ainda há, questões ligadas a estudantes que voltaram para as casas de suas famílias neste período pandêmico e viram-se envolvidos com as demandas familiares de toda sorte. Ademais, o ambiente da casa era, por vezes, desfavorável ao desenvolvimento de atividades práticas em teatro, seja pela falta de privacidade ou pelos ruídos das imediações, ou pela indisponibilidade de espaço apropriado. Mas nem tudo foi ou é desafio ou obstáculo.

Se um dos reveses das aulas de teatro online é a presença que não é física, direta, e sim mediada pelas câmeras e telas, pode-se, por outro lado, perceber uma qualidade de presença nessa circunstância da aula remota que de certo modo surpreendeu a todos. Considerou-se que, em certa medida, a sensação de estar na sala de trabalho presencial como foi apontada por alguns, poderia ser pensada como a memória do corpo que trouxesse



essa sensação de presença e conexão com as pessoas e com o trabalho, por já terem sido vivenciadas antes com parte das pessoas que estavam participando da aula. Essa percepção gerou para muitos uma sensação de satisfação, como se pudessem ali suprir parte da ausência das pessoas cotidianas. Se não era a relação vivenciada nos dias anteriores à pandemia, era uma forma própria de conexão e que, como tal, conseguia satisfazer parte da privação dos companheiros e companheiras de trabalho e/ou estudos. E, na verdade, há de se convir que a sensação de conexão é essencial para o trabalho com teatro.

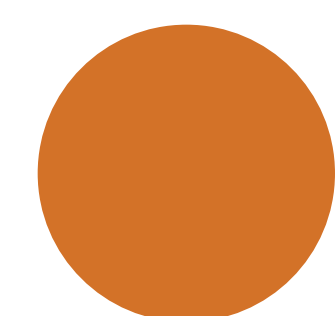
O caráter experimental do trabalho no Espaço do PETECA, sempre nos deixou e no deixa em uma zona risco no que tange à funcionalidade das propostas de práticas, exercícios, técnicas que selecionamos para as aulas. Como a situação é ímpar e a experiência prévia é pouca, senão nenhuma, um dos aspectos que apontávamos em nossas reflexões ao final dos encontros era justamente a eficácia das propostas. Nesse sentido, um dos trabalhos que foi mais questionado foi justamente o trabalho de sensibilização e de percepção sensorial. Em parte porque o tempo de duração de cada etapa se mostrou demasiado expandido e aqueles e aquelas que já tinham vivenciado trabalho similar em aulas presenciais, consideraram que possivelmente o ambiente da sala de aula é mais propício a uma atividade



de tamanho detalhamento e concentração.

Mas, se por um lado, uma prática mais minuciosa como essa não colabora com a concentração, por outro, uma atividade que envolva uma movimentação ou mesmo postura corporal mais complexa, ou que exija mais precisão, também não se adequa a uma situação na qual a ausência de docente próximo inviabiliza uma eventual correção, difícil de se realizar pela imagem da tela, que nem sempre apresenta qualidade suficiente para se observar eventuais detalhes das posturas de maneira individualizada. Contudo, alguns participantes alegaram que mesmo com as adversidades provocadas pelas circunstâncias, alcançaram uma entrega não imaginada. Alguns que apontaram uma expectativa mais negativa em relação às possibilidades das aulas práticas em formato remoto, no final das contas acabaram por encontrar nelas uma experiência potente e importante justamente para encarar as dificuldades próprias desse período de isolamento social.

Nesse sentido, ressaltaram o benefício do encontro com pessoas queridas que faziam parte do cotidiano e até de pessoas que ainda não conheciam, de diferentes locais no país, e que tiveram a oportunidade de conhecer nas atividades remotas. De certo modo, o que se percebe é que ao mesmo tempo em que a pandemia isola as pessoas em suas casas, ela pode juntar pessoas distantes e gerar



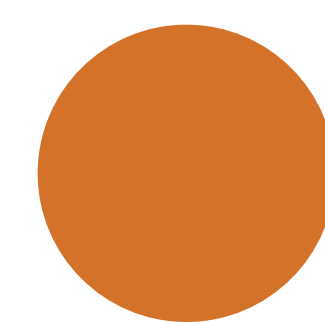
novas relações. E há ainda aqueles que perceberam nas aulas uma oportunidade de escapar dessa realidade, por vezes dolorosa que a pandemia se nos impõe.

Cabe ainda ressaltar dois aspectos da metodologia aplicada que se mostraram bastante significativos para os participantes: a utilização da música e a oportunidade de se ver nas imagens gravadas especialmente das pequenas partituras compartilhadas. Como explicado anteriormente a música fazia parte das propostas iniciais de trabalho com partituras. Uma sequência de músicas de estilos e ritmos diversificados devia proporcionar uma dinâmica de mobilizações diferenciadas para o corpo, no sentido de gerar variados movimentos, gestos e ações corporais que resultariam nas partituras. No entanto, para além das partituras propriamente ditas, a música proporcionou aos participantes da oficina um ambiente que de certo modo os tirava do confinamento, ou pelo menos, desconectava das ansiedades provocadas pelo mesmo, de modo que as pessoas por vezes alcançavam um outro estado físico e emocional. Claro que a utilização de música em uma aula de teatro não é nenhuma novidade, mas no contexto pandêmico parece ter o poder de envolver o participante, a ponto de “levá-lo para outro lugar”. Um dos aspectos que torna a música um instrumento potente nesse formato de aula é que ela pode causar um efeito bastante rápido



e efetivo, apesar dos ambientes não propícios ao trabalho sensível de uma aula de teatro. Se não se pode realizar um trabalho corporal mais intenso, porque muitos dos que estão ali participando não tem às vezes mais do que um metro quadrado de espaço para trabalhar, a música poderá ser essa ferramenta de maior impacto, que envolve a pessoa no trabalho de tal forma que parte das inadequações físicas, de certo modo, se neutralizam. E mesmo que seja mais eficaz para uns do que para outros, ainda assim se apresenta como instrumento potente.

Por fim, um aspecto para o qual a tecnologia parece ter contribuído, no que tange ao trabalho da vivência teatral em contexto remoto, é a possibilidade de se ver na tela. Isso pode ocorrer durante a aula quando as pessoas tem a possibilidade de ver sua própria imagem na tela, conduzindo e acompanhando o desenvolvimento de seu trabalho e, além disso, ter também a chance de se observar “ao lado” das outras pessoas da sala de aula virtual e, de certo modo, essa circunstância, pode criar a sensação de interação e de proximidade com os outros. Normalmente, em uma aula de teatro presencial em sala com espelho, é comum optar por cobri-lo para que as pessoas não tenham a tentação de ficar se observando, concentrando-se assim em uma auto-percepção corporal, que não depende de ver o próprio reflexo. Mas nas circunstâncias do isolamento



e impossibilidade de estarmos em trabalho presencial com condições mais adequadas ao trabalho cênico, essa chance de se observar pela imagem da tela poderá ser também uma boa opção para desenvolver um trabalho, em especial quando se tem o recurso de filmar as próprias imagens podendo assim rever suas escolhas, a partir do que se demonstra ser mais interessante. É como se nos colocássemos na posição do espectador, vendo a nós mesmos, o que era viável quando, após ter, por exemplo, as partituras gravadas, cada pessoa podia rever as próprias realizações e dar continuidade ao mesmo, retrabalhando cada parte.

Antes de finalizar, é necessário ressaltar o fato de que essas reflexões só foram possíveis pelas contribuições dos integrantes e das integrantes do grupo e de todas e todos que participaram das oficinas oferecidas pelo PETECA. Ninguém melhor do que as pessoas que vivenciaram a experiência das aulas para falar sobre elas.

É acertado dizer que a criação do Espaço de Experimentação do PETECA se deu exclusivamente em decorrência da pandemia, como uma possibilidade de desenvolvimento de uma pesquisa sobre uma situação criada pela própria pandemia e a imposição de um isolamento social decorrente da mesma. No entanto, já que esta é uma realidade inegável no ano de 2020, considero válido



identificar o que há de potente nessa experiência, mas não somente para as questões de metodologia de ensino de teatro sobre as quais o grupo de pesquisa se debruça. Cabe aqui considerar o papel que uma oficina de teatro pode exercer como espaço de encontro. E posso afirmar que não se trata de um encontro qualquer, mas algo como um refúgio, no qual se pode comungar com pessoas que estão buscando na experiência com teatro uma oportunidade de bem-estar, tão necessária nesse momento tão desafiador.

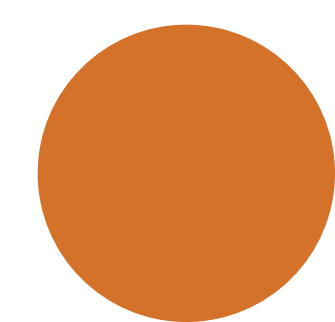
__REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio. A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. The Viewpoints Book: praticar Guide to Viewpoints and Composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.

MELLO, Mônica Vianna de. O Caminho do Ator Buscador: um treinamento pré-expressivo. 2006. 157f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

_____. Improvisação por Princípios: análise de um curso/treinamento baseado em princípios específicos



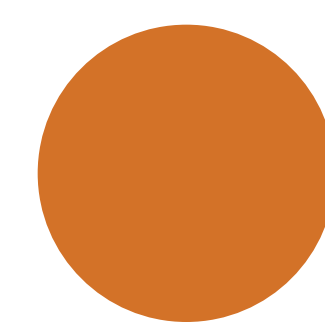
do trabalho de ator. 2011. 283f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

OPORTUNIDADE. In: Dicionário Etimológico: etimologia e origem das palavras. Porto: 7 Graus, 2020. Disponível em:

<<https://www.dicionarioetimologico.com.br/opportunidade/#:~:text=Do%20latim%20opportunitas%20%3C%20opport%C3%BAnus.,chegarem%20a%20um%20determinado%20porto>> Acesso em: 09/10/2020.

STANISLAVSKI, Constantin. Manual do Ator. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins fontes, 1997.

_____. A Preparação do Ator. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Colonização Brasileira, 1994.



VIDEOARTES CONTRA O CORONAVÍRUS: ENFRENTANDO PROBLEMAS PANDÊMICOS REAIS E EXPERIMENTANDO ESPETACULARIDADES VIRTUAIS

Filipe Dias dos Santos Silva
(PPGAC/UFBA, UNEB)¹

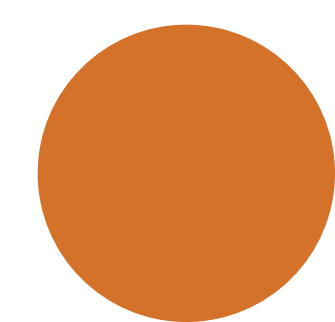
Michel Silva Guimarães (UNEB)²

__RESUMO

Este trabalho apresenta reflexões sobre o projeto de extensão VIDEOARTES CONTRA O CORONAVÍRUS – Intersecções entre Artes, Educação, Saúde e Tecnologias no combate ao COVID-19, desenvolvido pelo curso de

¹ Doutorando em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), sob orientação da Prof^a Dr^a Eliene Benício, Mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA), professor substituto (UNEB), ator, cantor, diretor de teatro, professor, sambador, rezador e cordelista. Bolsista CNPq.

² Doutor em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA), Mestre em Literatura e Cultura (PPGLitCult/UFBA), professor substituto (UNEB), professor, diretor teatral e dramaturgo.



Licenciatura em Teatro da UNEB (Universidade do Estado da Bahia), Campus VII, Senhor do Bonfim-BA. O projeto consistiu na produção de dez vídeos em formatos artísticos livres, publicados em um canal no *YouTube* e compartilhado nas redes sociais. Versou sobre os temas sensíveis à pandemia em contextos globais e locais, como forma de contribuir para a disseminação de informações e de cuidados úteis no combate à pandemia provocada pelo novo coronavírus. Buscou-se, ao longo do processo, alternativas artísticas de enfrentamento à nova realidade imposta pela pandemia, bem como a investigação de possíveis espetacularidades em ambientes virtuais.

__PALAVRAS-CHAVE

Videoartes contra o coronavírus, Licenciatura em Teatro UNEB, pandemia, espetacularidades, etnocenologia

__ABSTRACT

This work presents reflections on the extension project VIDEOARTES CONTRA O CORONAVÍRUS - Intersections between Arts, Education, Health and Technologies in the fight against COVID-19, developed by the Theater Licentiate Degree of the UNEB (State University of Bahia),



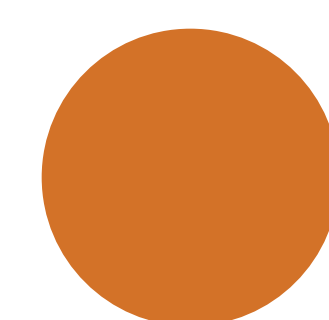
Campus VII, Senhor do Bonfim-BA. The project consisted of producing 10 videos in free artistic formats, published on a YouTube channel and shared on social networks. It addressed pandemic-sensitive topics in global and local contexts, as a way of contributing to the dissemination of information and care useful for fight against the pandemic caused by the new coronavirus. Throughout the process, artistic alternatives were sought to face the new reality imposed by the pandemic, and the investigation of possible spectacularities in virtual environments.

__KEYWORDS

Vidoartes, Theater Licenciante Degree UNEB, pandemic, spectacularities, ethnocenology.

Basta o surgimento
De uma praga invisível
De tamanho minúsculo
Que pareça invencível
Que provoque reflexão
Com proporção incrível

(Trecho do Cordel de Débora Almeida, desenvolvido para o projeto)



A pandemia provocada pelo novo coronavírus veio com um poder devastador sobre o nosso mundo, obrigando-nos a rever as certezas que nós tínhamos e provocando reflexões de proporções incríveis. Diante dela, precisamos partir para um mundo novo, lutando contra o covid-19 e, ao mesmo tempo, tentando aprender a conviver com este mal que nos acomete enquanto indivíduos, enquanto sociedade, enquanto profissionais. Nós, artistas, sentimos de maneira particular os efeitos desta pandemia e do necessário distanciamento social. Somos do “espetáculo vivo” e, também, do espetáculo “ao vivo”.

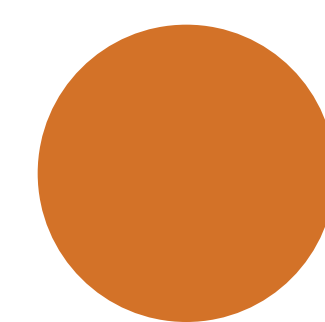
Ainda estamos, em maior ou menor grau, sendo obrigados a enfrentar a ausência do calor do público que nos completa, dos aplausos que alimentam nossas almas. Nós precisamos do público, assim como o mundo precisa da arte, porque todo o mundo é arte. Por essas razões, buscando alternativas para o desenvolvimento de atividades do curso de Licenciatura em teatro da UNEB, Campus VII, Senhor do Bonfim, propusemos o projeto de extensão com o título *VIDEOARTES CONTRA O CORONAVÍRUS - Intersecções entre Artes, Educação, Saúde e Tecnologias no combate ao COVID-19*, aprovado pelo Edital PROEX³/UNEB nº 030/2020, contemplado com uma bolsa de extensão. Enfrentamos nossos medos, nossas dificuldades técnicas, para nos aventurarmos no mundo do audiovisual, com passos

³ Pró-Reitoria de Extensão

lentos, tropeços e acertos, com o intuito de, passada essa pandemia, podermos deixar nossa contribuição artística e educativa para a História da Arte no Brasil – e em nosso território – no combate ao coronavírus.

Este projeto, coordenado pelos professores Filipe Dias dos Santos Silva e Michel Silva Guimarães, teve como objetivo promover diálogos e cruzamentos nas áreas de Artes, Educação, Saúde e Tecnologias para a produção de conteúdos digitais de roupagem artística que contribuíssem no processo de combate à pandemia provocada pelo novo coronavírus. A monitora selecionada, Tatá Barbosa, responsável pela edição dos vídeos, contou com a colaboração dos monitores voluntários Celo Cardoso, Lucas Souza, Murillo Aguiar, Melissa Bonfim e Uriel Caruano para a produção dos conteúdos artísticos e audiovisuais, além de artistas da região, de outros estados e países, bem como a própria bolsista e os coordenadores (que também se experimentaram na produção dos conteúdos). O projeto foi realizado entre os dias 15 de maio e 15 de agosto de 2020, tendo como resultado a publicação de dez vídeos disponibilizados no canal do *YouTube* *VIDEOARTES CONTRA O CORONAVIRUS*, acessível através do link <<https://www.youtube.com/channel/UCfhGEiqjAgFND0wVj0YwYVA>> (Acessado em 01/10/2020).

A pandemia provocou artistas de diversos setores a



reinventarem formas de se relacionar com o público, bem como a descobrirem novos modos de trabalhar, resistir e sobreviver. Nesse sentido, em função do necessário isolamento social, as redes sociais e as plataformas digitais se apresentaram como principais meios de veiculação das produções, bem como de contato com o público. Contudo, os artistas das artes do espetáculo foram os mais afetados, pois necessitam da presença do público para concretização de suas respectivas artes, a exemplo do teatro, da dança, do circo etc. Os cursos de arte nas universidades também foram afetados, motivo para o florescer de novas reflexões e percepções. Como as pesquisas e os projetos de extensão podem ser desenvolvidos remotamente por mediação digital? Outra questão que se delineou foi a possibilidade de se investigar a noção de espetacularidades nos ambientes virtuais.

A espetacularidade, noção discutida na etnocenologia, é pensada para os estudos dos comportamentos espetaculares humanos:

[...] em algumas interações humanas – não em todas – percebe-se a organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas. Aí, e então, [...] podemos perceber uma distinção entre (mais uma vez, de modo metafórico) atores e espectadores. Aqui e agora, a consciência reflexiva sobre essa distinção é maior e – geralmente – mais visível e clara.



Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar de um hábito cotidiano (BIÃO, 2009, p. 36-37).

A espetacularidade, desse modo, dedica seu olhar às interações humanas, uma vez que pensada para a análise e o estudo das apresentações cênicas de modo mais tradicional, com a presença do público, de como os comportamentos se alteram na interação entre o performer e aquele que o assiste, que a etnocenologia francesa (PRADIER, 1999) viria a chamar de “*spectacle vivant*”, segundo Bião:

[...] a expressão francesa “*spectacle vivant*”, que, em nossa opinião, traduz-se mal para “espetáculo vivo”. Na verdade, talvez fosse melhor como tradução a expressão “espetáculo ao vivo”, para designar aquele fenômeno que ocorre num mesmo tempo/ espaço compartilhado por artistas e público e que se constitui no cerne dos objetos de estudo da etnocenologia (BIÃO, 2009, p. 66).

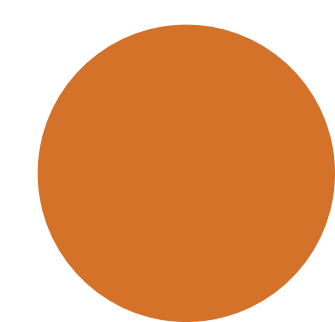
Poderia a etnocenologia estudar as espetacularidades para além do contato presencial e corporal entre o performer e seu público? Ainda recorrendo a Bião, no texto *Estética performática e cotidiano* (1996), o autor aponta a performance e as novas tecnologias como paradigmas da contemporaneidade, questionando-se como

as tradições podem dialogar com as novas tecnologias e se podem conviver e se reinventar mutuamente. De certo, muitos trabalhos permeiam esses diálogos dentro e fora da universidade. No entanto, a etnocenologia se arvora nesse solo ainda timidamente, com poucas publicações na área. Da Costa (2011), da perspectiva da arquitetura – distante, mas não totalmente, das artes da cena – oferta um interessante tensionamento entre a espetacularidade e o cinema:

No cinema, apesar da imagem acontecer dentro dos limites do seu espaço próprio (a tela) e em oposição ao espaço (sala de exibição) de quem observa (o espectador) — semelhante ao teatro —, a experiência do espectador se dá de forma diversa (DA COSTA, 2011, p.157).

A possibilidade de estudar a espetacularidade, pensada para análise dos espetáculos ao vivo sob a perspectiva relacional dos sujeitos, ainda é pouco discutida no que tange pensar possíveis análises de obras artísticas audiovisuais, sobretudo pelo fato da relação performer/espectador se dá de forma indireta. A etnocenologia carece, nesse sentido, de reflexões teóricas mais elaboradas que sustentem possíveis estudos posteriores, ofertando aos potenciais pesquisadores parâmetros para fundamentação de suas análises.

Ao pensar nesta lacuna enquanto um disparador,



resolvemos dar nossos passos iniciais. Não no sentido de realizar análises, de antemão, das qualidades espetaculares de trabalhos artísticos audiovisuais já prontos. Colocamos esse anseio que nos move como mola propulsora da pesquisa: ao invés de estudar a espetacularidade, propusemos, num primeiro momento, o exercício de pesquisar como nós, artistas das artes do espetáculo, podemos pensar a espetacularidade da dança e do teatro, por exemplo – através de nossos recursos corpóreos vocais –, na elaboração de conteúdos voltados para as mídias digitais. Longe da intenção de ganhar seguidores, concentramos nossos esforços, do ponto de vista teórico metodológico, em traçar estratégias de como (re)produzir a espetacularidade das artes do espetáculo no meio audiovisual, no sentido de tentar entender como essas construções operam.

Nesse viés, lançamos mão do novo paradigma das pesquisas contemporâneas em artes (HASEMAN, 2015), que têm como matéria prima (ou impulso/motivo) a prática para a posterior reflexão teórica. No emaranhando das novas metodologias paradigmáticas da pesquisa em arte, podemos citar, conforme FERNANDES *et al.* (2018), uma série de perspectivas metodológicas que dialogam entre si na linha da Prática como Pesquisa (*Practice as Research*), dentre elas a Pesquisa Performativa (*Performative Research*), a Pesquisa-guiada pela Prática (*Practice-led Research*) e a



Pesquisa-baseada na Prática (*Practice-based Research*).

A investigação se deu ao colocarmos nossos materiais vocais e corporais na produção de espetacularidades audiovisuais e experimentarmos seus compartilhamentos em redes sociais. Indo além, as estratégias de edição, montagem e produção de roteiro também devem ser consideradas como práticas motoras da pesquisa. O trabalho resultou em 10 vídeos publicados semanalmente. Em cada uma das semanas, uma avaliação precedia o planejamento da próxima publicação. Esse laboratório de pesquisa em andamento nos colocou como corpos moventes no processo de investigação. Teve por objetivo desenvolver, também, aprendizados sensoriais que nos permitirão, posteriormente, estudar os processos de construção de conteúdos dos profissionais conhecidos como *influencers* digitais.

De acordo com uma das principais premissas da etnocenologia (BIÃO, 2009) – reverberando um princípio inerente às etnociências (SILVA, 2019) – não é possível construir um olhar sobre o outro sem que o pesquisador se coloque no lugar desse outro, praticando, assim, a alteridade. Portanto, a execução dessas práticas e a reflexão sobre elas movem nossa percepção enquanto pesquisadores, a fim de que possamos, a partir das sensações experienciadas, produzir maneiras próprias de notar, descrever, expor etc. o modo particular como essas experiências nos atravessam,



colocar essas percepções em contato com outras, e, assim, produzir e compartilhar o conhecimento de uma maneira subjetiva e perspectival e, ao mesmo tempo, dialógica.

O que faz certos influenciadores digitais obterem tanto sucesso e outros nem tanto? Seriam as questões envolvidas (também) na noção de espetacularidade? Talvez não seja possível construir essas possibilidades de estudos se não experienciaríamos o que seria essa produção de conteúdo, pensando especificamente nas questões da espetacularidade. Nossa prática, desse modo, resultou em dez produções que exploraram as mais variadas linguagens artísticas sem, no entanto, perder o foco principal do projeto nem a sensibilidade ao momento político, histórico e social: a disseminação de informações relevantes, cuidados importantes e o combate à pandemia.

Nas dez edições publicadas, contamos com a participação de diversos artistas, especialistas e profissionais que deixaram suas contribuições. A bióloga, cordelista e professora Débora Almeida compôs o Cordel A arte do isolamento, em nosso primeiro vídeo (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1J-doFH8g3c&t=5s>> Acessado em 01/10/2020), com o objetivo de mostrar a dimensão de um vírus de tamanho pequeno, mas de graves consequências. Além de ressaltar a importância dos cuidados que as pessoas devem ter diante da pandemia da Covid-19, salientando a

necessidade das artes para a manutenção do bem-estar pessoal e do equilíbrio emocional.

O segundo vídeo (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RqMFSBY12zg>> Acessado em 01/10/2020), publicado no dia 12 de junho, abordava o amor em tempos de pandemia, mesclando trechos de poesias, reflexões e informações que elucidam como é difícil falar de amor nesse momento complexo, no qual o pessimismo, muitas vezes, é um sentimento coletivo. Neste vídeo, contamos com a participação da psicóloga Manuela Amorim.

Já nosso terceiro vídeo (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WBJ5RPjtJxQ&t=44s>> Acessado em 01/10/2020) trouxe um apelo à população sobre a importância dos moradores das grandes cidades não viajarem para o interior nos festejos do São João de 2020, a fim de evitar a contaminação, pelo covid-19, dos habitantes da zona rural, sem estrutura hospitalar. Tivemos, nesta edição, a participação da Comunidade da Lagoa da Roça, da cidade de Brejões-BA.

No dia 23 de junho de 2020, antecipamos a quarta edição do videoartes (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C2DKnhQBRjw&t=291s>> Acessado em 01/10/2020. 2020) – sempre publicado às sextas-feiras – para falar do São João de Senhor do Bonfim, cidade que sedia nosso



curso de Licenciatura em Teatro da UNEB –, um dos festejos juninos mais tradicionais da Bahia, também afetado pela pandemia. Contamos com o roteiro do Professor Doutor Reginaldo Carvalho que, diante da situação vivida, apresentou uma visão da festa no contexto da pandemia provocada pelo novo coronavírus, mostrando que é preciso se reinventar, mas, ao mesmo tempo, tomando conhecimento da nossa história. Ele sinalizou que a observância dos valores presentes nestes festejos passa por um processo de educação através da arte, fundamental em contextos como este. No vídeo, artistas, estudiosos e personalidades bonfinenses deixaram suas contribuições.

A quinta edição do VIDEOARTES CONTRA O CORONAVÍRUS (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KccrQID1XWQ> Acessado em 01/10/2020) trouxe uma abordagem da Literatura em tempos de Pandemia, com roteiro do Professor Doutor e também coordenador deste projeto, Michel Guimarães. Nesta edição, enredos que apresentam temáticas como doença, epidemia e quarentena – e ajudam a pensar sobre a pandemia que estamos vivendo – foram apresentados.

Já a dança e as “danças populares” constituíram tema da sexta edição (Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xy9g1PLO2OU>> Acessado em 01/10/2020) do projeto, com participação de artistas locais, nacionais e

internacionais e o depoimento da Professora Mestre Edeise Gomes (UESB). A produção apresentou estilos de danças urbanas como *Krump*, *Livre*, *Hip Hop*, *Vogue* e *Break*. Uma mistura própria dos movimentos culturais, que descobrem, na tradição, o poder de se reinventar: com a pandemia, as pessoas tiveram que renovar o sentido de comunidade e de ancestralidade para manter viva a cultura popular.

Danças urbanas ganharam espaço
Bebendo em nossas raízes
Krump com samba de velho no pedaço
Nos torna ainda mais felizes
Vogue e stilleto dançando cordel
Faz embolada em nossas matrizes

(Trecho do Cordel de Filipe Dias, desenvolvido para o projeto)

Nosso sétimo vídeo (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YZF06495c0M&t=138s>> Acessado em 01/10/2020) com roteiro de Tatá Universo, abordou o Teatro na pandemia. O audiovisual mostrou algumas maneiras de como o teatro tem sobrevivido à pandemia, utilizando a mediação tecnológica, através dos ambientes virtuais, para se reinventar. Com produções ao vivo ou gravadas, os artistas utilizam a criatividade para superar este momento.



Teatro na pandemia: modos de sobrevivência contou com a leitura dramática do primeiro ato da peça *Ao Dente*, de Tatá Universo, monitora deste projeto, e participação de artistas de Senhor do Bonfim e Campo Formoso.

A pandemia do novo coronavírus evidenciou e aumentou as desigualdades sociais no Brasil, um país com mais de 200 milhões de habitantes, onde mais de 50% solicitaram o auxílio emergencial, demonstrando as desigualdades socioeconômicas. Para refletir sobre essa problemática, o projeto realizou a oitava produção (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1q9sF1yWsWk>> Acessado em 01/10/2020) intitulada *A população negra na pandemia*, com roteiro de Michel Guimarães e participação da advogada Alessandra Sena Passos de Moraes.

A pandemia também tem afetado o circo de maneira muito profunda. Por esta razão, a nona edição do VIDEOARTES (disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y2LoEcOKWwY>> Acessado em 01/10/2020) trouxe a temática *Circo na Pandemia*, refletindo sobre a condição dos artistas circenses. Em meio à pandemia, sem poderem realizar suas apresentações, estes artistas ficaram à mercê de doações voluntárias e auxílios do governo (que nem sempre contemplam a todos). O vídeo contou com o depoimento da circense itinerante Mariana Costa, bem como de artistas circenses da cidade de Senhor do Bonfim.

Ao longo de quase três meses de produções semanais, nós, do “VIDEOARTES CONTRA O CORONAVÍRUS - INTERSECÇÕES ENTRE ARTES, EDUCAÇÃO, SAÚDE E TECNOLOGIAS NO COMBATE AO COVID-19” experienciamos, na prática, a produção de conteúdos voltados para as redes sociais como procedimento de pesquisa que objetiva, em um outro momento, a partir das nossas reflexões e avaliações de resultados, bem como de novas experimentações, tecer um arcabouço que nos permita flexionar a noção de espetacularidade, tão cara à etnocenologia, para podermos aplicá-la ao estudo de contextos distintos, dialogando-a com o virtual e, desta forma, talvez forjando a noção de espetacularidades virtuais. Encerramos o projeto com um décimo vídeo (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cnX_8LCsE1M> Acessado em 01/10/2020) que retomou e refletiu sobre os trabalhos realizados, mas, sobretudo, ratificou uma certeza ainda maior do poder educativo e transformador da arte, bem como do seu potencial na luta contra o coronavírus.

Que esse capítulo da vida
Nos sirva de reflexão
Oportunidade de crescimento
Para o espírito evolução
Valorizemos a vida



E suas formas de representação!

(Trecho do Cordel de Débora Almeida, desenvolvido para o projeto)

__REFERÊNCIAS

BIÃO, Armindo. **Estética Performática e Cotidiano**. In: Performance, Performáticos e Cotidiano, Brasília, UNB, 1996, p. 12-20.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

DA COSTA, Maria Helena Braga e Vaz. **A cena espetacular: cinema e arquitetura urbana na contemporaneidade**. Artcultura, v. 13, n. 23, 7 maio 2012.

FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão; SASTRE, Cibele; SCIALOM, Melina. **A Arte do Movimento na Prática como Pesquisa**. Anais de Congresso. ABRACE: Natal, 2018. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3913/4126>>. Acessado em 01 out. 2019.

HASEMAN, Brad. **Manifesto pela Pesquisa Performativa**. In: Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP / organização: Charles Roberto Silva; Daina Felix; Danilo Silveira; Humberto Issao Sueyoshi; Marcello

Amalfi; Sofia Boito; Umberto Cerasoli Jr; Victor de Seixas;
– São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015.

PRADIER, Jean- Marie. **Etnocenologia**. In : BIÃO, Armindo e
GREINER, Christine. In: Etnocenologia: textos selecionados.
São Paulo: Annablume, 1999.

SILVA, Filipe Dias dos Santos Silva. [A etnocenologia na
ABRACE: 10 anos de reflexões e produções](#). Anais de
Congresso. ABRACE: Campinas, 2018. Disponível em: <[https://
www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/
view/4452/4582](https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4452/4582)>. Acessado em 01 out. 2019.

QUEM SERÁ POR NÓS? ARTISTAS EM MEIO A PANDEMIA DO CORONAVÍRUS

Priscila Rosa (UFRGS)¹



__RESUMO

Este é um texto livre crítico-poético que busca discorrer as aflições e as dificuldades socioeconômicas enfrentada pela classe artística, mediante ao cenário da pandemia do Corona Vírus.

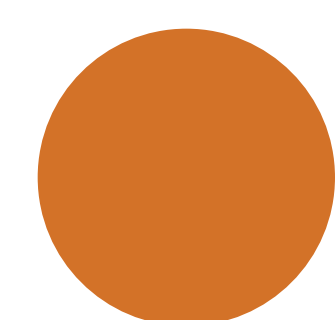
__PALAVRAS CHAVE

Artistas, economia, resistência, Coronavírus.

__ABSTRACT

This is a free critical-poetic text that seeks to discuss

¹ ROSA, Priscila. Porto Alegre: UFRGS. Mestranda no Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas. Bolsista CAPES; Orientadora Dr^a. Marta Isaacsson. Atriz, diretora, videomaker.



the afflictions and socioeconomic difficulties faced by the artistic class, against the backdrop of the Coronavirus pandemic.

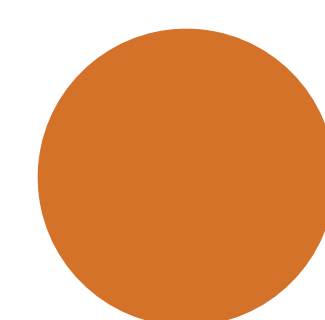
__KEYWORDS

Artist, economy, resistance, Coronavirus.

...

“Quem será por nós? Nós mesmos,
Diante do silêncio, eu faço barulho,
Diante da indiferença,
Eu crio e diante da criação,
Eu me desdobro,
Não serás meu algoz
Nem meu e nem teu
Será a poesia a minha liberdade
E a liberdade o meu sustento
Para além do amanhã
Porque sim o amanhã virá,
Permeado de muitos”.

Priscila Rosa (2020)

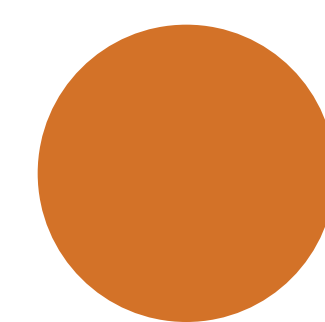


...

O cenário pandêmico, como o que vivemos hoje com a Covid-19, não é algo novo na história da humanidade. No século passado, tivemos a Gripe Espanhola (1919-1918), a Gripe Asiática (1957) e a Influenza (2010), por exemplo, que adoeceram e mataram milhares de pessoas pelo mundo, paralelamente, mesmo mediante do cenário árido as artes sempre estiveram presentes resistindo e se reinventando. São nesses momentos de fragilidade socioeconômica que vários direitos adquiridos pela população (leis, cotas, benefícios) são colocados em perspectiva, em especial o dos trabalhadores da cultura.

A crise provocada, a partir do Corona Vírus, desvela as múltiplas camadas de estratificação social e do não cuidado dos órgãos governamentais para com os artistas. Nos deparamos com um cenário onde a própria classe sente a necessidade de mobilização, a partir da Lei Aldir Blanc², o que vejo é abandono e o que escuto é o silêncio dos órgãos que deveriam proteger a cultura e seus fazedores. Nesse breve texto livre, busco reiterar e dividir meus anseios, onde me questiono: que cenário encontraremos pós a pandemia? O espaço universitário será um dos espaços de resistência? Haverá arte pós o Covid?

² A Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020, carinhosamente denominada Lei Aldir Blanc, foi criada com o intuito de promover ações para garantir uma renda emergencial para trabalhadores da Cultura e manutenção dos espaços culturais brasileiros durante o período de pandemia do Covid-19.



...

O Brasil para além do contexto pandêmico, se depara com um governo que carrega em seu cerne uma série de preconceitos e limitações culturais. Nosso presidente se comporta de forma aparvalhada, atacando os diferentes dos seus, choca-me pensar, mas a instauração desse governo genocida, diminuto, representa uma parcela da população brasileira. Estamos diante de um projeto neoliberal que prima por privatizações e diminuição de direitos conquistados, vivemos um estado mínimo, e conseqüentemente, na diminuta da intervenção do estado em vários aspectos como saúde e educação, por exemplo. Então se nos vemos diante de um governo que prima pelo número e profícua produção, tratando-nos como tal, quando na verdade deveria dar respaldo a população, transformando aquilo que são vidas em números, como poderemos esperar um cenário de acolhimento e políticas de reinserção de artistas pós a pandemia? Que desdobramento teremos desses tempos austeros que estão se instalando?

Vivemos em épocas controversas para artistas e sonhadores, onde o neoliberalismo tomou conta do nosso tempo, subvertendo a lógica da economia, por exemplo. Ao contrário de muitos países o Brasil e o brasileiro se veem diante de um momento onde as pessoas servem a economia e não o contrário. O estado por si só não se



importa com o bem-estar social, mediante a esse cenário onde estão os artistas? Vivemos uma pandemia, onde o último setor que voltará as suas atividades é a cultura e como se não bastasse, não temos um ministério da cultura e sim uma secretaria. As perspectivas para a classe são incertas, não há política ou se há beneficia a uma estirpe do fazer artístico?

...

Em meados de 1919 o artista Edvard Munch³ fora acometido pela gripe espanhola e fez um autorretrato, intitulado, “Self-Portrait after Spanish Influenza” (1919), com uma aparência fragilizada e o rosto amarelado, Munch se retratou em uma cadeira de rodas com um cobertor sobre as pernas.

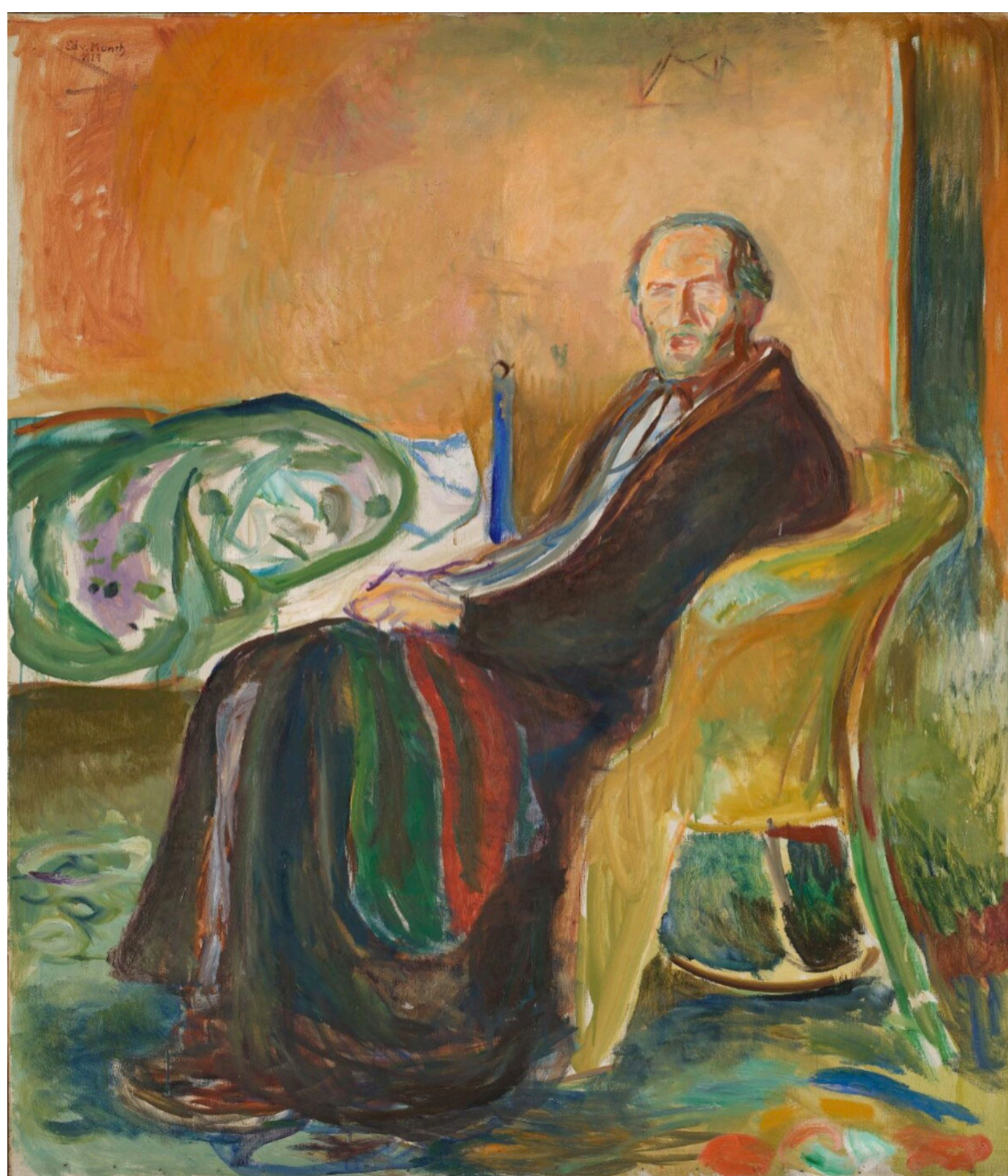


Fig. 1. “Self-Portrait after Spanish Influenza” (1919) de Edvard Munch

³ Edvard Munch é um pintor norueguês, sendo ele um dos principais representantes do movimento expressionista alemão do século XX. Principais obras: A Menina Doente (1885-1886), O Grito (1893), entre outros.

O pintor sobreviveu a doença e ao longo de sua trajetória retratou outras passagens angustiantes, como a perda da irmã e da mãe, bem como as guerras do século XX. Semelhante a Munch, atualmente, em maio de 2020, Banksy⁴, a partir da obra “Game Changer”, retratou a imagem de uma criança brincando com uma boneca enfermeira, enquanto ao seu lado há um cesto cheio de bonecos de super-heróis, essa obra faz uma homenagem aos profissionais da saúde.



Fig 2. “Game Changer” (2020) de Banksy

⁴ “Banksy é o pseudônimo de um artista pintor de grafite, pintor de telas, ativista político e diretor de cinema britânico. A sua arte de rua satírica e subversiva combina humor negro e grafite feito com uma distinta técnica de estêncil. Seus trabalhos de comentários sociais e políticos podem ser encontrados em ruas, muros e pontes de cidades por todo o mundo”, citação disponível no site: <https://www.guiadasartes.com.br/banksy/>.

Em ambos os trabalhos, é possível perceber que a arte por si só, reflete o presente e sobreviverá, a questão é o que vem depois dela, e como nós artistas nos colocaremos e resistiremos a esse momento, que se dá por uma crise sanitária e também política.

Mesmo com toda a história da educação, literatura, arte, ciência, filosofia, etc, com o intuito de desenvolver a nossa civilização, nenhuma forma de cultura ou expressão humana conseguirá impedir os ataques a arte. O filósofo Theodor Adorno⁵ mediante ao holocausto, deixou-nos uma frase célebre: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”.

Adorno se mostra pessimista pós esse cenário de guerra, mas entendo que seus escritos, nos deixam um legado importantíssimo, ao defender que o principal objetivo de toda educação deve ser de que Auschwitz não se repita. Nesse contexto, é imprescindível ressaltar que sim a arte resistirá, caberá aos seus entender de que formas contornar as adversidades, porque passamos por uma ditadura de 1964 até 1983, sobrevivemos e produzimos, e que mesmo diante da barbárie e do silêncio governamental, faz-se necessário que formas de expressão de arte continuem sendo desenvolvidas, não apenas pelo caráter estético

⁵ Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno foi um filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão. É um dos expoentes da chamada Escola de Frankfurt, juntamente com Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Jürgen Habermas, entre outros.

mas também como forma de resistência a liberdade do pensamento de todo ser humano.

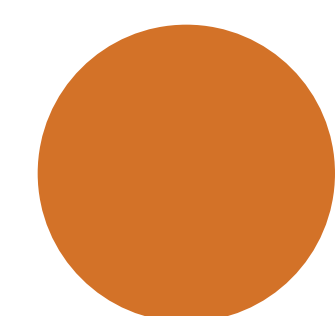
__REFERÊNCIAS

CAOS CULTURAL. *É possível fazer poesia após Auschwitz?* *Caos Cultural*, 23, maio de 2018. Acesso em: 20 de set. de 2020. Disponível em: <https://www.caoscultural.com.br/single-post/2018/03/27/%C3%89-possivel-fazer-poesia-ap%C3%B3s-Auschwitz>

CAROLINA, Isla. Quando uma pandemia pega a arte. **Fundação Clóvis Salgado, Belo Horizonte. Disponível em:** <<http://fcs.mg.gov.br/quando-uma-pandemia-pega-a-arte>>

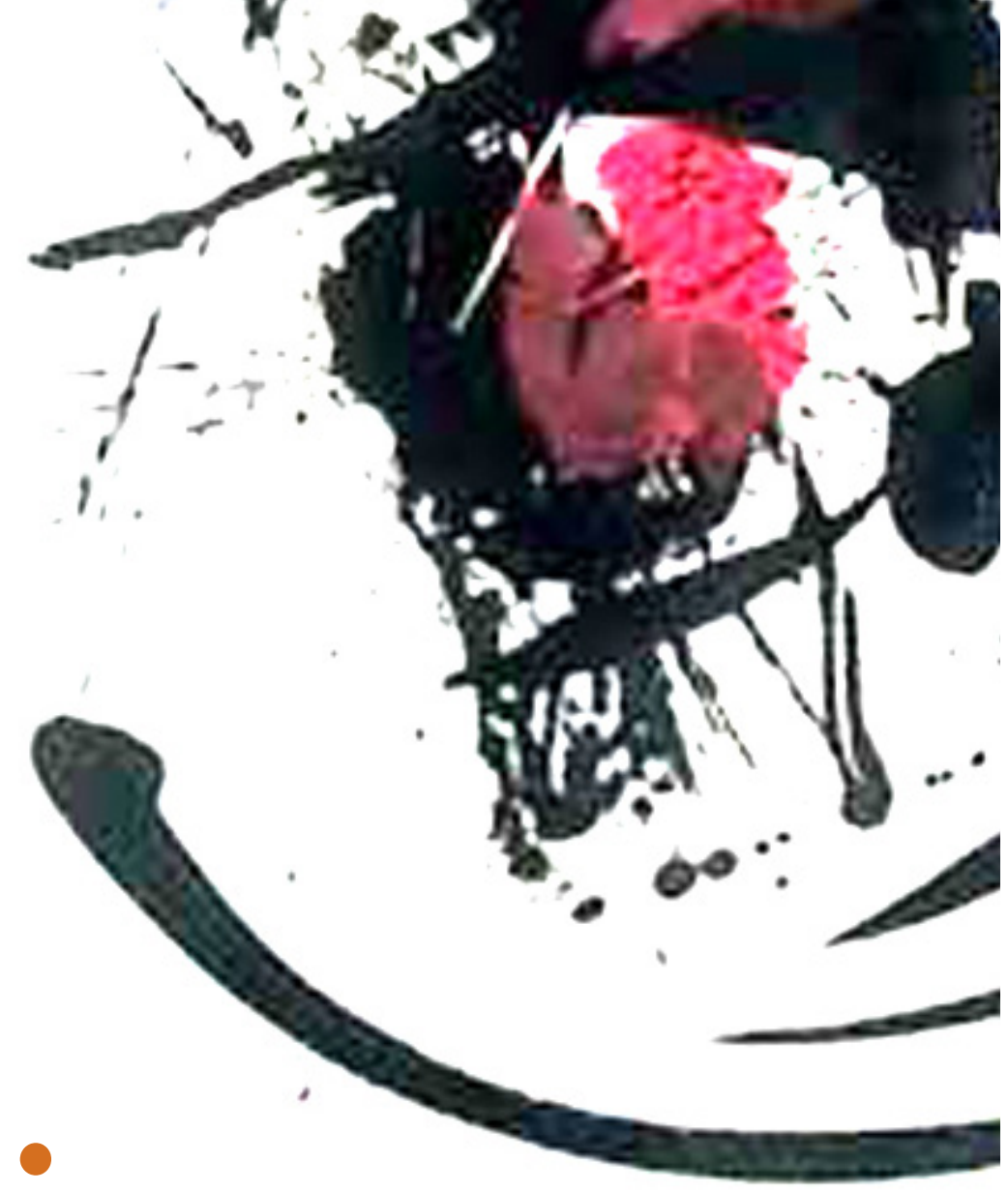
HUNTY, Rita Von. **Haverá Arte após a pandemia?** 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kUP1Qv8w4V4>. Acesso em: 20 de set. de 2020.

----- . **Adorno e a Industria cultural,** 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F98LqQt0Rd8>. Acesso em: 20 de set. de 2020.



O CIRCO, A PANDEMIA E O NÓ NA GARGANTA.

Daniele Pimenta (UFU)¹



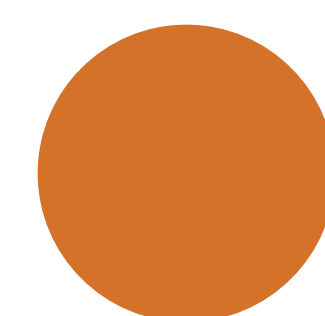
__RESUMO

Este texto é uma breve reflexão sobre a situação dos circos itinerantes brasileiros, durante a pandemia da Covid-19. Estruturado a partir das referências da autora, como pesquisadora, e de suas memórias, como circense, o texto aborda questões históricas - ao tratar da crise da gripe espanhola, em 1918-; políticas - ao tratar do contexto atual; e afetivas - ao entrelaçar essas questões com memórias de infância.

__PALAVRAS CHAVE

Pandemia, Circo, Gripe Espanhola, Covid-19, Itinerância.

¹ Daniele Pimenta é professora do Instituto de Artes da universidade Federal de Uberlândia - UFU, no curso de Teatro e no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Com doutorado pelo IA/UNICAMP e mestrado pela ECA/USP, tem se dedicado a pesquisar o Circo-Teatro - que foi a área de atuação de sua família -, com diversos trabalhos publicados sobre o assunto. É também atriz, diretora, diretora musical e corógrafa da Cia. PICNIC de Teatro.



__RÉSUMÉ

Ce texte est une brève réflexion sur la situation des cirques ambulants brésiliens, pendant la pandémie de Covid-19. Structuré à partir des références de l'auteur, en tant que chercheuse, et de ses mémoires, en tant que personne de cirque, le texte aborde des questions historiques - face à la crise de la grippe espagnole, en 1918-; politiques - face au contexte actuel; et affectif - en mêlant ces problèmes à des souvenirs d'enfance.

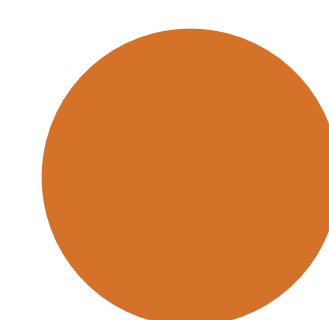
__MOTS CLÉS

Pandémie, Cirque, Grippe Espagnole, Covid-19, Itinérance.

A pandemia da Covid-19 colocou os circos em uma situação difícilima e, praticamente, insolúvel.

A manutenção de um circo - e de sua equipe de trabalho - depende integralmente da presença do público, ou seja, da renda gerada pela venda de ingressos - essencialmente-, além de alimentos e, em alguns casos, lembrancinhas.

Não se sustenta um circo com editais, e os poucos editais que existem, para o setor, estão muito longe de dar



conta de atender a uma centésima parte das companhias existentes hoje no Brasil.

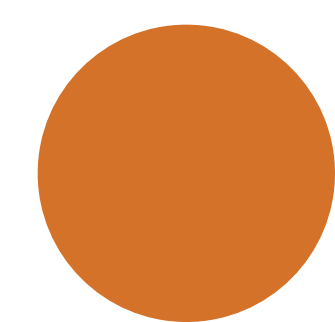
Refiro-me aqui aos circos itinerantes. Aos circos que congregam várias famílias e mais um tanto de funcionários, em terrenos espalhados pelos mais distantes rincões do nosso país.

Não estou falando das trupes e coletivos de teatro-dança-circo, que atuam fundamentados em conceitos contemporâneos, e que acessam Bachelard para argumentar em uma discussão sobre a relação política entre arte e urbanidade, na introdução de um projeto para o PROAC.

Eu me refiro às centenas de cirquinhos que ainda tentam resistir por esse Brasilzão. Àquela gente empoeirada pela estrada, que estica o varal no fundo do circo, pra não enfeiar a entrada do público. Àquela gente que segura a criança num braço e mexe a calda da maçã do amor com o outro.

Minha infância foi essa... em minhas memórias, o cheiro bom do tempero da comida da minha mãe se alterna com o cheiro adocicado de sua maquiagem, quando eu encostava minha testa em seu rosto, sentada em seu colo para jantar, pouco antes de ela seguir para trás das cortinas.

A textura da meia-calça, eu me lembro de sentir com



minhas mãozinhas, enquanto, sentada em seu colo, olhava a colherada se aproximando.

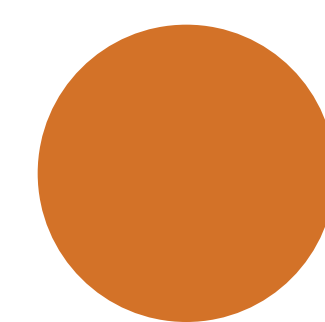
O cheiro do barro, nos dias de chuva, era acompanhado da visão de minha mãe, de galochas, vestindo um penhoar sobre o maiô bordado, saindo de nosso ônibus com os saltos prateados nas mãos, para atravessar o terreno em direção ao fundo das cortinas e, depois dos últimos ajustes, entrar, impecável, no picadeiro.

Lembro-me também que meu pai, sempre atento a tudo a nossa volta, era quem dava o primeiro grito de comando em caso de temporal. E, rapidamente, eu via, pelo vidro gelado da janela do ônibus, todas as gentes grandes saindo de suas “casas” para levantar o pano de roda, pro vento passar sem levar o circo. Desmontando o que fosse possível, no tempo que desse, pra se perder o mínimo.

Quem é de fora não tem ideia do que cada som e cada cheiro significam para o circense.

Crescer no circo é assim: o som das marretas nas estacas... terreno fácil ou difícil, sabíamos só de ouvir, ainda com a mamadeira na mão na preguicinha da manhã.

O sonho de poder entrar logo no picadeiro, nos levando a brincar de circo, a tentar fazer de tudo, pendurados



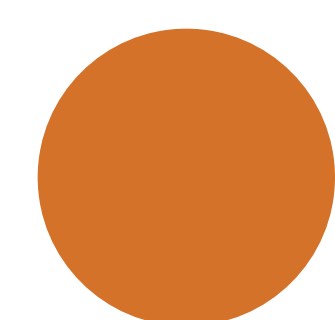
nas retinidas ou saltando nas arquibancadas. E o primeiro dia no picadeiro, celebrado e guardado no coração pra sempre – lembro até hoje (lembro agora!) e me emociono.

Lembro mais... da poeira, das horas de estrada, do frio na barriga a cada primeiro dia em uma nova escola. Da importância dos meus amigos no circo, que entendiam a timidez e o cansaço nas inevitáveis sessões de perguntas dos coleguinhos de escola, em cada praça.

Não me imaginava, em minha infância, em outro lugar que não o picadeiro. Com outra vizinhança, que não as tantas famílias de artistas com as quais convivia.

Conhecer novas cidades, novos cheiros, comidas, músicas, festejos, praias, trilhas, rios, diferentes climas, paisagens e sotaques, tudo isso levando comigo meu “bairro”, minha “aldeia”, era uma das belezas de se viver em um circo.

Mas a vida foi me levando para outros rumos e, hoje, uma docente-artista-pesquisadora, eu me esforço para tentar, de alguma forma, preservar o que as memórias podem me oferecer, sem cair na armadilha de me deixar contaminar pela nostalgia e pelo romantismo. Eu me empenho para ser objetiva, ainda que inegavelmente envolvida com meu objeto de estudos.



Mas, não hoje, não neste texto, porque quero aproveitar a grande oportunidade que se abre, na chamada para esta submissão, de poder escrever com emoção e sem filtros, compondo um texto que ainda não sei como classificar, mas, já sei, não precisa se tornar um artigo científico.

Escrever sobre o circo na pandemia é doloroso. Adiei, evitei, tentei ser técnica e estatística... levantei números e só me entristeci.

Agora, chegando ao final do prazo, sinto que devo enfrentar a tristeza pra tentar compartilhar este registro afetivo, de minhas memórias e de minhas sensações, sobre este momento de tanta dificuldade para as gentes de circo.

Creio que será algo como um registro do fluxo de pensamentos pandêmico-circenses, ou melhor, um desabafo.

Bem, no meu mestrado, iniciado há vinte anos, aprendi, em minhas leituras, e repeti em meu texto, o que, depois, acabei revendo e contradizendo no doutorado: que o Circo-Teatro era invenção de pandemia! Que Benjamim de Oliveira tinha juntado gente de circo e de teatro, de trupes de ambas as artes, desfalcadas pelas mortes pela gripe espanhola, como solução para continuar trabalhando a partir de 1918.



Admirava que algo tão bonito como o Circo-Teatro fosse fruto do desespero, solução pra morte, mais uma invenção brilhante dos geniais empreendedores circenses.

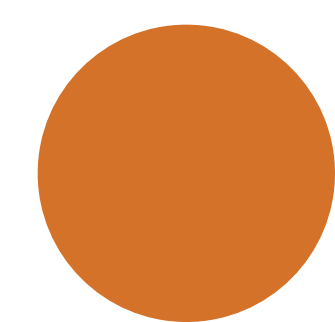
Mas não foi assim. Conforme avancei em meus estudos, logo verifiquei que o circo-teatro é anterior ao surto de gripe espanhola, inclusive no circo de Benjamim. Aliás, já se fazia teatro no circo antes mesmo de se usar o termo Circo-Teatro.

Por algum motivo, o circo-teatro foi associado à gripe espanhola. Talvez por causa de um golpe publicitário muito eficiente, que fez os jornais noticiarem a “novidade” do espetáculo misto, que não era exatamente novo.

Mas gente de circo faz isso: anuncia grandes atrações, sempre as maiores!

São proezas espetaculares, os maiores artistas do mundo, os quase sempre internacionais seres mais extraordinários da face da Terra! E, se formos espertos, aproveitamos o entusiasmo do apresentador e nos deixamos contagiar pelo ritmo da música de abertura, vibrando e aplaudindo aquele espetáculo que vai valer cada centavo do preço do ingresso!

Talvez, de fato, a associação entre trupes em processo de luto, tenha sido a solução encontrada por muitos



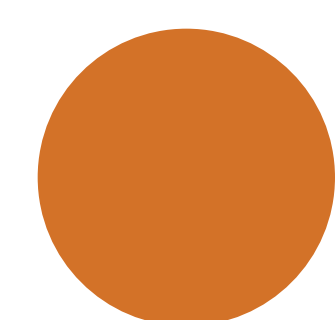
artistas na época, sobretudo no Rio de Janeiro, então nossa capital e principal centro cultural, e a gripe tenha sido um dos fatores que impulsionaram a difusão desse modelo de empreendimento, que leva o teatro para debaixo da lona. Mas não, o circo-teatro não é o fruto bom da pandemia.

A gripe espanhola matou milhões de pessoas no mundo e milhares no Brasil. Foi um período de desespero, que colocou em luto tantas e tantas famílias, fossem elas potencialmente público para os nossos artistas, ou os nossos próprios artistas.

E o circo brasileiro, em meio ao medo generalizado, ao afastamento do público e à perda de seus artistas, de uma forma ou de outra, sobreviveu à gripe espanhola e manteve-se em atividade.

Não se sabe ao certo o quanto a gripe espanhola efetivamente afetou o interior do país, mas sabe-se que os circenses sempre estiveram espalhados por todo o território nacional e não se resumiam às companhias afetadas pela gripe nos grandes centros urbanos da época.

Diferentemente de agora, em que o acesso à comunicação é generalizado e globalizado, pela facilidade gerada pelas redes sociais, talvez muitas companhias tenham arriscado enfrentar a crise, apresentando-se em cidades pequenas



e afastadas, menos afetadas pela gripe ou pelo medo de seu alcance.

E o circense convive com o risco, aliás, depende do risco. É pelo risco que o artista se destaca e atrai seu público. O risco da queda, do enfrentamento da fera, da vergonha de uma piada sem graça. O risco da chuva que atravessa a lona, do temporal que a derruba.

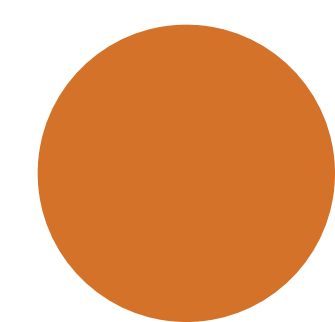
E o risco maior: o de uma noite com a tenda vazia, como será o prato no outro dia.

Mas uma pandemia não é um risco que dependa da vontade do artista. E, agora, em 2020, uma nova pandemia, a de Covid-19, levou ao fechamento sumário de todos os circos que estão no Brasil, desde março deste ano, ou seja, no momento em que escrevo este desabafo, lá se vão mais de seis meses sem trabalho para os circenses. Seis meses de falta de atenção às mais básicas necessidades, seis meses de abandono generalizado.

A itinerância é a base da cultura circense. É a base de sua economia – pois o que atrai o público é, em parte, a sensação de novidade.

“O circo chegou!!”... bem, se chegou, não estava.

Mas é a itinerância a característica que mais fragiliza os circos na atual situação. O poder público não assume



a responsabilidade sobre quem não é de lugar algum.

Quem deve apoiar, por exemplo, um circo que tenha sido registrado como empresa em Uberaba ou Manaus, mas que esteja em Florianópolis ou Severínea? Quem assume?

Assim, a itinerância – de novo, necessária e inerente à estrutura de vida e à cultura da maioria dos circenses – gera uma situação que relegou à miséria milhares de pessoas.

Aqui, em Uberlândia, MG, há dois circos pequenos, parados desde março, que, como outros tantos espalhados pelo Brasil, dependem de doações para sobreviver. Dependem do acolhimento da vizinhança, das sacolas de verdura entregues pelo sacolão mais próximo, dos medicamentos doados pela farmácia da esquina, da boa vontade de pessoas que passam a definir, de antemão, quais deverão ser as prioridades daqueles circenses, já que a ajuda dada não vai, provavelmente, incluir dinheiro para gasolina ou créditos para o celular.

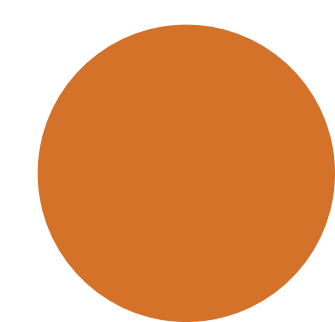
Aqui, a prefeitura se envolveu e entrou em contato com os circos, oferecendo apoio. Aqui, também, parte dos artistas teatrais se mobilizou para ajudar e entregou cestas básicas e algum valor em dinheiro, no início da pandemia. Mas uma tentativa de arrecadação online, algum tempo depois, não chegou a arrecadar 10% do valor pretendido.

A pandemia persiste, as pessoas se acostumam, cresce a sensação de que o mundo se anestesia diante da dor e da necessidade alheia.

E, se aqui, percebemos a mobilização por parte do poder público, em outras cidades a situação é completamente diferente (embora a daqui não seja fácil!).

Uma artista circense, Paola Forlani Orfei, fez um levantamento, por meio de redes sociais, e reuniu relatos de circenses que estão em diversos pontos do país, sobre a situação de suas companhias na pandemia. Uma pesquisa semelhante foi feita pela professora Alda Souza, para a participação de nosso GT Circo e Comicidade no Seminário online da ABRACE.

Nessas pesquisas, vemos que em meio às mais absurdas adversidades, os circenses procuram transformar suas habilidades em fontes de renda. E aí cabe destacar que o circense itinerante tem muitos “talentos” além dos exibidos no picadeiro, pois em qualquer circo, grande ou pequeno, há que se ter alguém que entenda de eletricidade, mecânica, solda, limpeza, publicidade, culinária, bordado, entre outras necessidades constantes para que o empreendimento funcione. Então, muitos circenses têm oferecido seus serviços aos moradores do entorno. São os outros saberes do circo que estão salvando seus trabalhadores, desde que



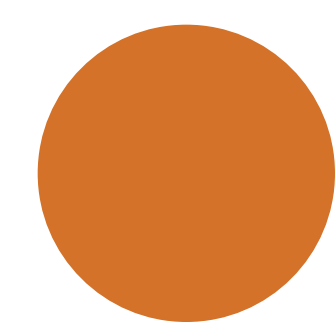
estes estejam em cidades não muito pequenas e que, minimamente, gerem esse tipo de demanda.

Há, também, algumas companhias que conseguiram fazer adaptações de seus espetáculos ou de sua estrutura física, para retomarem o trabalho artístico.

Os circos grandes conseguem liberar espaço interno, com a retirada de todos os assentos, para que alguns carros possam ficar sob a lona, em torno do picadeiro, de modo a permitir que seus ocupantes assistam ao espetáculo.

É uma solução parcial, pois cabem muito (muito!) menos pessoas do que as que poderiam ser acomodadas com o uso regular dos assentos do circo, algo em torno de 3 a 4% da capacidade total. Essa solução também depende de condições tecnológicas às quais nem todas as companhias têm acesso, pois, para que as janelas dos carros possam permanecer fechadas, garantindo a impossibilidade de contágio, o circo deve fazer sua operação de som em faixa de rádio com frequência própria, para que os ocupantes acompanhem a sonorização do espetáculo pelos rádios de seus carros.

Essas necessidades, técnicas e de espaço livre, tornam essa opção impossível para os circos de pequeno porte.



Há também alguns circos que conseguiram alugar equipamentos específicos para apresentações em espaços abertos, como grandes estacionamentos. Nesse formato, o circo monta uma estrutura totalmente diferente de sua estrutura original, alugando palco, equipamentos de iluminação, sonorização e de projeção de imagens, para transmitir em telões espalhados pelo espaço, o espetáculo realizado no palco. Desta forma, o número de carros que podem ter acesso ao espetáculo será limitado pela capacidade de investimento da companhia e não pelo tamanho de sua lona, podendo chegar a um número muito grande.

Outras formas de se colocarem em atividade são: a realização de *lives*, com chamadas para doação espontânea de valores, via depósito bancário, ou apresentações online, mas com venda virtual de ingressos e acesso restrito aos pagantes.

De todo modo, essas soluções que resultam na manutenção do trabalho artístico, pressupõem condições técnicas ou tecnológicas que têm um custo proibitivo para a grande maioria dos nossos circos, os de pequeno porte.

Esses, continuam dependendo da boa vontade de pessoas e de entidades que os apoiem. Nesse sentido, muitos escritórios regionais ou estaduais do SATED, têm



realizado campanhas para levantar fundos para a compra de cestas básicas para os artistas e técnicos mais vulneráveis, incluindo aí os circenses.

Até agora, em uma tentativa de levantamento de dados para esta escrita, e com retorno de entidades de apenas três estados (MG, SP e BA), encontrei informações sobre a existência de mais de 200 circos (repito: só nesses três estados!) parados e precisando de ajuda.

São, considerando que sejam circos muito pequenos, cerca de 1000 famílias, mais de 5000 pessoas, esperando para compartilhar as cestas básicas arrecadadas, as quais terão que atender, também, a outras categorias de artistas prejudicadas pela pandemia. Isso só nesses três estados...

Diante de tudo isso, e enquanto temos notícias de circos que estabeleceram parcerias e disponibilizam sua lona e sua frota para que as prefeituras possam utilizar essa infraestrutura em ações contra a covid-19, há também casos, vários, de prefeituras que cortaram o fornecimento de energia ou expulsaram os artistas dos terrenos, por falta de pagamento.

Solidão, desamparo e abandono justificados juridicamente, afinal, “quem pariu Mateus que o embale” - como diziam os antigos -, e os circos não são paridos por cidade alguma.



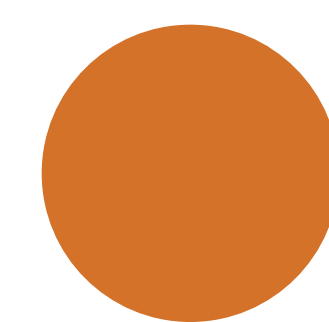
Enquanto isso, em um processo “inexplicavelmente” moroso (quem dera fosse mesmo inexplicável...), os artistas aguardam o aporte financeiro que virá pela Lei Aldir Blanc.

Editais estão sendo discutidos e divulgados e os circenses precisarão compreender os meandros e particularidades de cada formulário a ser preenchido, com as exigências que cada estado e cidade poderão definir, o que torna muito difícil que os circenses possam se ajudar, em suas redes de contato com familiares e amigos, alguns certamente mais experientes no universo dos editais, pois dificilmente as exigências serão as mesmas em diferentes locais.

Não tenho esperanças de que essa possível solução chegue a todos os circos.

Vou avançando na escrita, mas não vou me animando. Não conseguirei compor um final otimista. Minhas lembranças mais marcantes da infância no circo também remetem às dificuldades que a falta de um comprovante de endereço pode acarretar, nas questões mais básicas, como o atendimento em uma unidade pública de saúde.

Então, assim como nos meus primeiros anos como pesquisadora, ao mergulhar na história do circo, vi ser destruída a perspectiva ingênua que me fazia enxergar um movimento de renovação – ou mesmo de ressurreição – do circo, por causa da gripe espanhola, com a suposta



criação do circo-teatro, agora, em 2020, uma expectativa otimista não me parece possível.

Penso nas primeiras semanas desta pandemia, quando imagens de praias limpas, golfinhos em Veneza e céu azul nas metrópoles, faziam as pessoas falarem em mudanças na humanidade, em renovação.

Essa ingenuidade já não me atravessa: não há perspectiva de mudanças.

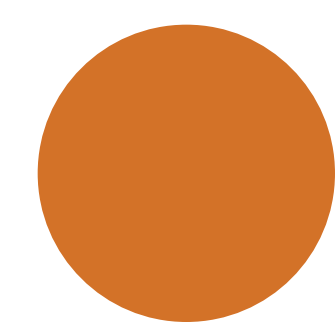
Há pessoas se acumulando nas calçadas, duvidando do poder dessa doença e aumentando os índices de contágio.

Há pessoas se acumulando nas calçadas, e prolongando, com isso, o período de restrições para os demais.

Há novas ondas de contágio, em várias partes do mundo.

Enquanto isso, há centenas de circos brasileiros, isolados, na poeira, à espera...

E há, quando finalizo este texto, mais de 150.000 mortos em nosso país.



VIVAM OS LOUCOS DAS LIVES!

ARTE, FILOSOFIA E PEDAGOGIA EM TEMPOS DE PANDEMIA

Charles Feitosa (UNIRIO)

__RESUMO

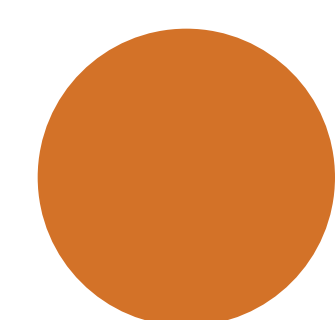
Reflexão acerca dos aspectos estéticos, filosóficos e pedagógicos das novas experiências de aula através das plataformas digitais de ensino remoto.

__PALAVRAS CHAVE

Humanidades Digitais, Sociedade de Controle, Voz, Imagem, Tecnologia

__ABSTRACT

Reflection on the aesthetic, philosophical and pedagogical



aspects of the new learning experiences through digital platforms of remote teaching.

__KEYWORDS

Digital Humanities, Control Society, Voice, Image, Technology

Eu creio que se a câmera tem que entrar na universidade,
será preciso que se altere todo o espaço.
Será preciso que aqueles que são responsáveis pelo ensino,
tanto professores como os estudantes levem em conta
de que existe essa máquina.
Que não continuem a falar simplesmente
como antes e digam que existe uma máquina de arquivamento
que grava o que está ali sem transformar o espaço.
Eu acredito em mudar os códigos.
Jacques Derrida, *La Danse des Fantômes*, 1987.

“Eu gostaria de fazer uma colocação”. Em 2015 a jornalista Barbara Barbara publicou um artigo antológico na



revista Piauí intitulado “O louco da palestra” (<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-louco-de-palestra/>. Acessado em outubro de 2020). Tratava-se de um divertido estudo antropológico sobre certas situações recorrentes no cotidiano das mesas-redondas, debates e palestras do circuito universitário. O louco da palestra é, resumidamente, a pessoa que faz intervenções deslocadas não só em relação ao tema, mas também à etiqueta dos debates. Na era pre-pandemia muita gente já tinha vivenciado a situação em que alguém começava elogiando os palestrantes, para logo depois desfilar 20 minutos de dados autobiográficos, misturados com sabedorias esotéricas das mais diversas matizes, sem que ao final ficasse muito claro qual era mesmo o foco da pergunta. No artigo de Barbara aprendemos que existem vários subtipos de loucos de palestras: o militante, o desorientado, o adulator, o envergonhado, o exibicionista etc. Apesar da variedade todos eles produziam, através de suas performances imprevisíveis e corajosas, ainda que muitas vezes incompreensíveis, os momentos mais inesquecíveis dos encontros acadêmicos.

Em tempos de quarentena, após cerca de 7 meses de aulas, debates, palestras no Instagram, Zoom, Google Meeting, Jitsi, Microsoft Teams, Discord e tantos outros, estou convencido que já temos material suficiente para uma atualização antropológica e propor um adendo às



perspicazes observações da jornalista. Trata-se aqui da descrição de um novo tipo social: os loucos das *lives*. Que fique claro que não compactuo com qualquer forma de psicofobia, pois loucura não deve jamais ser vista como defeito, falha ou doença. O “louco” aqui funciona como uma figura emblemática, quase como em uma carta de tarot, servindo muito mais para recordar os limites e precariedades de nossa razão oficial.

I finally remember what Zoom meetings remind me of.



Como seriam então, nesse contexto, os loucos das *lives*? A principal diferença entre o louco das palestras e o louco das *lives* é que o teor das perguntas perdeu muito em criatividade e extensão. Por outro

lado, a dimensão performática, intencional ou involuntária, ganhou muito mais potência. Após quase um ano de quarentena quase todo mundo ouviu falar de algum episódio hilário ou participou, como espectador ou protagonista, de alguma situação inusitada. Aqui também existem diversos subtipos. Os casos mais comuns são as pessoas se esquecem que estão visíveis ao vivo e em cores. Recente-

mente em reunião acadêmica com professores e representantes estudantis, reparei atônito que no fundo da tela de um dos alunos mais comprometidos com a discussão, seu namorado começou a performar, sem que ele percebesse, uma dança exótica e engraçada.

Tem gente que aproveita para fazer lanche, lavar louça, passar roupa, tirar uma soneca etc. Alguns mais desatentos trocam de roupa, perambulam pelados pela casa e até namoram diante das câmeras.

No grupo dos performáticos estão incluídos não apenas os espalhafatosos, como também aqueles que discretamente e cuidadosamente escolhem a estante de livros que servirá de fundo para sua breve aparição midiática. Existem as estantes bagunçadas; as que desprezam os conteúdos e são dispostas apenas segundo cores e formatos da capa; as vazias como as dos políticos; as imensas como as de certos jornalistas da tv. Em todos os casos a ideia é simular um eruditismo, pois na era digital é o texto impresso, contraditoriamente, que justamente garante o lastro de status cultural. Exibir livros nas estantes é a nova parede com brasões da família, é uma declaração de filiação e de fidelidade ao milênio passado. Quem como eu convive tanto com livros como com pdfs, em nome



de um amor incondicional à leitura, não tem como não constatar uma amarga ironia nessa mistura mal azeitada entre as mono- e plurilinearidades textuais. O encontro entre analógico e digital que estamos vivenciando hoje pode se mostrar tanto como o prenúncio de novas formas de existência, como a persistência em becos sem saída. Eu acredito que o futuro das aulas será através de uma forma híbrida de atividades presenciais e à distância, ou não será.

Talvez um dos principais aspectos peculiares das lives seja justamente o deslumbramento com a possibilidade de finalmente receber os 15 minutos de fama a que cada um tem direito e nunca lhe foi dada a oportunidade. De repente

há uma câmera focada em mim, o que posso vestir (ou não vestir) para me sair bem na telinha? Um fenômeno curioso nesse processo é que a maior parte das pessoas, seja mestres e ou estudantes, costuma se focar na própria tela enquanto fala, fazendo com que as imagens das reuniões virtuais não funcionem tanto como janelas

Cuando también quieres mostrar tu biblioteca de fondo en las zoom meetings pero solo tienes PDFs.



para se sair do isolamento e se deixar impregnar com um pouco de ar do mundo, mas muito mais como uma reedição tecnologicamente complexa de um aparato arcaico e simples: os espelhos. As lives estão se revelando também como as novas arenas do narcisismo e da vaidade.

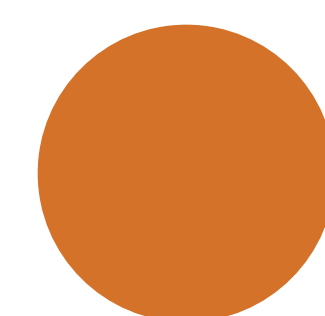


Além daqueles que se exibem intencional- ou involuntariamente, há também o pessoal que deixa os microfones ligados, permitindo que ouçamos crianças entediadas, cachorros impacientes, todo tipo de alarme ou sirene. Por outro lado, existe também o grupo dos que esquecem os microfones desligados, discursando no vazio por longos e intermináveis minutos. Se o louco da palestra até o ano passado começava suas perguntas sempre com o indefectível bordão: “eu gostaria de fazer uma colocação”, os novos loucos das *lives* de 2020 quase sempre repetem o mantra: “você estão me ouvindo”?

“Vocês conseguem me ver”? Já existem memes comparando as *lives* aos encontros em torno de mesas *ouija*. Não é à toa que o filósofo francês Jacques Derrida descrevia as experimentações tecnológicas contemporâneas como um desejo de se relacionar com fantasmas, entendidos aqui como o que se mostra e retorna (do grego *phantázein*, “fazer aparecer”, que por sua vez deriva de *phaínein*, “mostrar-se”, “manifestar-se”). Para Derrida as tecnologias de arquivamento e transmissão de informação tem uma estrutura fantasmática. Nas mídias digitais as percepções de sons e de imagens não apenas estão na fronteira indecível entre real ou irreal, mas dizem respeito principalmente àquilo que retorna, ao que pode ou não ser reproduzido. Os memes têm uma certa razão, as reuniões no zoom parecem mesmo sessões de invocação de espíritos, ou seja, estratégias de repovoamento da nossa própria voz com as vozes dos outros.

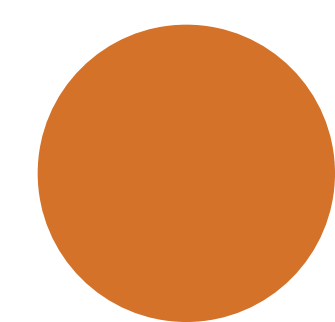


Por fim, o subtipo de participantes de *lives* que mais



me fascina é o dos “sem-tela”. Como professor também me ressinto de não ver as faces dos estudantes, mas quando estou assistindo uma *live* não há nada melhor do que a liberdade de deixar a tela desligada. Há uma justificativa técnica, haja vista a péssima qualidade das nossas conexões. O curioso é que se estivéssemos na Grécia antiga talvez pudéssemos confundir esses que assistem as aulas e palestras apenas guiados pelo som da voz do palestrante como fiéis seguidores de Pitágoras. A tradição relata que Pitágoras dividia seus alunos em dois grupos, os *acusmáticos* (os ouvintes) e os *matemáticos*. Os alunos mais jovens, ainda não iniciados nos mistérios da filosofia e da matemática, eram chamados de *acusmáticos*, pois precisavam primeiro aprender a se calar e a escutar. Por isso conta-se que Pitágoras se escondia atrás de uma cortina, só expondo sua própria voz, talvez no máximo sua tênue silhueta. Somente os alunos mais avançados, os matemáticos, poderiam ter acesso tanto ao seu áudio e como à sua imagem.

Na pedagogia descorporeizante de Pitágoras as visualizações eram obstáculos à aprendizagem e o verdadeiro mestre teria o dever de desligar sua própria tela. Hoje a situação parece ter se invertido, nas aulas e palestras virtuais são os estudantes que escondem suas imagens e



permitted no máximo que seus professores escutem suas vocalizações. Os novos *acusmáticos* substituem a antiga submissão à “parcimônia do ver” imposta pelos mestres por uma outra economia do olhar, a saber, a administração autônoma dos limites da disponibilidade de serem vistos ou não por aqueles que ocupam lugar de autoridade. As telas das plataformas de reuniões digitais acabam se transformando em um panóptico ao avesso, todos veem o professor, mas ele mesmo vigia pouco e, principalmente, não pode controlar quem vai ou não vai se deixar ser visto.



Para mim os sem-tela são como que a versão virtual da antiga turma do fundão. O fundão das salas de aula eram locais democráticos e libertários, que reunia tanto os nerds, como os revoltados com o sistema educacional como um todo. Era impossível controlar o que acontecia nos

fundos da sala, assim como ninguém sabe exatamente quem são e o que fazem aqueles que estão por trás das telas escuras. O desempoderamento digital das velhas formas de autoridades de ensino possa vir talvez a se mostrar como um importante avanço rumo a uma pedagogia menos normatizante. Não são apenas os iluminismos, portanto, mas às vezes os apagões que têm a potência de despertar mais e melhores caminhos para o futuro da cultura e da educação.



Eu sei que esse adendo ao tema do louco da palestra não dá conta da infinidade de tipos e situações que já ocorreram e ainda virão a acontecer, enquanto durar a quarentenas nos estabelecimentos de ensino. Eu quero então concluir provisoriamente minha “colocação” com uma última provocação:

talvez a loucura mais abrangente, aqui em sentido

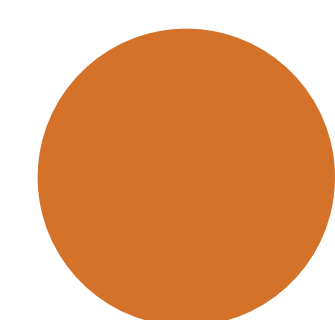
negativo, a loucura da qual todos nós fazemos parte em relação às *lives* é justamente a de chamá-las inadvertidamente de *lives*, como se houvesse ainda algo de “ao vivo” nelas. Na antiguidade não existia essa distinção entre “ao vivo” e gravado. Somente com o advento das técnicas de armazenamento e transmissão de dados é que o “ao vivo” foi ganhando cada vez mais o estatuto de autêntico e originário. Com a instalação da quarentena global houve um novo deslocamento, pois em comparação com o confinamento a que estamos nos submetendo em nome da necessária preservação da nossa saúde e dos outros, os encontros remotos mediados por satélites, cabos óticos, câmeras, microfones, teclados, monitores, enfim, condicionados e determinados pelos mais variados requisitos de hard- como de software é que passaram a ser percebidos como o que há de mais caloroso e imediato em termos do contato humano. Não nos esqueçamos nunca que as *lives* são versões duplamente artificiais e sintetizadas, portanto, controladas, de situações da existência, que também por sua vez já eram carregadas de outras mediações, advindas da história, da política, da economia, das artes, das ciências e das religiões etc.

As *lives* geram cansaço e fadiga, mas são muito importantes porque protegem nossos corpos. É uma situação



emergencial e provisória. Todos queremos voltar aos encontros presenciais, mas é em nome da vida que vivemos nas *lives*. Amar a vida, não acima de tudo, mas em respeito incondicional à liberdade e à responsabilidade frente aos outros, é a nossa - de nós professores e estudantes, nas artes e na filosofia - máxima e mais maravilhosa loucura.

Rio de Janeiro, Primavera de 2020.



MOTIM NA QUARENTENA: DEBATES E AFETOS EM REDE

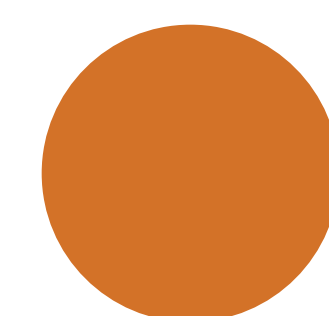
Profa. Dra. Luciana de F. R. P. de Lyra¹
Carolina Passaroni²

__RESUMO

Este artigo tem como escopo descortinar uma ação virtual em rede desenvolvida no período pandêmico, entre os meses de junho e julho de 2020, com o grupo de pesquisa *Motim – Mito, Rito e Cartografias feministas nas artes* (CNPq), coordenado pela pesquisadora Profa. PhD. Luciana Lyra, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com participação de pesquisadores-artistas desta universidade

¹ Luciana Lyra é coordenadora e docente permanente do Programa de pós-graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGARTES/UERJ), docente efetiva do Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular na mesma universidade. É professora colaboradora e pós-doutora em Artes Cênicas pelo Programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGARC/UFRN). Também é docente colaboradora do Programa de pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/UDESC). Pós-doutora em Antropologia, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), doutora e mestre em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes (IA/UNICAMP), coordena como pesquisadora-líder o grupo de pesquisa MOTIM – Mito, Rito e Cartografias feministas nas artes (CNPq) e seu estúdio de investigação, UNALUNA – PESQUISA E CRIAÇÃO EM ARTE. Luciana Lyra é atriz, performer, encenadora, diretora, dramaturga e escritora. Sites: www.unaluna.art.br e www.lucianalyra.com.br.

² Discente da graduação artes do Instituto de Artes da UERJ. Pesquisadora do grupo MOTIM – Mito, Rito e Cartografias feministas nas Artes. Bolsista PIBIC/CNPq. Carolina Passaroni foi responsável pela transcrição das lives do projeto MOTIM NA QUARENTENA que integram este texto.



em articulação concomitante com pesquisadores-artistas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). O projeto intitulado MOTIM NA QUARENTENA realizado via *lives* no aplicativo *instagram*, instaurou debates e campos de afetos ligados aos feminismos plurais tendo a cena, suas poéticas e pedagogias como plataformas privilegiadas de discurso de agendas.

__PALAVRAS-CHAVE

Motim, Ação Virtual, Quarentena

__ABSTRACT

This article aims to unveil a virtual network action developed in the pandemic period, between the months of June and July 2020, with the research group Motim - Mito, Rito e Cartografias feministas nas artes (CNPq), coordinated by the researcher Profa. PhD. Luciana Lyra, at the State University of Rio de Janeiro (UERJ), with the participation of researchers-artists from this university in conjunction with researchers-artists from the Federal University of Rio Grande do Norte (UFRN) and the University of the State of Santa Catarina (UDESC). The project entitled MOTIM NA



QUARENTENA carried out via lives in the instagram app, established debates and fields of affection linked to plural feminisms with the scene, its poetics and pedagogies as privileged platforms for discourse on agendas.

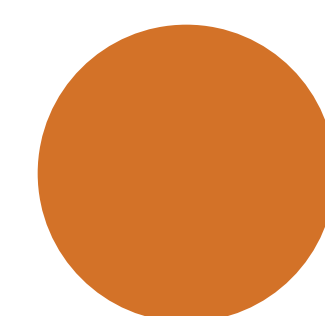
__KEYWORDS

Riot, Virtual Action, Quarantine

O MOTIM - MITO, RITO E CARTOGRAFIAS FEMINISTAS NAS ARTES, criado em 2015, é um grupo de pesquisa vinculado ao CNPq e à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e tem se destacado por seu caráter interinstitucional, gerando discussões e pesquisas também na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Nesse trânsito se vem diluindo fronteiras acadêmicas que separam o Nordeste, do Sudeste e Sul do Brasil e construindo pontes entre artistas-pesquisador@s³.

Concebido, fundado e coordenado pela Profa. PhD.

³ A utilização do símbolo '@' ou da letra 'e' grafados em alguns vocábulos no decorrer deste texto tem como objetivo não restringir a linguagem ao gênero masculino totalizante.



Luciana Lyra, o MOTIM, como aponta seu subtítulo, tem duas linhas de pesquisa que se entrecruzam, uma ligada aos estudos de mitos/ritos numa articulação entre a arte e antropologia e outra atrelada às cartografias feministas, trafegando por questões ligadas aos feminismos plurais na relação com as artes da cena. Naturalmente estas linhas se entrecruzam e circulam nas discussões artísticas acerca da mulher, dos arquétipos femininos, das questões de gênero, racialidade e diferentes feminismos que norteiam as lutas das mulheres em solo nacional.

Trafegando pelo campo do mito como suporte, entende-se, no MOTIM, que a narrativa mítica e seus ritos tornam-se espaço de reconto da gênese do que é pessoal em trama retroalimentativa com as demandas sociais, fundamentalmente políticas. Como discorre a Profa. Luciana Lyra em editorial de dossiê na Revista Arte da Cena (UFG), homônimo ao grupo de pesquisa:

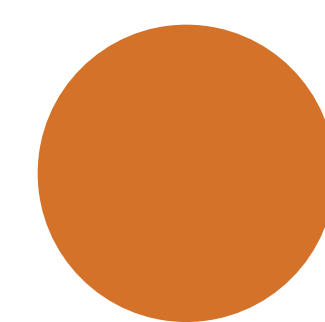
No MOTIM, os campos colaborativos do mito e do rito, rechaçados pelas ciências duras e pelas artes formalistas ganham discussões. Estes eixos de pesquisa acabam por fomentar coletivos de artistas atrelados a processos autorais, partindo de mitologias pessoais para criação, assim como investigação de contextos de alteridade, que dialogam com camadas de personalidade. Por sua vez, esse alcance do que é pessoal na produção artística, em especial, na produção artística de mulheres, galga seu aspecto político e público, com inspiração feminista no trato dos mais variados temas. (Lyra, 2017, p. 4)



Importante frisar que nomear o grupo de MOTIM não se configura com uma inocente ação de sua coordenadora-líder, buscou-se, ao titular o coletivo de pesquisa, a criação de nichos de discussão, nos *topos* da graduação e pós graduação em artes da cena das citadas universidades, entendendo a arte como plataforma de debates de agendas feministas, bem como almejou-se à ampliação desses mesmos debates ao congregar diferentes regiões deste Brasil continental, criando uma espécie de teia insurreta de atuação no campo das pesquisas em artes da cena.

Evidente que tem sido comum associarmos o vocábulo MOTIM no significado negativo da experiência coletiva, atrelando a atos destrutivos de indisciplina à ordem pública. Contudo, na perspectiva deste grupo, a ideia de amotinar-se alcança novos paradigmas conduzindo-nos para ações de mulheres que ao usar a cena enquanto eirado para testemunhos pessoais, insubordinam-se performativamente contra os fixos modelos instaurados pelo patriarcalismo nos mais diversos campos de conhecimento, justificando a abordagem de agendas privadas de mulheres no plataforma da cena, na fulguração de novas políticas para os tantos femininos que nos assolam contemporaneamente.

A saber, desde 2015, o MOTIM vem se destacando com a produção de *mostras artísticas*, produção de eventos e defesas de pesquisas, dentro do contexto da UERJ, mas

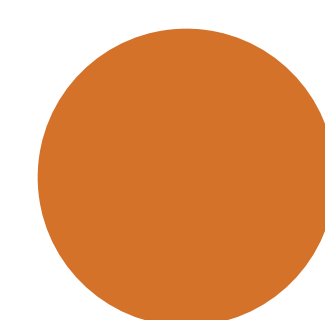


também no diálogo com as outras universidades referidas. No entanto, para além destas ações, o grupo mantém encontros semanais regulares de discussão estimulando a troca e aprendizagem coletiva.

Em 2020, a primeira reunião ordinária do MOTIM, sucedeu-se no princípio do mês de março no *Laboratório de ensino da arte*, do Instituto de Artes da UERJ, onde foi apresentado um cronograma, que em menos de uma semana dissolveu-se frente ao caos instaurado com a pandemia de COVID-19 e a instalação do isolamento social.

Com aulas e encontros de pesquisa cancelados na universidade, diluiu-se um panorama de certa normalidade acadêmica. Cercead@s de juntarem-se frente às demandas das investigações, @s amotinad@s foram convocad@s a encontrar meios emergenciais de constituir ações construtivas, congregações e não perpetuar ainda mais estes conturbados dias, na compreensão de que o insulamento é o exato contrário do amotinamento. Entre os meses de março e maio, passou-se a investir na escrita de vinte e sete artigos individuais d@s pesquisador@s, que organizados acabaram por construir a ideia de uma publicação ora intitulada *O Livro do Motim (2020)*, atualmente no prelo pela PACO EDITORIAL, de São Paulo.

Contudo, a partir do mês de junho deu-se por iniciada



a interlocução mais efetiva com os meios virtuais, por meio do projeto nomeado de MOTIM NA QUARENTENA, uma série de debates em formato de *lives*⁴ no aplicativo no *instagram* na página @amotinadas_, versando sobre três grandes temas: I.) *Poéticas e pedagogias pretas nas artes da cena: racialidade e feminismos*; II.) *Pedagogias feministas nas Artes da Cena: o contexto da educação formal e não formal* e III.) *A cena da margem ao centro: outros feminismos*.

Sucedendo nas segundas e terças, à noite, as *lives* trouxeram micro-temas ligados aos três grandes eixos acima expostos, sempre mediados pela Profa. PhD. Luciana Lyra. Na primeira *live*, datada de 01 de junho de 2020, foram estabelecidos diálogos com as artistas-pesquisadoras-negras Jhanaína Gomes⁵ e Maria Flor⁶, a partir do grande tema *Poéticas e pedagogias pretas nas artes da cena: racialidade e feminismos*.

A referida *live* foi disparada a partir de uma reflexão acerca do Brasil como país totalmente baseado num sistema escravista, pautado na elevação cultural branca

⁴ Após o projeto realizado no *instagram*, as *lives* tomaram parte de um canal no *youtube*, sob o título MOTIM – Mito, Rito e Cartografias feministas nas artes: <https://www.youtube.com/channel/UCT9hXU6MWZNcOOVvyx0zRgg>

⁵ Jhanaína Gomes é atriz, bailarina, performer, produtora. Mestre em artes cênicas pela UFRN, formada em artes cênicas pela UFPE, especialista em dança pela Sensupeg. Em formação em terapia Ayurveda. É professora de expressão corporal em duas escolas da rede particular de ensino em Recife. Criadora do espetáculo Mi Madre. Sua pesquisa abarca os campos do teatro, da dança, da performance, do improviso, da dança-terapia e da saúde integral. Dedicar-se a investigar diariamente como as experiências de vida do artista podem interferir, colaborar e dar sentido ao seu processo criativo.

⁶ Artista-docente em formação. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN e licenciada em Teatro pela mesma instituição, onde desenvolve uma pesquisa teórico-prática vinculada ao grupo de pesquisa e extensão MOTIM – Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (UERJ), sob orientação de Luciana Lyra.

e na discriminação e exploração da população negra. Compreendendo o modelo representacional que constituiu a formação de nossa sociedade, destacou-se a supremacia branca como norte no controle das imagens de pessoas negras. Nesse sentido, foi trazida à reflexão da feminista bell hooks:

Dei conta de que, para as pessoas negras, a dor de aprender que não podemos controlar nossas imagens, como nos vemos ou como somos vistos, é tão intensa que isso nos esfaleta. Isso destrói e arreventa as costuras de nossos esforços de construir o ser e nos reconhecer. Com frequência, ficamos devastados pela raiva reprimida, nos sentimos exaustos, desesperançados e, às vezes, simplesmente de coração partido. (2019, p. 35)

Ao compreender a importância de comunicar sua história, experiência e trajetória de vida enquanto mulher negra, Jhanaína Gomes manifestou na sua *live*, o direito à narrativa de sua existência, sobretudo, através da construção de seus processos artísticos e de suas práticas pedagógicas. Enfatizando a necessidade de coerência entre a atuação como artista e professora e suas inquietações e questões eminentes, ela ressaltou que os acontecimentos no âmbito pessoal e social não se dissociam de sua pesquisa e produção artística, pois ambos se retroalimentam, conduzindo seu trabalho e sua vivência. Ao relatar sua atuação



como professora em uma escola particular de Recife-PE, majoritariamente branca, transpõe-se a necessidade permanente da elaboração de estratégias educacionais que propiciem diálogos com “novas” epistemologias silenciadas através das estruturas de poder ao longo da história.

A ausência de referências negras nos espaços acadêmicos e artísticos ao decorrer de seu percurso no campo das Artes Cênicas salientou para Jhanaína questionamentos a respeito das identidades raciais e dos processos de apagamento das narrativas e memórias da população negra em determinados espaços, provocando-a a criação de espetáculos que abarcam suas demandas e vivências enquanto elementos centrais de sua produção e explanação artística, como em “Mi Madre”, espetáculo que aborda a cura ancestral, alinhavando sua história com as realidades das mulheres de sua família.

Na esteira de Jhanaína Gomes, a pesquisadora Maria Flor investiga os atravessamentos da cena performática a partir do corpo da mulher negra, movendo a discussão em torno da pesquisa sobre o conceito de *lugar de fala* (Ribeiro, 2018), no qual, suscitou-se o diálogo estreitado da sua reflexão e vivência pessoal com a obra da autora brasileira Carolina Maria de Jesus, particularmente a partir do livro “Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada” de 1960. Ao relatar as memórias dos processos de



embranquecimento que vivenciou ao longo de sua vida, revisitando traumas físicos e simbólicos promovidos pelos ambientes sociais alicerçados de acordo com modelos racistas, Maria Flor afirmou a urgência de se evidenciar referências positivas dos sujeitos negros – historicamente e socialmente estigmatizados – especialmente no exercício educacional e pedagógico.

Em sua prática como professora do Ensino Fundamental, em Natal-RN, desdobram-se considerações sobre feminismo negro e questões raciais junto aos alunos, ressaltando obras de importantes autoras e autores negros, reiteradamente invisibilizados nos espaços acadêmicos. A inquietação de sua pesquisa artística associa-se íntima e profundamente com sua dimensão existencial, compreendendo que ao reivindicar e ocupar determinados espaços negados à população negra durante séculos e não mais permitir ser silenciada e marginalizada, pelas estruturas ditas “hegemônicas”, ela reescreve sua própria história, onde sua existência “pesa” de forma positiva.

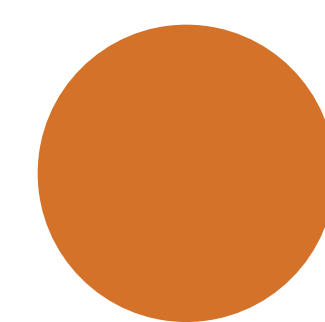
Dança negra e seus caminhos na preparação corporal de atrizes e atores foi o micro-tema focado por Fernanda Dias⁷ em sua *live*. Sua pesquisa cênica no teatro trafega

⁷ Atriz, autora, pesquisadora e dançarina de danças de Matrizes Africanas. É Mestre em Artes Cênicas pela UNIRIO e Doutoranda em Artes pela UERJ. É especialista em Preparação Corporal para as Artes Cênicas com formação pela Faculdade de Dança Angel Vianna – FAV RJ e em Danças Tradicionais e Contemporâneas do Senegal, com formação na Ecole des Sables, no Senegal, África. Uma das fundadoras de Os Ciclomáticos Cia de Teatro 1996, RJ e do Coletivo Negração 2016 RJ. Atua como atriz e coreógrafa o Coletivos Madalena Anastácia e Grupo Cor do Brasil. A partir de 2019 integra como das pesquisadoras do o grupo Motim

em meio às danças negras, compreendidas enquanto manifestações artísticas e culturais dos sujeitos negros, advindas das danças de matrizes africanas e remodeladas no decorrer do tempo através da influência de outras referências. A partir de sua familiaridade com elementos das danças negras inseridas em seu cotidiano e o contato inicial com essas expressões no palco, despertou-se um profundo arrebatamento e o desejo em pesquisá-las.

A possibilidade de transformação das especificidades absorvidas no repertório de movimentos das danças negras tornou-se substância motivadora de seu interesse, correlacionada à conexão com o continente africano, no entanto, o que prevalece em sua investigação e aprofundamento se revela no que está por trás do movimento, no que dele salta, e não apenas no movimento como forma, esvaziada de seu conteúdo. Através de suas experiências cênicas no Senegal e, sobretudo, no contato com a coreógrafa e bailarina senegalesa Germaine Acogny – importante referência para a sua atual pesquisa

Fernanda norteia suas experimentações e oficinas de preparação corporal de atrizes e atores, compreendendo a incorporação dos elementos que nos cercam como potencializadores do movimento e enquanto ampliadores do gesto cênico, abarcando fundamentalmente em seu trabalho as origens das danças negras e a mitologia dos orixás.





Figuras 1 e 2 - Flyers de divulgação de *lives* do projeto MOTIM NA QUARENTENA. Arte Lisa Miranda.

O pesquisador Kleber Lourenço⁸ nos trouxe o micro-tema *Poéticas negras na cena: corpo e movimento*. Conduzindo o pensamento e a investigação artística pautados nas poéticas e estéticas negras nas artes da cena, Lourenço considera preponderante a dimensão da experiência do sujeito que dança ao abordar os processos criativos e autorais dos sujeitos negros, justamente por não estabelecer uma visão única e restritiva dessas linguagens, possibilitando uma percepção expandida das diferentes manifestações artísticas, admitindo a instância de pluralidade das narrativas e compreendendo a subjetividade dos artistas.

⁸ Ator, Dançarino, Encenador, Coreógrafo, Arte-educador e Pesquisador em Artes da Cena. Doutorando em Artes pela UERJ (2019) e Mestre em Artes pela UNESP (2015), na linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas. Licenciado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco UFPE (2006). É diretor artístico e intérprete do Visível Núcleo de Criação (PE-SP), encenador da Capulanas Cia de Arte Negra (SP) e integrante do Grupo de pesquisas MOTIM CNPq/UERJ. Com ênfase em processos criativos, atua nos seguintes temas: dança, teatro, culturas populares, arte negra, encenação e formação do intérprete. Como artista-pesquisador participou das comissões de seleção do edital Rumos Itaú Cultural 2017 e 2019, Território SESI-SP de Artes e Cultura 2018 e dos editais da Secretaria de Cultura de São Paulo: Fomento à Dança - XVIII, XX, XXVI e XXVIII edições e Programa VAI II - 2018. Como artista-formador foi Orientador de Artes Cênicas do SESI Marília (2016-2018) e SESI Mauá (2019), arte-educador no programa Fábricas de Cultura do Governo do Estado de São Paulo (2013-2015) e no Programa Vocacional Dança (2013). É artista orientador no programa Qualificação em Dança do Estado de São Paulo (2019 - 2020).

Ao comunicar sobre o sujeito negro em sua pesquisa na cena das artes, Kleber ressalta a extensão do termo no âmbito político, social e individual. Em sua vivência e experimentação artística na dança, em cruzamento com o teatro, foram suscitadas indagações conflitantes sobre os repertórios enfatizados nas matrizes de danças populares, buscando apreender a singularidade dos modos de existir artisticamente dentro da negritude a partir dos diferentes contextos e corporalidades de seus agentes, que em inúmeros casos não se utilizam do vocabulário das matrizes tradicionais como referências de suas produções. Kleber chama a atenção, ainda, para os mecanismos de autonomia dos espaços artísticos potenciais de atuação dos sujeitos negros, como contra narrativas aos espaços de violência simbólica da branquitude que manipulam as imagens da negritude na sociedade a serviço de uma espetacularização do sofrimento.

Tomando como mote o micro-tema *Arte e imagem do inconsciente: processos cênico-pedagógicos*, Adriana Rolin⁹ fundamenta sua pesquisa artística e pedagógica na cena performática a partir dos conceitos sobre os fluxos

⁹ Adriana Rolin é atriz de teatro há vinte anos, arteterapeuta com abordagem junguiana, escritora, mestra em Artes, doutoranda em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista Capes. “Cria Jubal” [2016], “Versos, Flores e Vaginas” [2018], “Princesa Obá” [2019], “Yriádobá Da Ira à Flor” [2019] e “Ei, Mulher” [2019] são os seus livros já lançados pela Editora Metanóia. Foi atriz-pesquisadora do Ateliê de Pesquisa do Ator regido pelo Sesc Paraty sob coordenação pedagógica de Carlos Simioni e Stephane Brodt por 4 anos. Ela integra os seguintes grupos: MOTIM - Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes; Medeia e suas Margens e, Casa Ateliê do HUPE, ambos regidos pela UERJ; Coletiva Agbara Obinrin com o espetáculo “Ei, Mulher” em reverência às seis deidades femininas iorubanas; e GERU MÃA Filosofia Africana regido pela UFRJ. Atualmente desenvolve sua pesquisa “Influxos Artaudianos” com clientes-artistas do Museu de Imagens do Inconsciente e com artistas-pesquisadoras da COART.

corporais artaudianos e as forças cósmicas da natureza. Ao estabelecer diálogos de sua práxis com os escritos de Antonin Artaud sobre o corpo no teatro, entrelaçando-os às mitologias dos orixás – afro-diaspóricas – através da incorporação dos elementos da natureza, Adriana aproxima-se das relações do teatro negro e do candomblé em sua pesquisa.

O arrebatamento de sua investigação pela via pedagógica atua pela perspectiva teatral da experiência, da intensidade e das aparições, que intencionam a desterritorialização do corpo através da arte, propiciando o acesso de imagens do inconsciente, em dimensão ancestral. Através dos processos de criação cênica no Museu de Imagens do Inconsciente, como arte-terapeuta, Adriana evidencia a pauta sobre a loucura, permeada por demandas sociais e políticas, sobretudo ao questionar sobre os processos de exclusão e marginalização dos sujeitos negros nas sociedades, os ocasionando adoecimentos físicos, psíquicos e emocionais. Rememorando o relato íntimo de loucura e suicídio de sua avó materna em sua pesquisa, Adriana reflete sobre a saúde mental da população negra e, especificamente, da mulher negra, localizada como a Outridade da Outridade na estrutura social idealizada pela branquitude, auxiliando-se pelos apontamentos delineados no livro “Memórias de Plantação” da escritora e teórica Grada Kilomba (2019).

No diálogo com a pesquisadora Cristiane Souza¹⁰ começamos a refletir o segundo grande tema do projeto MOTIM NA QUARENTENA, destinado *Pedagogias feministas nas Artes da Cena: contexto da educação formal e não formal*. Na *live* com Cristiane compreendemos que a pesquisadora vem conduzindo seus processos e práticas, nos diferentes campos de atuação, a partir do termo Quilombismo, ou Aquilombamento, conceito que foi desdobrado por Abdias do Nascimento (1997), a fim de expressar uma práxis norteada através dos processos de construção e organização de agrupamentos socioculturais, compreendidos enquanto movimentos de libertação da população negra diaspórica. Deste modo, Cristiane evidencia os atravessamentos e possíveis transformações do termo em nosso tempo, considerando os novos mecanismos de manutenção dos motivos culturais tradicionais oriundos dos povos afro-brasileiros, a partir de uma perspectiva que contemple o fazer artístico como potencializador pedagógico.

Considerando, assim, que a atualização do conceito de quilombo surge da necessidade intrínseca de se preservar saberes, conhecimentos rituais, e sobretudo, de manutenção da própria existência afro-brasileira, compromete-se com uma postura decolonial em sua prática enquanto artista e

¹⁰ Cristiane Souza é formada em teatro pela Escola de Teatro Martins Pena desde 1997 e em Artes pela UERJ, em 2010. É mestra em Artes pela UERJ e leciona Artes Visuais na rede Municipal da cidade do Rio de Janeiro. Desenvolve trabalhos de performances, tendo participado de exposições, mostras, simpósios e seminários. Como atriz, atuou nas peças “Missa dos Quilombos” e Havana Café” e “Olga Benário, um breve futuro”, da Companhia Ensaio Aberto.

educadora, e reflete sobre o exercício de transpor essas relações para o espaço de sala de aula. O que ela propõe é a instauração de uma coletividade ativa, com sujeitos integrados, conscientes e participantes, por meio de ações e experiências que gerem encantamento pela vida e para vida dessas alunas e alunos, em contínuo diálogo com suas realidades, narrativas e subjetividades.

A partir desse segundo grande tema, também foi recebida a pesquisadora Adriana Mira-Cunhã¹¹ com a pesquisa sobre *Teatro comunitário e pedagogia Ubuntu na África do Sul*. Permeada por um chamado ancestral que a conduz num processo de relação e de pesquisa artística e pedagógica com a África do Sul, Adriana Mira-Cunhã se depara com dinâmicas sociais e relações de convivialidade outras, onde as práticas de cuidado, afeto e respeito mútuo se evidenciam. Sua pesquisa delinea-se a partir do diálogo com o teatro comunitário na África do Sul e com a perspectiva Ubuntu, prática filosófica e cotidiana, em dimensão metafísica, que propõe uma compreensão outra para as relações de convívio, construindo, assim, uma interlocução mediada através do fazer cartográfico pelos espaços físicos e por suas camadas históricas, antecedidas por cenários de disputas e de processos de segregação racial.

¹¹ Nome de renascimento de Adriana Miranda da Cunha, que é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) - Brasil, sob a orientação da Prof. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra, na linha de pesquisa Teatro, Sociedade e Criação Cênica (2016-2020). Contato cunhamadri@gmail.com (www.dancaorganica.org).

O contato com um projeto artístico e cultural, oriundo de um programa de reparação, idealizado para jovens e crianças em fase escolar, no Teatro Hillbrow em Johannesburgo, levou-a à presenciar os processos criativos elaborados por seus participantes, defrontando-se com abordagens que traçavam questões de gênero, racialidade, religiosidade e comunicação linguística entre afro-migrantes, levantadas, sobretudo, por um grupo de meninas que integravam o projeto neste período, enriquecendo ainda mais os debates de sua pesquisa, acerca das demandas feministas que emergiam.

Com a pesquisadora Brisa Rodrigues¹² discutimos *Mito, ativismos e oficinas na escola*. Partindo dos contornos de sua trajetória e diante de um resgate e restauração do contato com seu corpo, atravessada por uma dimensão ancestral, Rodrigues elege a perspectiva do mito e da *Mitodologia em arte* (LYRA, 2015), sistema rizomático de criação, como guia de sua pesquisa artística e teórica. Norteada por suas experiências cênicas e provocada por indagações propostas através da performance-arte, da antropologia da performance e da teoria do imaginário, Brisa estabelece o conceito de “Corpo Bandeira”, conduzido por questões feministas.

¹² Brisa Mirele Barbosa Rodrigues é doutoranda em artes cênicas (UNIRIO), Mestre em arte (IA/UERJ); é atriz formada pela Escola de Teatro da UFBA e está se especializando no curso CESPEB: Ênfase no ensino contemporâneo de arte (UFRJ). Em 2006 foi uma das fundadoras da Trup Errante, grupo de teatro oriundo da Vale do São Francisco. É integrante do Coletivo Ponto Zero, grupo de atores da Bahia sediado no Rio de Janeiro e integra também o grupo de pesquisa MOTIM – Mito, rito e cartografias feministas nas artes (CNPq/UERJ).

Outro movimento fundamental em seu processo é o “Mito da mulher revolucionária”, enquanto *mito-guia*¹³ de sua pesquisa, delineado a partir da narrativa pessoal e do relato de histórias de mulheres que se colocaram contra poderes opressivos instaurados, praticando o ato de Antinomia, como no mito da Antígona. Compreendendo o mito em sua dimensão pedagógica, como um caminho de ensinamento e aprendizado, reconhece a *Mitodologia em Arte* como um agente multicultural para a prática de uma pedagogia engajada nos espaços de ensino.

Seguindo as discussões acerca das pedagogias feministas nas artes da cena, trabalhamos o tema *Contação e reinvenção de histórias: contos de fadas e processos cênico-pedagógicos*, com as pesquisadoras Lisa Miranda¹⁴ e Julia Prudêncio¹⁵.

Refletindo sobre a dimensão narrativa na transmissão de conhecimentos e de saberes, que reverberam no tempo, e partindo do desejo de interligar questões dos âmbitos da arte, da educação e dos feminismos em sua pesquisa, Lisa Miranda reapropria-se da prática da oralidade em sua atuação pedagógica através das narrativas dos contos

¹³ Referente a procedimento da Mitodologia em Arte, de Luciana Lyra. Traduz-se como Mito diretor de um processo criativo em arte.

¹⁴ Lisa Miranda é professora de artes, arte-educadora em exposições de arte e cultura em museus e centros culturais no Rio de Janeiro. É Integrante do grupo MOTIM - Mito, Rito e cartografias feministas nas Artes (CNPq), com pesquisas de iniciação científica e monografia desenvolvidas no âmbito da graduação em Artes Visuais, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Pós-graduanda na especialização em Saberes e Fazeres no Ensino de Artes Visuais, no Colégio Pedro II- RJ

¹⁵ Atriz e diretora bacharela em artes cênicas pela Universidade Estadual de Campinas, atualmente mestranda do Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina, na linha de pesquisa de Imagens Políticas.

de fadas. Apreendendo o conto como importante material simbólico e de construção subjetiva, investido de saberes e instruções, tendo origem na tradição oral atribuída historicamente, socialmente e culturalmente ao gênero feminino.

A apropriação do conto pela literatura e pela indústria do entretenimento determinou novas formulações narrativas, pautadas em conceitos moralizantes, refletindo a perspectiva das estruturas hegemônicas, por meio de relações de poder não neutras, direcionando-os ao público infantil. Contudo, Lisa utiliza-se de narrativas lúdicas na construção de diálogos críticos que adentrem os espaços escolares, através do exercício da imaginação, possibilitando a introdução de debates acerca das questões de gênero e dos feminismos, refletidas a partir dos estereótipos observados nas histórias e transpostas para as realidades das crianças e adolescentes com quem trabalha.

No que se refere à Julia Prudêncio o que se vem desenvolvendo são oficinas teatrais com mulheres desde 2018, dilatando a proposição cênica para um espaço de trocas entre mulheres e suas narrativas, partindo de questionamentos que conduzam abordagens feministas, desdobradas a partir do conto do Barba Azul, de autoria creditada a Charles Perrault, como meio ou instrumento que suscite a reflexão crítica de forma orgânica. O exercício



de refletir a partir do conto de fadas, enquanto modelo simbólico, em diálogo e correspondência com aspectos do cotidiano das mulheres, estabelece diretamente uma relação familiar e íntima com suas próprias histórias e narrativas, num processo de costura entre a ficção e a realidade.

Ao trabalhar especificamente o conto do Barba Azul e seus arquétipos em cena, são evidenciados processos de violência de gênero, onde a mulher protagoniza uma ação de se libertar e de se resguardar de uma força predadora masculina e misógina que a ameaça. Deste modo, ao pensar o mito como método e estratégia de criação cênica, Júlia vem delineado diálogos sensíveis, feministas e políticos, junto à essas mulheres, por meio de um fazer relacional e da construção contínua de uma rede de resistências.

Ainda no tema das pedagogias feministas, o diálogo se deu também com a pesquisadora Franciele Aguiar¹⁶ a partir do micro-tema *Corpo-voz e imaginário: processos poéticos e pedagógicos*. Compreendendo a dimensão da voz como disparadora do processo criativo em cena e como ação evocadora de imagens e de memórias que articulam temporalidades, possibilitando um estado que mobiliza o

¹⁶ Atriz, pesquisadora e professora, graduada em Teatro com habilitação em Interpretação Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na linha de pesquisa Imagens Políticas. Sua pesquisa aborda a vocalidade no processo de criação cênica, experimentando caminhos para pedagogias e poéticas feministas. Sob a orientação da Profa. Dra. Luciana Lyra, integra, desde 2018, o grupo de pesquisa MOTIM — Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes, vinculado à UERJ, mas que reúne também pesquisadoras da UDESC e da UFRN.

corpo como um todo, Franciele expressa a ideia de uma vocalidade incorporada e relacional, que acessa conteúdos do inconsciente, a partir da perspectiva do imaginário, como algo que perpassa nossas experiências mais profundas. Seu processo artístico preocupa-se com o aspecto afetivo da voz, com a valorização de seu caráter emocional, experienciado através da sonoridade e da materialidade dos cantos.

Trabalhando corpo e voz pelo viés do encantamento, suscitado na experiência do canto ritual de origens negras e indígenas, despertam-se outras perspectivas vocais, em dimensões ancestrais. O canto encanta e manifesta presenças que abrem caminhos para além deles. Refletindo, ainda, sobre a experiência pedagógica do canto e da construção de caminhos para uma pedagogia feminista, a partir de considerações de autoras negras como Audre Lorde (2019) e bell hooks (2019), Franciele compreende a “impostação” da voz da mulher como exercício de pluralidade e de enaltecimento das formas expressivas, marginalizadas nas culturas por serem atribuídas ao feminino. Ao seu ver, uma pedagogia feminista se constrói a partir da voz.

Encerrando este segundo bloco de *lives*, trouxemos à tona o micro-tema *Pedagogias Dialógicas na criação cênica:*

Freire e Hooks, com Lucas França¹⁷ e Rosana Pimenta¹⁸.

¹⁷ Lucas França é diretor, ator e artista-educador, graduado em Licenciatura em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP (2019). Também é formado em interpretação pelo Teatro Escola Macunaíma (2011) e atuação pela SP Escola de Teatro (2012). É integrante do MOTIM -Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (CNPq), desde 2015.

¹⁸ Rosana L. Andrade é graduada em Arte-Teatro pelo Instituto de Artes da UNESP. Atriz

Lucas França nos conta que o contato com a obra de Paulo Freire foi um importante disparador para a prática e para o posicionamento artístico de Lucas França, sobretudo enquanto propositor da cena teatral e performativa. A potencialidade das reflexões de Paulo Freire (2002), no âmbito da educação transbordam inevitavelmente para as demais relações, se desvelando na poética cênica de Lucas como um mediador de suas ações, pautada na criação de redes de aprendizados e trocas afetivas, descobrindo a potência através da dimensão expandida do diálogo. A partir do processo de tomada de consciência sobre suas ações, sejam elas pedagógicas, artísticas ou civis, como atos fundamentalmente políticos, por meio de uma experiência crítica em sua totalidade, estreitaram-se os diálogos de seus processos artísticos e atuações pedagógicas com as abordagens delineadas por bell hooks.

Suas reflexões acerca da necessidade de se constituírem espaços autônomos de criação, que estimulem o fazer processual numa trama relacional, atravessa os apontamentos de bell hooks a respeito da perspectiva do prazer pela experiência, como geradora de entusiasmo para todo e qualquer ato. Reconhecendo que a experiência cênica se dá efetivamente numa dimensão que transforma o lugar das afetações em prática, no campo da fricção, do contato e da

e arte-educadora, atua no terceiro setor em São Paulo. Integrante do MOTIM - Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (CNPq), desde 2015.

escuta, alterando, assim, as formas de ver e de existir na sociedade, estabelece diálogos entre aspectos fundamentais de sua prática artística e as questões pedagógicas e filosóficas abordadas por Paulo Freire, e posteriormente por bell hooks.

O pensamento freireano, atrelado ao processo de construção laboratorial da cena, como um guia no trabalho para Rosana, desdobra-se em uma escrita poética, a partir do lugar de cumplicidade, de amorosidade e de uma consciência crítica sobre os processos sociais opressivos. Já o contato com a obra de bell hooks se estabelece num lugar de devir e de exercício de escuta e aprendizado, considerando, ainda, a relação de prazer da experiência e da ação como processos modificadores, objetiva e subjetivamente.

Abrindo o terceiro e último bloco de *lives* intitulado *A Cena da margem ao centro: Outros feminismos*, destampou-se o tema do *Envelhecimento, teatro e feminismos*, com Rodrigo Cunha¹⁹. O pesquisador vem desenvolvendo um projeto junto ao *coletivo de teatro Bárbara Idade*, constituído majoritariamente por mulheres senescentes, em processo de envelhecimento. A estruturação do coletivo surge em

¹⁹ Rodrigo Cunha Santos é Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (2019) e graduado em Educação Artística/Artes Cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco (2004). Professor de teatro do Sesc Pernambuco desde 2005, desenvolve trabalhos com terceira idade, crianças, cursos livres de teatro e formação de atores e atrizes. Professor substituto do Departamento de Métodos e Técnicas de Ensino/DMTE da Universidade Federal de Pernambuco (2016/2017 e 2020) trabalhando com Fundamentos do Ensino de Artes no curso de Pedagogia.

consequência de seu trabalho como professor de teatro no Sesc de Pernambuco, partindo do pressuposto de propositor da cena para o público da terceira idade. Contudo, a experiência processual desvelada através da relação transformadora com este grupo, demarcou uma mudança de perspectiva em sua prática como artista e educador, reconstruindo seu olhar no decorrer do processo e do aprendizado conjunto, que contempla a potencialidade e a poética manifestada nestes corpos, observando as transformações e os afloramentos promovidos através do fazer teatral.

A concepção do espetáculo intitulado *(Hes)tórias Mínimas*, fundamentado na relação de troca, de compartilhamento e de comunhão, instaurou um momento imprescindível para o coletivo, restituindo o espaço de fala dessas mulheres ao trazer suas histórias e narrativas pessoais para a cena, tornando visíveis questões que as perpassam em suas vivências e trajetórias, enquanto mulheres na sociedade.

Mulheres gordas, cena e (re)existência foi o micro-tema trazido pela pesquisadora Thaís Putti²⁰ que conduz uma proposta de criação cênica, a partir do viés cômico, que deriva dos atravessamentos e afetações de seu corpo, enquanto mulher gorda, buscando romper os estereótipos

²⁰ Gorda, atriz, professora, mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (2019 - atual), graduada em Licenciatura em Teatro pela mesma instituição (2017) e pesquisadora do MOTIM - Mito, Rito e Cartografias Feministas nas Artes (UERJ/CNPq) desde 2019.



e lógicas gordofóbicas naturalizadas na sociedade, através da transformação do olhar para a potência do corpo gordo e de suas narrativas na cena.

Sua pesquisa e proposição artística experiencia a cena por meio de uma perspectiva crítica, trabalhando o riso didático e o jogo cômico num processo questionador e político, refletindo sobre os estigmas e preconceitos que se afirmam nos espaços da dramaturgia em relação aos gordes. Ao relatar as cicatrizes dos processos físicos e emocionais vivenciados em seu corpo durante a infância e adolescência, por não enquadrar-se aos padrões hegemônicos impostos, Thaís entende que o contato e a identificação com conceitos como gordofobia e feminismo na universidade foram fundamentais para o aprofundamento e compreensão dos processos de seu corpo, permitindo redescobrir sua potencialidade e sexualidade e preencher-se de si mesma.

Dançar o gênero foi o micro-tema trazido por João Vítor Mulato²¹. Vivenciando processos que atuavam em seu corpo, desde a tenra infância, o pesquisador descobre caminhos possíveis de reconhecimento de si, permeada pelo contato com a arte, através da dança, da performance e do teatro, guiando-a na relação de trânsito entre gêneros. O desvelar de memórias da infância, de suas “memórias movediças”,

²¹ Artista-docente em formação. Doutoranda em Teatro no PPGT da UDESC. Mestra pelo PPGArC da UFRN, aonde desenvolveu sua pesquisa teórico-prática vinculada ao grupo MOTIM (UERJ, 2016 - 2019). Licenciada em Teatro pela UFRN e em Pedagogia pela UNINÁSSAU.

repletas de violência, repressão e ausência de diálogos no ambiente familiar, traçaram importantes reflexões acerca da imposição dos padrões heteronormativos em seu corpo e dos processos de domesticação das formas de expressão autênticas.

O pesquisador relatou, ainda, a importância da figura de sua avó, como um *mito-guia* para o processo de criação cênica, trajando um feminino insubmisso, que reivindica a liberdade e a autonomia de seu corpo. Sua investigação em cena é traspassada pela dimensão feminina que o habita, em uma experimentação que se amplifica através do conceito de anima, delineado por Carl Jung, juntamente aos estudos teóricos sobre gênero e feminismos, partindo de uma compreensão horizontalizada sobre ser e não ser feminino e masculino nas sociedades, onde os marcadores sociais definem e constroem estereótipos de gênero, através da ótica patriarcal.

O pesquisador Bruno Reis²², por sua vez, trouxe o micro-tema *Performatividade Cuir na comunidade Ballroom carioca*. O processo de pesquisa e explanação teórica de Reis percorre a dimensão da cena em campo expandido, investigando a relação da dança com a performance, a

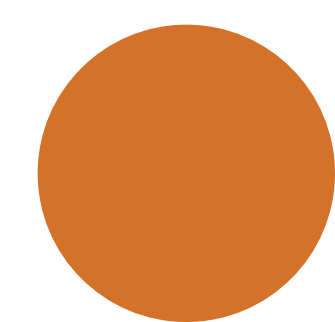
22 Bruno Reis é artista-pesquisador das artes do corpo, com trabalhos nas áreas da performance, dança e cinema. É dramaturgista da performance Repertório n.1, de Davi Pontes e Wallace Ferreira. Desenvolve pesquisas a respeito de dramaturgia do corpo, cena expandida e o corpo queer/cuir na cena contemporânea, sociabilidade, afetos e a cena ballroom e o vogueing no Rio de Janeiro. Faz parte dos grupos de pesquisa MOTIM - Mito, rito e cartografias femininas na Arte, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, e do Laboratório de Crítica (LabCrítica), vinculado aos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Dança do Departamento de Arte Corporal da UFRJ. É mestre em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense (2016), e atualmente doutorando no PPGArtes UERJ.

partir da descoberta da cultura Ballroom na cena carioca e por sua identificação com as questões visibilizadas por esse movimento e por seus atores sociais.

Segundo o pesquisador, a cultura Ballroom nasce em contexto norte americano, na década de 80, como movimento contra-cultural de protagonismo negro, LGBT e periférico, produzindo batalhas de dança e performance. Contudo, para além das experimentações artísticas suscitadas, o movimento se constitui, sobretudo, como uma comunidade de acolhimento em uma rede de resistências.

Observando complexidade das categorias de danças performáticas promovidas pelas Balls - ou Bailes, na cultura Ballroom, Bruno estabeleceu diálogos com as teorias queer e o conceito de performatividade de gênero de Judith Butler, compreendendo o “jogo” de experimentação corporal da cena Ballroom, como forma de subversão dos papéis sociais de gênero, através da habilidade de decodificar essas construções artificiais do masculino e do feminino nas culturas. Por fim, discorre ele que a mudança de grafia da palavra Queer - de origem inglesa, para Cuir, na pesquisa de Bruno, decorre de um pensamento decolonial sobre o termo, uma vez que os estudos Queer não dão conta das demandas de gênero aprendidas no cenário brasileiro.

Motins de teatro e dança no Vale de São Francisco:



poéticas de margem e (re)existência foi o micro-tema do pesquisador Paulo de Melo²³. Nascido em Petrolina, interior de Pernambuco, Melo vem delineando diálogos poéticos entre as perspectivas de centro e de margem nas cenas artísticas de teatro e dança, debruçando-se a partir das formas de articulação e de “amotinamentos” dos coletivos artísticos que se encontram fora dos “centros” fomentadores de arte. Considerando a possibilidade de movência nos conceitos de margem e centro, Paulo se propõe a refletir sobre margens que são seus próprios centros e sobre as relações de trânsito entre os termos, em uma dimensão prática.

As produções artísticas do interior e da periferia são frequentemente invisibilizadas e marginalizadas, tanto pela produção acadêmica, quanto pelo incentivo governamental através dos programas de cultura. O processo excludente e segregador, na percepção de Paulo, se constrói em decorrência de uma ótica hierarquizante e colonizadora, que atribui juízos de valor às manifestações artísticas, inferiorizando as “margens” e enaltecendo os “centros”.

²³ Paulo de Melo é um artista multidisciplinar. Mestrando em Arte e Cultura Contemporânea PPGARTES/UERJ, Especialista em Ensino Contemporâneo de Arte CESPEB/PPGE/UFRJ (2020) e Licenciado em Teatro UNIRIO (2017). Participou de Residência Artística no Prison Creative Arts Program PCAP e Centre for Latin American and Caribbean Studies LACS da University of Michigan/USA (2014). Bolsista CAPES no Mestrado e na Graduação. Durante a graduação foi bolsista de Monitoria, Programa de Extensão Teatro na Prisão e Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência PIBID. Integrante do Projeto de Pesquisa e Extensão MOTIM. Colaborador do Projeto Cinema no Interior. Tem experiência nas áreas de Artes/Teatro, Artes/Dança, Artes/Cinema, Artes/Canto. Profissionalmente trabalha como Ator e Bailarino desde 2002, tendo atuado em renomadas Cias de Teatro e de Dança, Musicais, Filmes, Séries e Novelas, em produções realizadas no Brasil e no Exterior. Na pesquisa, se dedica aos debates sobre Pedagogias do Teatro, Pedagogias da Dança, Educação, Cultura Contemporânea e Cultura Popular. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: Ensino do Teatro, Ensino da Dança, Cidadania, Teatro de Formas Animadas e Teatro Social.

Paulo relata, ainda, sua necessidade de migrar de Petrolina durante sua trajetória artística, acreditando ser a única possibilidade de construir um caminho através da arte. Contudo, seu retorno à Petrolina o fez redescobrir a potencialidade da cena artística produzida nos interiores, percebendo a atuação e organização de grupos e de coletivos da “margem” como táticas de enfrentamento, estratégias de (re)existência e ações decoloniais, capazes de provocar fissuras no sistema de arte e romper lógicas de subalternização e domínio.

Em *Corpo e(m) paradoxo: (des)amotinamento na cena*, a pesquisadora Bárbara Mazzola²⁴ relata que o seu desejo é de investigar a potência do corpo na cena, em contato com o teatro contemporâneo, por meio de questionamentos sobre as possíveis lógicas que operam no “corpo em arte”, conduzindo-o ao estado criativo. Ao se aprofundar no trabalho de corpo na cena do teatro e da dança, a partir da perspectiva de atores e atrizes, Bárbara adentra em conceitos estruturais, como as ideias de corpo paradoxal e presença, fundamentados através dos aportes teóricos e filosóficos em sua pesquisa.

 O conceito de corpo paradoxal está atrelado a dimensão

24 Bárbara Mazzola é atriz (Teatro-Escola Célia Helena/SP), dançarina e mestra em Artes Cênicas (UNIRIO). Possui graduação em Psicologia (Universidade de Mackenzie/SP) e graduação incompleta em Dança (Faculdade Angel Vianna/RJ). No campo das Artes mantém seu foco de atuação e pesquisa sobre processos criativos e corpo em arte no teatro e na dança. Foi atriz do Grupo Redimunho de Investigação Teatral (SP). Produziu três edições do curso Intensivo de Dança Butoh com Ana Medeiros (RS) e Hiroshi Nishiyama (JP); realizou assistência a Prof.^a M.^a Cláudia Mele em cursos universitários de Artes Cênicas e Psicologia nas disciplinas de Corpo e Movimento e Técnicas Expressivas nas instituições Casa de Artes de Laranjeiras, Faculdade Cesgranrio e Universidade Santa Ursula, na cidade do Rio de Janeiro.

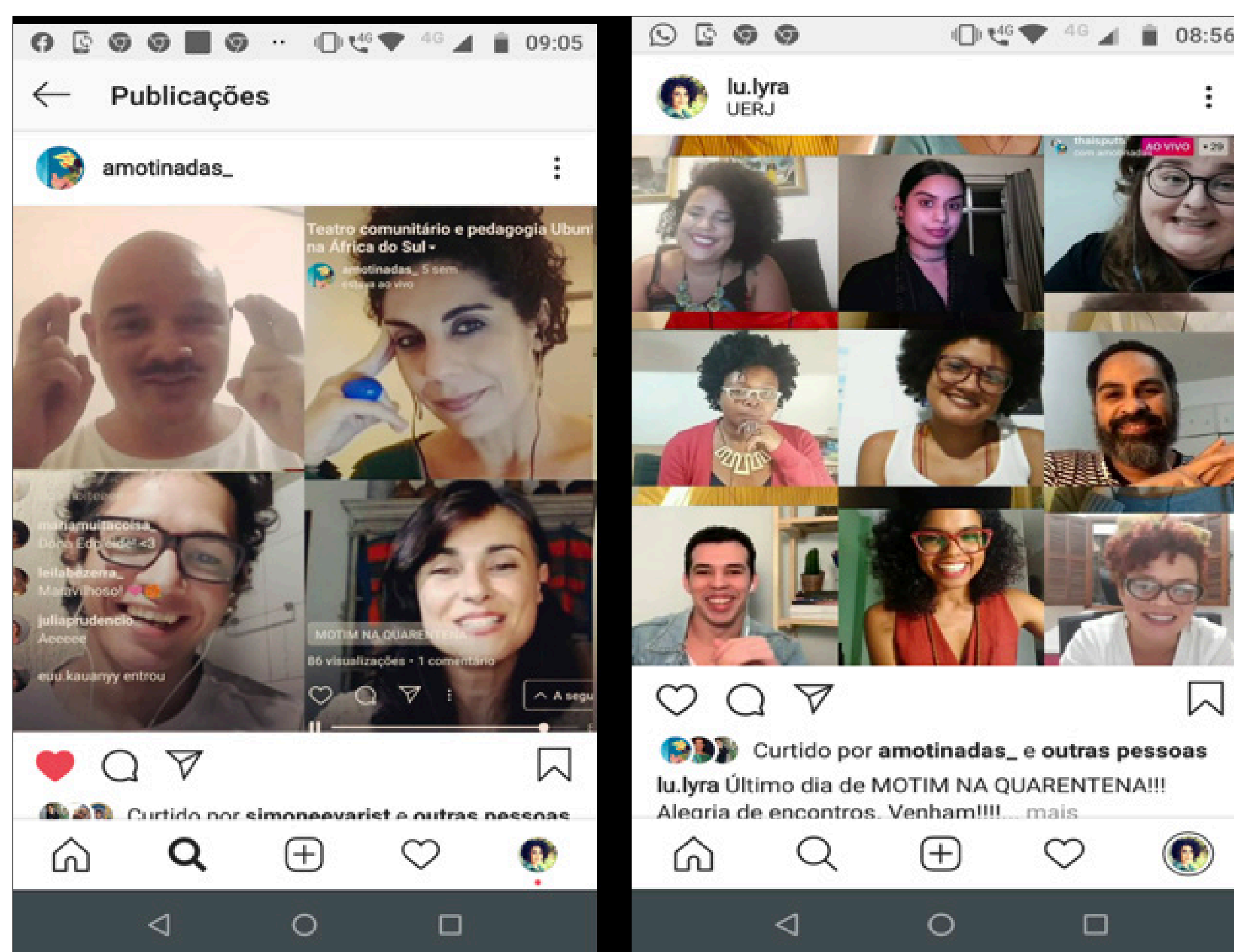
de movência do corpo em arte, que é simultaneamente sujeito e objeto, interior e exterior, veículo material da materialidade. As dinâmicas do corpo em estado criativo acessam o território das micro percepções, onde se dinamizam as forças que atuam no corpo e que o transpassam. Já o conceito de (des)amotinamento traçado por Bárbara, pressupõe a percepção do corpo como um motim, de afetos, de forças e de experiências, em contínua relação, desvelando o corpo na arte como um rearticulador desses atravessamentos, reamotinando os fluxos a partir de atuações micro-políticas, a fim de recriar territórios de vivência.

A última *live* empreendida no projeto MOTIM NA QUARENTENA teve como micro-tema *Mulheres em deriva: O caminhar na cidade como ato estético-pedagógico*, de Gabriela Tauroco²⁵. A pesquisadora entende o ato de caminhar pelas ruas da cidade em cartografias dos afetos, redescobrendo os espaços de trânsito a partir de seus desejos e afetações, e compondo derivas poética junto ao seu deslocamento. A redescoberta do cotidiano da cidade, através de uma abordagem artística e filosófica que investiga o estado perceptivo e relacional com o espaço do fora, conduziu a pesquisa e reflexão de Gabriela sobre a arte que se produz na rua, estabelecendo diálogos com questões

²⁵ Artista brasileira, nascida em Porto Alegre-RS, desde 2018 reside no Rio de Janeiro. Doutoranda em Artes - PPGArtes/UERJ, mestra em Artes Cênicas - PPGAC/UFRGS e licenciada em teatro - UFRGS. Membro do grupo de pesquisa MOTIM - Mito, Rito e Cartografias Femininas nas Artes. Vincula seu trabalho artístico com a formação de atores e do trabalho do sujeito sobre si através de uma prática pedagógica transdisciplinar. Atualmente desenvolve trabalhos em arte usando como suporte a cena, a fotografia, o vídeo, a performance e a escultura.

da pedagogia na formação da atores e atrizes. O encontro com @s artistas de rua nos processos de deriva, pela cidade de Porto Alegre, desdobrou novos questionamentos acerca da construção de um pensar pedagógico no teatro, a partir das práticas das artísticas que estão em constante relação e afetação com @ outr@.

Sua experimentação artística, evidência, ainda, os atravessamentos do corpo mulher no espaço público, manifestando a dualidade do caminhar e do ocupar o fora, onde coabitam zonas de risco e espaços de potência. Toda a pesquisa é atravessada pela compreensão de um fazer pedagógico como meio de transformação social e exercício de liberdade e autonomia, bem como, sua relação com a cena teatral, estabelecida partir de ações micropolíticas.

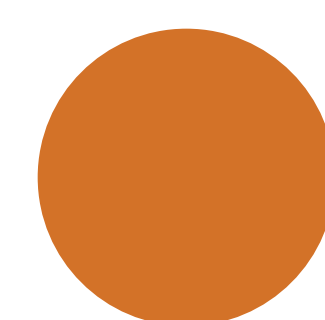


Figuras 4 e 5 - Screenshots das lives do projeto MOTIM NA QUARENTENA na plataforma *instagram*.

Nas imagens, @s integrantes do MOTIM. Captura de tela Lisa Miranda

Findo o projeto MOTIM NA QUARENTENA em julho de 2020, ecoa sua profusão intensa de pesquisas em dialogia, explicitando-nos que estar em torno da fogueira virtual dizendo de nossa arte em pesquisa também é ato de resistência, de restauração da esfera da micropolítica, destampando a possibilidade de cura da vida subjetiva, em oposição a sociedade ocidental, colonial, patriarcal, racializante e capitalista, como nos lembra ROLNIK (2018).

Coube a este projeto realizado por tod@s que formam o MOTIM explorar, pela via das *lives*, a práxis e a teoria cujo objetivo é liberar a vida de sua expropriação, relevando o protesto das consciências, a insurreição. A nova modalidade de poder instaurada no Brasil, que faz a união do neoliberalismo e conservadorismo, traça uma realidade que nos convoca a (re)inventarmos nossos modos de pensar, agir e nesse sentido o projeto MOTIM NA QUARENTENA acaba por se configurar com ação efetiva de busca do enfrentamento como posicionamento permanente na arte/vida, crendo que a descolonização do pensamento é uma micropolítica essencial para a construção de outros mundos, é através dela que vamos nos fortalecer e avançar no contexto planetário.



__REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. São Paulo, Editora Paz e terra, 2002.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2019.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 2008.

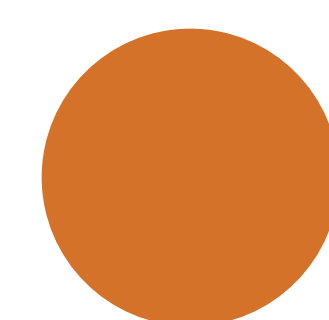
KILOMBA, GRADA. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2019.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LYRA, Luciana (org). **O livro do MOTIM**. São Paulo, Paco editorial, 2020 (no prelo).

_____. **Editorial - O Motim Cartografando Rastros e Vestígios de Pesquisas Tramadas por Mulheres nas Artes da Cena**. Revista Arte da Cena, Goiânia, v. 3, n. 1, p. 3-7, jan.- jun./2017. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce> Acesso em maio de 2020.

_____. **Mitodologia em Arte no Cultivo do**



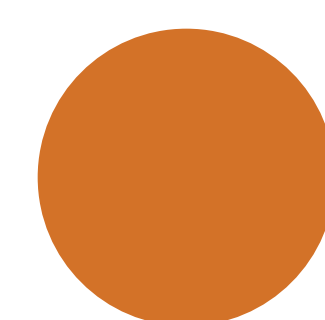
Trabalho do Ator: Uma Experiência de F(r)icção. 2015. 150 f. Relatório (Pós-Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal-RN.

NASCIMENTO, Abdias. **Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões.** *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional.* número 25 Negro Brasileiro, 1997.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala.** São Paulo, Pólen Livros – Coleção Feminismos Plurais, 2018.

----- **Quem tem medo do feminismo negro?**
São Paulo, Companhia das Letras, 2018.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada.** São Paulo, n-1 edições, 2019.



III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 1: APRESENTAÇÃO, PALESTRAS E MESAS TEMÁTICAS

Ismael Scheffler (UTFPR)¹

Luiz Henrique Sá (UNIRIO)²

Olívia Camboim Romano (UFS)³

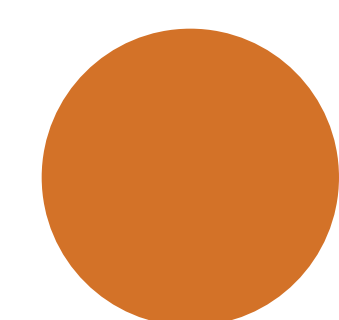
__RESUMO

O presente texto trata sobre o *III Seminário de Design Cênico: elementos visuais e sonoros da cena* realizado em caráter *on-line* de 29 de outubro a 26 de novembro de

¹ Ismael Scheffler é Doutor e Mestre em Teatro pelo PPGT-UDESC, Especialista em Teatro e Bacharel em Artes Cênicas-Direção pela FAP. Tem formação no Laboratório de Estudo do Movimento da Escola Internacional de Teatro Jacques Lecoq, França. É professor no Bacharelado em Design e na Licenciatura em Letras-Português, lecionando disciplinas relacionadas ao teatro. É diretor do programa de extensão TUT - Teatro da UTFPR. É coordenador do GT Poéticas Espaciais, Visuais e Sonoras.

² Luiz Henrique Sá é Doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC-UNIRIO, Mestre e Bacharel em Design pela ESDI-UERJ. Atua como designer, cenógrafo e fotógrafo para produções teatrais, shows, cinema e exposições. É o atual diretor da Escola de Teatro da UNIRIO, onde leciona disciplinas relacionadas a Cenografia Teatral. Foi pesquisador Fulbright na Columbia University, Nova Iorque; e colaborador do cenógrafo brasileiro Helio Eichbauer por mais de quinze anos.

³ Olívia Camboim Romano é Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFBA, Mestre pelo PPGT-UDESC e Licenciada em Artes Cênicas pela UDESC. É artista de teatro desde a década de 1990 e, atualmente, é professora no Curso de Teatro da UFS, onde leciona disciplinas relacionadas às visualidades da cena e à história do teatro. Foi professora da FURB, entre 2006 e 2018. É autora do livro *Uma arena no museu: reflexões sobre a primeira montagem de Brecht em Santa Catarina* (Edifurb, 2010).



2020, pelo GT de Poéticas Espaciais, Visuais e Sonoras da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE). O evento teve como tema “Espaços de mediação no desenho da cena: criação e ensino”, e visou fomentar o compartilhamento de pesquisas e buscar compreender o contexto brasileiro de crises e, especialmente, diante do período da pandemia da Covid-19 e da necessidade de distanciamento social, buscou tratar de diretrizes para o ensino remoto e de alternativas à realização de espetáculos presenciais. Primeiramente, são apresentadas algumas informações sobre o evento. Após, é realizado um relato das duas palestras proferidas no evento, a de Fátima Costa de Lima e a de Ferdinando Martins, que trataram sobre carnaval e sobre o trabalho de Marcelo Denny. Por fim, é realizado o relato das duas mesas temáticas apresentadas que versaram sobre a Quadrienal de Praga e sobre iluminação cênica.

__PALAVRAS-CHAVE

Design cênico; ensino; práticas artísticas; distanciamento social; desterritorialização cênica.



__ABSTRACT

This text deals with the Third Scenic Design Seminar: visual and sound elements of the scene, conducted online from October 29 to November 26 2020, by the Space, Visual and Sound Poetics Working Group of the Brazilian Association of Research and Graduate Studies in Performing Arts (ABRACE). The event had as its theme “Spaces of mediation in the design of the scene: creation and teaching” and aimed to encourage the sharing of research and understand the Brazilian context of crises and, especially, due to the Covid-19 pandemic and the need for social distance, it sought to address guidelines for remote education and alternatives live shows. First, some information about the event is presented. Afterwards, a report is made of the two lectures given at the event, that of Fátima Costa de Lima and that of Ferdinando Martins, which dealt with carnival and the artistic work of Marcelo Denny. Finally, there is a report on the two thematic tables presented about the Prague Quadrennial and about scenic lighting.

__KEYWORDS

Scenic design; teaching; artistic practices; social distancing; scenic deterritorialization.



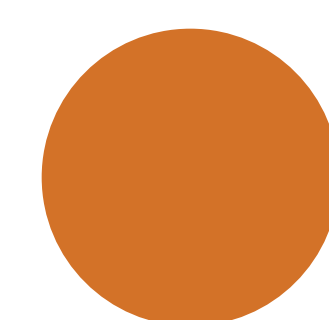
APRESENTAÇÃO, POR ISMAEL SCHEFFLER

O *III Seminário de Design Cênico: elementos visuais e sonoros da cena* foi realizado em caráter *on-line* pelo GT de Poéticas Espaciais, Visuais e Sonoras da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), de 29 de outubro a 26 de novembro de 2020.

O evento teve como tema “Espaços de mediação no desenho da cena: criação e ensino”, levando-se em consideração o contexto brasileiro de crise política, econômica, sanitária e cultural, sendo um caminho de busca por respostas aos desafios advindos da pandemia de Covid-19 e a necessidade de realização de distanciamento social, o que conduziu à interdição de encontros sociais e a suspensão das atividades presenciais em diversos âmbitos, como os ambientes de ensino e espetáculos, gerando crises tanto nas práticas do ensino quanto no meio teatral, o que atingiu de maneira direta aos pesquisadores participantes do GT. Um objetivo do evento também foi de gerar conteúdos a serem apresentados no [Seminário Permanente da ABRACE ONLINE](#), cuja participação do GT se deu em 11 de dezembro de 2020.

A Comissão Organizadora, que também compôs o Comitê Científico, foi composta por voluntários que se prontificaram a partir de uma reunião *on-line* do GT: Aby

Cohen; Dalmir Rogério Pereira (UFG); Mariana César Coral (UDESC); Rosane Muniz (UFRGS, Belas Artes SP, Senac SP e SP Escola de Teatro); Nádia Moroz Luciani (UNESPAR), João Carlos Machado (UFRGS) e Ismael Scheffler (UTFPR), como coordenador. Este grupo propôs formas diferenciadas de participação, atendendo à demanda do GT de se realizar um encontro semanal durante cinco semanas. Assim, para o primeiro encontro do evento foram convidados dois pesquisadores para a realização de duas palestras de 30 minutos cada, sucedidas por debate com o público. Foi utilizada a plataforma *StreamYard* para as transmissões feitas pelo *YouTube*, com a interação do público por meio do *chat*. No segundo encontro, foram realizadas duas mesas temáticas propostas por meio de chamada aberta, com a solicitação de que cada uma fosse composta por três pesquisadores de diferentes instituições e que houvesse, também para cada mesa, a criação de um vídeo de 30 minutos sobre a temática a ser tratada, para ser exibido no dia previsto, seguido de debate. A terceira atividade correspondeu a debates de comunicação de pesquisas propostas a partir de uma chamada aberta; cada comunicação produziu um vídeo de até cinco minutos. Para as comunicações foram propostos três eixos: (1) desafios e possibilidades no ensino remoto de design cênico; (2) projetos e ações artísticas em tempos de



distanciamento social; e (3) tecnologias de imagem, som e espaço: contribuições poéticas e perspectivas na cena. As comunicações foram organizadas em *playlists* no *YouTube*, que correspondiam a seis grupos reunindo pesquisas a serem debatidas em conjunto em salas virtuais com a presença direta dos demais participantes do evento. Na quarta semana, foi desenvolvida uma dinâmica prática, com vagas limitadas, a partir do Teatro do Oprimido e abordando questões relativas a opressões tecnológicas. Para esta atividade foram utilizados quatro ambientes/plataformas distintas: sala virtual do *Jitsi Meet*, aplicativo *Snap Camera*, *StreamYard* e *Youtube*. O último encontro correspondeu a um processo de revisão do *III Seminário de Design Cênico*, por meio de relatorias que identificaram os temas centrais abordados e aprofundaram as discussões sobre o tema central. Estes relatos foram preparados e são apresentados no presente *e-book* em três artigos.

Na página do evento (<https://www.even3.com.br/designcenido2020/>), se inscreveram 155 pessoas, sendo que o número médio de participações variou a cada dia. Foram 34 pesquisas apresentadas em comunicações em vídeos, além de palestrantes, integrantes de mesas temáticas e mediadores, envolvendo mais de 20 instituições de pelo menos 13 estados brasileiros na programação. Estes números superaram as participações dos seminários anteriores⁴ e

⁴ O Seminário de Design Cênico: elementos visuais e sonoros da cena teve sua primeira

do *X Congresso da ABRACE*, realizado na UFRN, em 2018 (MONTEIRO; SCHEFFLER, 2020).

A produção prévia de vídeos ou a gravação de transmissões permitem com que estes materiais sejam acessados posteriormente, pois permanecem disponibilizados na internet (nas Referências estão indicados os endereços eletrônicos onde podem ser acessadas as palestras e mesas redondas de que trata este relato). Em especial, a produção de comunicações por vídeos gerou um formato alternativo para os Anais, baseado não na palavra escrita, mas no uso de diferentes recursos e linguagens audiovisuais, constituindo-se como um meio mais adequado para diversas pesquisas relacionadas ao espaço, imagem e sonoridade, aspectos que se tornam mais bem exemplificados ao se utilizar registros com movimento ao invés de imagens estáticas (desenhos ou fotografias, por exemplo). Os desafios de lidar com a dinâmica presença/ausência física, com a mediação tecnológica e suas formas de interação, com o domínio ferramental eletrônico e as vulnerabilidades de conexão trouxeram, por fim, um fortalecimento para os vínculos dos integrantes do GT, implicando, inclusive, na integração de novos participantes, além de comprovar que é possível, e até benéfico às áreas do design cênico, comunicações de pesquisas por meios audiovisuais para além do recorrente

realização em 2013, na UTFPR, em Curitiba/PR. A segunda edição ocorreu em 2017, na mesma instituição, realizado em parceria com o GT. Nos Anais desses eventos, é possível encontrar mais informações.

modelo acadêmico de *papers* e comunicações orais.

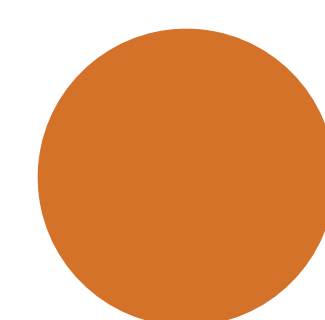
Com o intuito de registrar a produção do *III Seminário de Design Cênico*, foi organizado um relato aqui apresentado em três textos: apresentação, palestras e mesas temáticas (por Ismael Scheffler, Luiz Henrique de Sá e Olívia Camboim Ronano; comunicações de pesquisa (Aby Cohen, Mariana César Coral e Rosane Muniz; e dinâmica prática (Dalmir Rogério Pereira).

No presente texto, Luiz Henrique Sá realiza o relato das atividades do primeiro dia, quando ocorreram as duas palestras, e Olívia Camboim Romano apresenta as duas mesas temáticas, destacando alguns pontos dos trabalhos.

RELATO DAS PALESTRAS, POR LUIZ HENRIQUE SÁ

O primeiro dia do seminário contou com duas palestras, a saber: *Cenografia das escolas de samba: alegorias entre arte e política, Covid e carnaval*, com a professora Dra. Fátima Costa de Lima (UDESC); e *Cenografia contemporânea e arquiteturas do corpo a partir do trabalho acadêmico-criativo de Marcelo Denny*, com o professor Dr. Ferdinando Martins (USP).

A professora Fátima Costa de Lima começou sua palestra com uma síntese de sua formação para, então,



oferecer a prospecção sobre os desfiles carnavalescos que supostamente veremos em 2021. Para ela, o evento de 2021 será um encontro entre o Carnaval e a Covid-19, uma conclusão que tirou da observação dos temas de protesto político e resistência social que têm aparecido nas alegorias de carnaval no sambódromo carioca nos últimos anos.

Fazendo uma citação histórica, foi apresentada a representação icônica do Cristo Redentor “mendigo” – aquele embalado em plástico preto, primeiramente proposto pelo célebre carnavalesco Joãozinho Trinta, em 1989, para a escola de samba Unidos da Beija Flor – uma alegoria diversas vezes citada e repetida: sua repetição demonstra que a alegoria se transformou num símbolo, com valor político.

Foi reconhecido que, desde 2018, algumas Escolas de Samba pertencentes ao Grupo Especial da LIESA – a Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro – têm promovido desfiles com temas de protesto e resistência social. Tais desfiles, para a pesquisadora, são uma resposta artística a uma série de eventos políticos nacionais de crise, a saber: as jornadas de junho de 2013; o povo tomando as ruas em 2014 e 2015; o *impeachment* de 2016; o governo golpista em 2017; o corte do recurso das escolas de samba cariocas pelo prefeito Crivella, em

2018. E foi justamente a partir deste último evento que partiu da LIESA um imperativo para que as escolas fizessem desfiles com enredos críticos.

Neste contexto de politização da arte carnavalesca, a professora Fátima citou Walter Benjamim para fazer uma relação entre a estetização do fascismo e a politização da estética. De forma a demonstrar o processo de politização do carnaval carioca, foram mostrados quatro vídeos:

- A agremiação Paraíso do Tuiuti, vice-campeã do carnaval carioca de 2018 que, com seu enredo “Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?” contou a escravidão do ponto de vista do escravizado, politizando e atualizando a questão da escravidão. Um carro alegórico foi ressaltado: aquele que apresenta uma figuração do então presidente Michel Temer como um vampiro neoliberalista.

- A Unidos da Beija-Flor, escola campeã do carnaval de 2018 com o enredo “Monstro é aquele que não sabe amar”, exibindo a voz das ruas numa ala de passistas com fantasias distintas, representando grupos sociais distintos, uma passeata popular – o que foi demonstrado como um processo de teatralização dos desfiles da escola.

- O desfile de 2019 “História para ninar gente grande”, da Estação Primeira de Mangueira, que trouxe o conceito: a história que a história não conta. Este desfile foi fechado

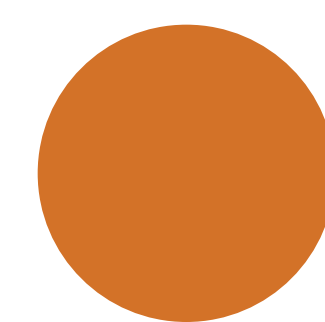


com uma ala em que a escola apresentou diversas bandeiras, incluindo uma grande bandeira do Brasil, nas cores verde e rosa, representativas da agremiação, na qual a inscrição “ordem e progresso” foi substituída por “negros, índios e pobres”: os heróis inglórios que a história não conta.

- O último vídeo, também da Mangueira, mas para o Carnaval de 2020, sob o enredo “A verdade vos fará livre”, apresenta uma multiplicidade de figuras de Jesus e a penúltima alegoria marcante: a representação de Jesus como um menino negro.

A reflexão sobre a interseção entre arte e política na expressão cenográfica das alegorias carnavalescas nos permitiria, assim, pensar uma continuidade deste tipo de temática através da leitura das sinopses anunciadas pelas agremiações para o Carnaval de 2021, durante o período de isolamento social. Naquele momento, afinal, os carnavalescos estão desenhando os desfiles e suas propostas promovem uma continuidade da politização dos desfiles, o que é indicado pelas sinopses já apresentadas, que traziam alegorias sobre o período de isolamento social. Foram apresentados alguns exemplos:

- A escola Unidos da Viradouro propondo um enredo sobre o Carnaval pós-pandemia da gripe espanhola: “Não há tristeza que possa suportar tanta alegria”;



- A agremiação Paraíso do Tuiuti, com um enredo sobre forças divinas ou naturais que ensinam à humanidade como viver no planeta, de tempos em tempos;
- O Salgueiro tratando sobre luta política e cultural dos movimentos negros;
- E a Beija-Flor oferecendo como temática a intelectualidade negra, com o enredo Brasil mais africano.

Neste sentido, a professora Fátima Costa de Lima previu que, no carnaval de 2021, que ainda não se sabe quando vai acontecer, serão vistos nas alegorias o processo de politização do evento que os sambas-enredo têm apresentado desde 2018 e, neste contexto, iremos sambar pela sentinela da libertação.

Terminada a apresentação, foi passada a palavra ao professor Dr. Ferdinando Martins (USP), com a palestra *Cenografia contemporânea e arquiteturas do corpo a partir do trabalho acadêmico-criativo de Marcelo Denny*. O objetivo de sua fala foi apresentar as reflexões teóricas e as criações cênicas do professor Marcelo Denny, também da USP, recente e inesperadamente falecido. O professor Ferdinando se apresentou como alguém que, apesar de não ser especificamente da área da cenografia, possuía um contato muito próximo com o professor e artista Marcelo Denny, tendo acompanhado de perto, nas duas últimas

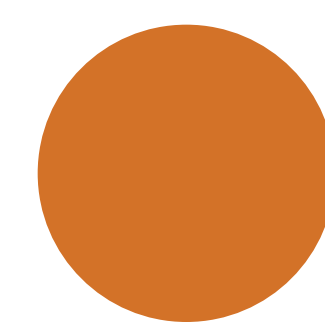
décadas, todo o seu trabalho artístico, de ensino e de pesquisa.

A partir de trabalhos apresentados nos grupos Desvio Coletivo e Teatro da Pombagira, e da colaboração de Denny junto à Companhia de Teatro Heliópolis, o professor destacou a relação construída pelo artista entre o espaço cenográfico e a construção de silhuetas corporais – ao que chamou de arquiteturas do corpo. Foram apresentados os seguintes trabalhos em vídeos:

- *Pulsão* – espetáculo de teatro performativo relacional do Desvio Coletivo, com dramaturgia de Marcos Bulhões e direção de arte de Marcelo Denny: notou-se a preocupação com a construção das silhuetas corporais; as transformações de cenário eram dadas pelo deslocamento de atores e públicos, assim como a iluminação pontuava as direções de deslocamentos.

- *Cegos* – intervenção urbana do Desvio Coletivo, de concepção do Denny com Marcos Bulhões (que sonhava com homens de barro saindo do mar): foi exibido o vídeo da performance quando realizada em Brasília, no dia em que foi aceito o pedido de *impeachment* da presidenta Dilma.

- *Demônios* – performance com direção de Marcelo D'Ávilla e Marcelo Denny, produzida pelo grupo Teatro da



Pombagira: não há um cenário propriamente dito; todo o pensamento cenográfico foi migrado para os corpos; o único elemento que se modificava cenograficamente era a cor do linóleo e a iluminação com cores simbólicas – vermelho (sofrimento), preto (morte), e branco (renascimento).

- Também foram mostradas imagens do espetáculo *Anatomia do fauno*, coprodução do grupo Teatro da Pombagira com o Laboratório de Práticas Performativas da ECA-USP, ressaltando as arquiteturas corporais através das sombras de corpos perfilados.

A trajetória da obra de Denny foi apresentada como um processo de união do pensamento cenográfico com a performance, o que resultou numa ideia de migração do cenário para o corpo. Em seus trabalhos, os cenários eram comumente espaços vazios, com alguns objetos de cena, mas a cenografia estava mesmo era carregada no próprio corpo em performance – por isso o termo “arquiteturas do corpo”.

Foram apresentadas as bases teóricas em Deleuze (conceito de autogênese) e Artaud, com sua concepção de corpo sem órgãos – um corpo não condicionado que não se submete a um discurso dominante, que não nos pertence; um corpo em contínua ressignificação. Nas obras apresentadas, Denny denunciou, através dos corpos,



comportamentos criados pelos discursos com o uso de signos que se impõem contra normatizações de uma ordem vigente (como, por exemplo, o uso de homoerotismo para denunciar a homofobia).

Na obra de Denny, o corpo se torna um espaço heterotópico e seu trabalho permite que o corpo se transforme em ativismo; ele não é suporte para a obra, mas é uma obra em si, numa estética da existência na qual a própria vida se transforma em obra de arte. Denny partia diversas vezes de uma provocação de Pina Bausch que perguntava qual o espinho de peixe que está entalado em cada uma de nossas gargantas. A partir das respostas, ele ia incluindo e construindo experimentos de dramaturgia, coreografia e arquitetura corporal.

Finalizando a apresentação, Martins indicou que o trabalho de Denny em práticas performativas muitas vezes não foi considerado, por alguns professores e pesquisadores, como pertencente ao campo teatral.

Ao término da segunda palestra foi aberto espaço para discussão e perguntas, sob mediação do prof. Ismael Scheffler (UTFPR). Foram levantados diversos tópicos de discussão, tais como: processos de politização da estética dos desfiles populares no Brasil, teatralização de performances carnavalescas, mistura de linguagens e



como esta mistura de linguagens é recepcionada no âmbito acadêmico brasileiro, estruturação dos campos de pesquisa ainda não completamente inseridos no meio acadêmico e necessidade de investimento na educação de base para que se aprenda a pensar também através de imagens.

RELATOS DAS MESAS TEMÁTICAS, POR OLÍVIA CAMBOIM ROMANO

A primeira mesa temática, *A relevância da participação das instituições brasileiras de ensino nos eventos internacionais de cenografia e seus processos curatoriais*, mediada pelo professor MSc. *Oswaldo Anzolin* (UFPB), contou com as apresentações da Profa. Dra. Rosane Muniz Rocha (UFRGS, Belas Artes SP, Senac SP, SP Escola de Teatro), do Prof. Dr. Dalmir Rogério Pereira (UFG) e do Prof. Dr. João Carlos (Chico) Machado (UFRGS).

Rosane Muniz tratou das organizações e processos de curadoria para as participações brasileiras nas mostras estudantis nas Quadrienais de Praga (PQ). Ela trouxe questões discutidas por *Barbara Prihodova* e *Pavel Drábek* sobre as palestras proferidas no evento (*PQ Talks*), que acreditam que se deva discutir aspectos da cenografia e do desenho da performance num fórum mais inclusivo em várias dimensões: politicamente, ecologicamente, economicamente,



artisticamente, institucionalmente e epistemicamente.

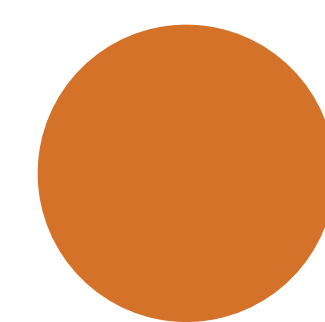
A professora Rosane também apresentou depoimentos de ex-curadores das Mostras dos Estudantes na *PQ*, como José Carlos Serroni, *Telumi Hellen*, *Alexandre Liba*, *Lidia Kosovski*, Fausto Roberto Poço Viana, Adriana Vaz Ramos, Sonia Paiva, Luiz Henrique Sá, Desirée Bastos, André Sanches, Carolina Bassi e Cássia Monteiro, que falaram sobre a importância dos estudantes nesse evento.

Em seguida, Dalmir Rogério Pereira trouxe discussões do artista como etnógrafo, uma introdução do *Site Specific como estratégia de mapeamento nas práticas curatoriais*, em que, dentre outras questões, traçou paralelos entre as noções de artista como etnógrafo de Hal Foster (1955-) e autor como produtor, de Walter Benjamin (1892-1940). O professor destacou ainda propostas curatoriais como *This Building Talks Truly*, de Ivana Vaseva (1984-), apresentada na *PQ 2019*.

Chico Machado, por sua vez, falou sobre o que as curadorias desses eventos internacionais de cenografia trazem para o ensino e qual a repercussão de um evento como a Quadrienal de Praga na sua sala de aula, junto aos seus estudantes. Ele apresentou, inicialmente, sua visão que “a cenografia ontologicamente [...] está ligada à representação, à ficção, à narrativa, à cena, à encenação,

desde seu surgimento [...]”. Para ele, a cenografia, assim como a indumentária e a iluminação cênicas, possui relação intertextual com a obra dramática como um todo. Desse modo, a exposição da cenografia, separada desses outros textos, é uma problemática curatorial relativa à produção de sentido. Em seguida, o professor chamou a atenção para alguns aspectos positivos desses eventos internacionais como, por exemplo, a visibilidade para as produções locais e a troca entre os pares. Depois, discutiu a questão do “campo ampliado”, tomando Rosalind Krauss como referência. A partir de suas considerações, Chico Machado expôs que, para ele, a *performance art*, consolidada nas artes visuais, é *anti-representacional, apesar dos casos híbridos*. Portanto, seria contraditório pensar a cenografia e a indumentária de cena na performance.

Após a apresentação da mesa, *Oswaldo Anzolin* abriu o debate e Rosane Muniz destacou a importância de se pensar as formas curatoriais. O professor Dalmir Rogério, a partir de sua experiência nas três últimas edições do evento, destacou o papel transformador da participação dos(as) estudantes brasileiros(as) na Quadrienal de Praga; pois o evento é um espaço fecundo de produção de conhecimento. Rosane Muniz alertou que existe a possibilidade de organizar cronogramas para que se trabalhe projetos de acordo com os conceitos da PQ, divulgados com dois



anos de antecedência. Segundo a professora, esses temas propostos são conceitos gerais, existindo abertura para trabalhos autorais e experimentações em processo, para além de resultados.

O debate foi bastante fecundo e, apesar dos questionamentos pertinentes, a relevância da participação dos estudantes nesses eventos internacionais ficou evidente.

A segunda, mesa, *Rumos das investigações, estudos e pesquisas acadêmicas em iluminação cênica no Brasil*, mediada pela professora Dra. Sônia Paiva (UnB), contou com as apresentações do Prof. Dr. José Sávio Oliveira de Araújo (UFRN); da Prof.^a Dra. Nadia Moroz Luciani (UNESPAR) e do Prof. Dr. Berilo Luigi Deiró Nosella (UFSJ).

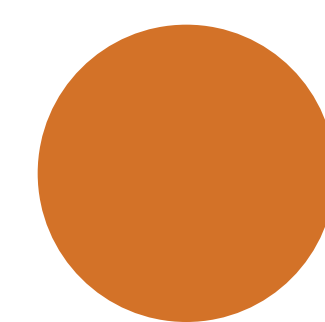
Berilo Nosella levantou questões sobre a pauta da mesa a partir de um panorama de sua investigação, no caso, a história da iluminação cênica. Em sua abordagem, tomou em conta o campo teórico, o recorte e o método. Ele destacou que para ser entendida como área, o campo da iluminação cênica precisa definir princípios teóricos e recortes a serem aprofundados e métodos a serem compartilhados e debatidos coletivamente, assumindo-se a história da iluminação cênica como objeto de estudo central, abordando-a em seus aspectos estéticos, técnicos, econômicos e trabalhistas, mas tendo a sua historicidade



como foco e eixo.

Sávio Araújo apresentou suas reflexões sobre o ensino de iluminação cênica refletindo sobre abordagens didáticas e pedagógicas. O professor chamou a atenção, dentre outras coisas, para a necessidade de uma formação propedêutica inicial que contribuiria para que diferentes indivíduos conhecessem os códigos da iluminação cênica tornando-se espectadores mais qualificados. Ele expôs ainda algumas tendências pedagógicas de ensino da iluminação cênica, como: educação tradicional ou bancária, educação tecnicista e educação progressista (organizada por meio de diferentes diálogos). Por fim, Sávio lançou questionamentos como: que papéis o ensino de iluminação cênica pode exercer na sociedade? Como o ensino de iluminação cênica favorece o pensamento crítico acerca dos fenômenos culturais?

Nadia Luciani iniciou sua apresentação com o levantamento realizado recentemente nos bancos de dados de dissertações e teses da CAPES de estudos com alusão à iluminação e às tecnologias midiáticas da cena, em que identificou os seguintes eixos temáticos: aspectos históricos; ensino da iluminação cênica; iluminação como linguagem; relações entre luz e espaços; e processos criativos. Os aspectos tecnológicos estão ainda distantes desse universo da pesquisa.



Em seguida, a mesa apresentou depoimentos de quatro pesquisadores(as) e iluminadores(as) brasileiros(as): Dr. Eduardo Tudella (UFBA), Dra. Cibele Forjaz (USP), Karina Figueiredo (MT Escola de Teatro) e Ivo Godois (UDESC). Tudella, dentre outras questões, chamou a atenção para a necessidade de flexibilidade e generosidade no compartilhamento de saberes, considerando, sobretudo, a “[...] incipiente formação visual que antecede nossos estudos universitários, nossa formação de base [...]”; por isso, muita atenção deve ser dispensada aos estudantes dos cursos superiores para que se possa alcançar processos e resultados de excelência. A artista e professora Cibele Forjaz, em entrevista virtual sobre pesquisas em iluminação cênica, concedida a Nadia Luciani, destacou diversos trabalhos, inclusive o trabalho da própria Nadia sobre a performatividade da luz. Karina Figueiredo colocou, dentre outros pontos, que, no Mato Grosso, justamente a partir das dificuldades de acesso às obras artísticas e aos custos elevados dos equipamentos e estruturas, os artistas-pesquisadores locais mergulham nas teorias e nos processos de pesquisa. Ivo Godois, coordenador do Luz Laboratório da UDESC desde meados dos anos 2000, falou sobre a história do evento *A luz em cena* e seus desdobramentos e projetos para 2021.

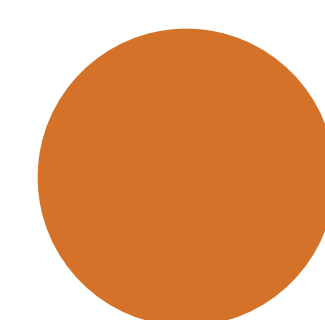
Após esses depoimentos, a multiartista e professora Sonia



Paiva abriu o debate expondo seu incômodo por perceber que ainda hoje as áreas da encenação, recorrentemente, são colocadas como “serviçais”. Assim, lançou o questionamento: como encurtar o tempo de entendimento das outras áreas teatrais para a participação de fato da criação como um todo? Cibele Forjaz expôs que percebe muitos avanços nesse reconhecimento, especialmente, por parte de quem faz, estuda e pensa teatro. Isto tanto a respeito do entendimento da luz como criadora, quanto em relação ao hibridismo das visualidades que também são dramaturgias dotadas de um papel fundamental na encenação. Salientou ainda o crescimento da participação das mulheres na área da iluminação cênica.

O professor Berilo destacou aspectos históricos e a necessidade de resolver a dicotomia entre arte e técnica e de romper com a ideia do conhecimento como propriedade. Enfatizou ainda que é preciso ensinar a fazer, além de ensinar a observar e pesquisar, pois, arte e técnica não se separam e não há ensino artístico se não se ensinar a pensar a técnica, o fazer.

O professor Sávio destacou o papel fundamental que as escolas brasileiras têm no acesso à cultura e lembrou que nosso modelo pedagógico privilegia o ator, destacando que o ensino do teatro deve ser mais abrangente, mais equilibrado entre as áreas envolvidas no processo de



criação. Além disso, lembrou que, apesar dos avanços nas discussões internas, a *BNCC* (Base Nacional Comum Curricular) negou a área teatral como uma área de conhecimento incorrendo na perda de espaço que já estava garantido nos PCN's (Parâmetros Curriculares Nacionais). Cibele Forjaz destacou que essas questões políticas, esse ataque às artes, seguramente, está vinculado à força que a arte possui para mudar as estruturas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS, POR SCHEFFLER, SÁ E CAMBOIM

Tomando-se por base este recorte da programação do *III Seminário de Design Cênico*, percebe-se tanto a diversidade de instituições participantes de diferentes regiões do país quanto os movimentos de interação internacionais, como com a Quadrienal de Praga. Estes aspectos também podem ser visíveis nos 23 textos publicados nos dois volumes do *Dossiê Quadrienal de Praga: Espaço e Desenho da Cena*, publicados pela Revista *Cena*, em 2020, promovidos pelo GT Poéticas Espaciais, Visuais e Sonoras⁵.

Foram reconhecidas duas tendências nestas comunicações: que os estudos envolvidos no evento excedem ao campo teatral, compreendendo o campo reconhecido como

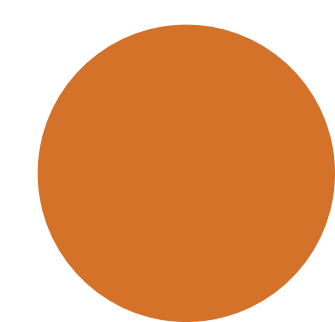
⁵ Teve como editores colaboradores Ismael Scheffler, José Sávio Oliveira de Araújo e Rosane Muniz, e editor-chefe Clóvis D. Massa. A Parte 1 foi publicada no n. 30 (disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/issue/view/3835>) e a Parte 2 no n. 31 (disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/issue/view/3935>).

cenografia expandida, no qual as artes não se apresentam como segmentadas (sem a reverência de certo purismo e especificidades do teatro); que as pesquisas tendem a ser abrangentes no design cênico, indo para além das tradicionais áreas de cenário, indumentária, iluminação, maquiagem e sonoplastia. Estas questões são identificadas nas apresentações aqui relatadas, quando tratam de áreas tais como carnaval, performance, cenografia, caracterização, iluminação e exposições.

Observa-se também críticas a sistemas dominantes de hierarquizações do âmbito teatral e acadêmico, principalmente em estruturas curriculares nas quais o pensamento imagético ocupa, muitas vezes, segundo plano na formação de profissionais das artes ou de docentes – uma percepção ainda significativa de subserviência das visualidades em processos de criação, em relações que ainda agem sob o paradigma de dicotomia entre técnica e arte.

O papel político da imagem que permite a elaboração complexa de discursos visuais, sonoros e espaciais foi destacado, tanto em manifestações como do carnaval quando da performance, do teatro e de contextos expositivos.

Das quatro apresentações feitas, três delas estiveram mais direcionadas a olhares para além do momento

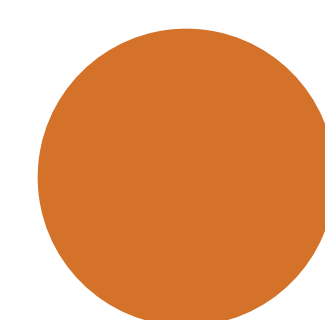


de pandemia, constituindo-se questões retrospectivas (o trabalho de Marcelo Denny, a Quadrienal de Praga, pesquisas e ensino de iluminação cênica), pontuando-se sobre desafios futuros (Quadrienal e iluminação). As instigações decorrentes da pandemia e do distanciamento social foram mais significativamente abordadas ao se tratar sobre os desfiles de Escolas de Samba no Carnaval, isto também com um olhar retrospectivo que considerou a tendência de relação imediata das temáticas carnavalescas com o presente imediato.

O *III Seminário de Design Cênico* favoreceu trocas de saberes entre os pares, contribuindo sobremaneira para fortalecer o GT Poéticas Espaciais, Visuais e Sonoras aproximando e reaproximando pesquisadores e pesquisadoras da ABRACE. Constituiu-se como um ambiente de comunicação e “respiro” no contexto de práticas de isolamento social há mais de oito meses e impossibilidades de encontros presenciais.

__REFERÊNCIAS

ARAÚJO, José Sávio Oliveira de; LUCIANI, Nádia Moroz; NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. **Rumos das investigações, estudos e pesquisas acadêmicas em iluminação cênica**



no Brasil. Mesa temática realizada no III Seminário de Design Cênico: elementos visuais e sonoros da cena, em 05/11/2020. Disponível em: <https://youtu.be/rmKttL4FQS4>. Acesso em: 09 dez. 2020.

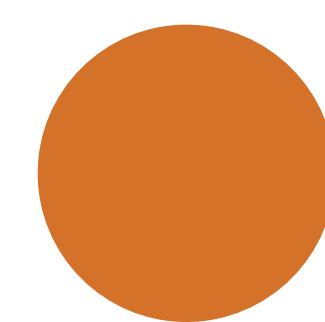
LIMA, Fátima Costa de. **Cenografia das escolas de samba: alegorias entre arte e política, covid e carnaval.** Palestra proferida no III Seminário de Design Cênico: elementos visuais e sonoros da cena, em 29/10/2020. Disponível em: https://youtu.be/4c6N9wNK_qw. Acesso em: 09 dez. 2020.

MARTINS, Ferdinando. **Cenografia contemporânea e arquiteturas do corpo a partir do trabalho acadêmico-criativo de Marcelo Denny.** Palestra proferida no III Seminário de Design Cênico: elementos visuais e sonoros da cena, em 29/10/2020. Disponível em: https://youtu.be/4c6N9wNK_qw. Acesso em: 09 dez. 2020.

MONTEIRO, Cássia Maria Fernandes; SCHEFFLER, Ismael. Grupo de Trabalho Poéticas Espaciais, Visuais e Sonoras da Cena. TONEZZI, José; LYRA, Luciana; BONFITTO, Matteo (Orgs.). **ABRACE 20 anos:** celebrando a diversidade. Natal: Universidade de Brasília, 2020. p. 252-260.

ROCHA, Rosane Muniz Rocha; PEREIRA, Dalmir Rogério; MACHADO, João Carlos. **A relevância da participação das instituições brasileiras de ensino nos eventos internacionais de cenografia e seus processos curatoriais.**

Mesa temática realizada no III Seminário de Design Cênico: elementos visuais e sonoros da cena, em 05/11/2020. Disponível em: <https://youtu.be/rmKttL4FQS4>. Acesso em: 09 dez. 2020.



III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 2: COMUNICAÇÕES DE PESQUISA

Aby Cohen¹

Mariana Cesar Coral²

Rosane Muniz Rocha³

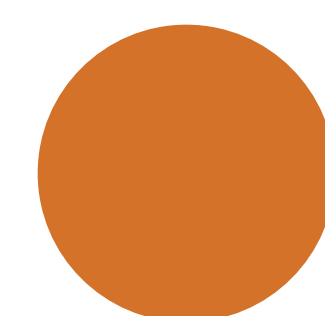
__RESUMO

O texto a seguir apresenta um breve relatório das seis sessões de debates, compostas por 34 comunicações de pesquisa, que aconteceram no terceiro dia do *III Seminário de Design Cênico: elementos visuais e sonoros da cena*, produzido pelo GT Poéticas Visuais, Espaciais e Sonoras

¹ M.Aby Cohen é doutora e mestre em Artes Cênicas pela ECA/USP (2015 e 2007). Graduada em Design e Licenciatura em Educação Artística pela FAAP (1985 e 1987). Atua como cenógrafa e diretora de arte em teatro e cinema; designer, curadora e diretora de criação em projetos expositivos, festivais e performances nacionais e internacionais. Curadora na Quadrienal de Praga em 2011, 2015 e 2019. Atual Chefe de Departamento da Pós-graduação na Backstage Academy/Universidade de Bolton.

² Mariana Cesar Coral é mestre pela Universidade Estadual de Santa Catarina (2019), possui graduação em Teatro pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2003) e Especialização em Arte Crítica e Curadoria - PUC/São Paulo (2012). Integra o coletivo Imagens Políticas (PPGT-UDESC) e a Cia Embróglío (Florianópolis). Atua principalmente como encenadora.

³ Rosane Muniz Rocha é doutora e mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (2016 e 2008), e graduada em Jornalismo pela Anhembi Morumbi (2001). Vice-coordenadora do GT Figurino da OÍSTAT (2015-atual); Curadora na Quadrienal de Praga 2011 e 2015. Atua como professora de figurino e caracterização na pós-graduação dos cursos lato-sensu: Cenografia e Figurino (Centro Universitário Belas Artes de São Paulo); Direção de Arte (Centro Universitário Senac SP); Design Cenográfico (UFRGS).



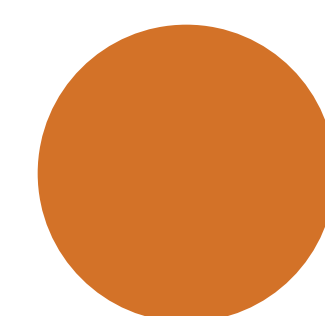
da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes da Cena (ABRACE) no ano de 2020. A proposta deste encontro virtual surgiu como uma experimentação, em resposta às limitações causadas pela pandemia. A necessidade de debruçar sobre o trabalho no interior de nossas casas e ter nelas, e a partir delas, nossa inspiração - além da proposta de utilizar a linguagem audiovisual para apresentar cada trabalho em cinco minutos - foi um desafio para muitos. A ideia de agrupar as pesquisas do GT em debates sobre temas afins, a partir de curtas apresentações das pesquisas, já vinha acontecendo neste grupo quando nos encontros científicos e congressos da ABRACE. Neste atual contexto, foi adaptada para a realidade do distanciamento social.

__PALAVRAS CHAVE

Cenografia; figurino; iluminação cênica; sonoridade; técnicas teatrais; carnaval.

__ABSTRACT

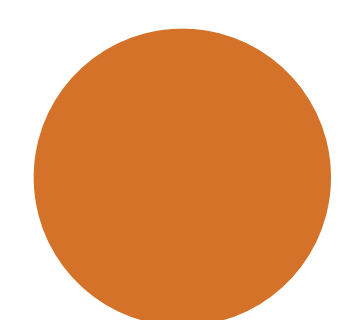
The following text presents a brief report of the six sessions of debate, comprising 34 research papers, which took place on the third day of the III Scenic Design Seminar:



visual and sound elements of the scene, produced by the Visual, Spatial and Sound WG of Brazilian Association of Research in Performing Arts (ABRACE) in the year 2020. The proposal for this virtual meeting emerged as an experiment, in response to the limitations caused by the pandemic and its demand to work from our homes and making the most of what would be available and accessible at this time. Our inspiration was to use audio-visual language to pre-record and present each article in five minutes, which was a challenge for many of the participants. The idea of organizing the WG meetings in debates on related topics, through brief presentations, had already been handled in this group at previous scientific meetings at the ABRACE Congresses and, in the current scenario, adapted to the reality of social distance.

__KEYWORD

Scenography; costume; lighting design; sound design; theatre technics, carnival.



INTRODUÇÃO

Iniciamos em julho de 2020 os preparativos para a organização do III Seminário de Design Cênico *elementos visuais e sonoros da cena*, realizado pelo GT Poéticas Visuais, Espaciais e Sonoras da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes da Cena (ABRACE), que aconteceu virtualmente em cinco encontros de 29 de outubro a 26 de novembro de 2020 em caráter *on-line*.

O texto a seguir é um breve relato do terceiro dia do Seminário, ocorrido em 12 de novembro, no qual houve seis sessões de debates sobre as 34 comunicações de pesquisa preparadas para o evento, que abrangiam pesquisas de iniciação científica, especialização, mestrado, doutorado e projetos relacionados à extensão universitária. As comunicações foram propostas por pesquisadores de mais de 17 instituições de ensino superior de todo país. A chamada para comunicações previu a submissão de resumos para o tema do Seminário: *Espaços de mediação no desenho da cena: criação e ensino*. Cada proponente deveria vincular sua pesquisa a um dos três eixos propostos: Desafios e possibilidades no ensino remoto de design cênico; Projetos e ações artísticas em tempos de distanciamento social; Tecnologias de imagem, som e espaço: contribuições poéticas e perspectivas na cena. As pesquisas selecionadas foram preparadas por seus autores em vídeos de até

cinco minutos disponibilizados no *YouTube*. Os vídeos de comunicações foram organizados pelo comitê científico em grupos de cinco ou seis, relacionadas aos eixos temáticos e disponibilizados em *playlists* no canal do evento⁴. Cada participante deveria assistir previamente a *playlist* da qual fazia parte, destinando-se o encontro em sala virtual do evento exclusivamente ao debate.

Com fins de concentrar os participantes de debates, foram propostas duas salas virtuais simultâneas (Sala A e Sala B) na plataforma *Jitsi Meet*, de maneira que receberam três rodadas sucessivas de 40 minutos cada, mediadas por diferentes pesquisadores.

Os relatórios foram organizados por Aby Cohen (sala A) e Mariana Cesar Coral e Rosane Muniz (sala B).

SALA A, POR ABY COHEN

A Sala A recebeu três rodadas de discussões, OS grupos das sessões 1 e 3 tiveram como eixo os *Desafios e possibilidades no ensino remoto do design cênico* sob a mediação do Prof. Dr. Ricardo Malveira, da UFT, e do Prof. Dr. Ipojucan Pereira, da Universidade Anhembi Morumbi, respectivamente, enquanto o grupo da seção 5⁵ teve como

⁴ Canal 3seminariodesigncênico visuaisespaciaissonoras: https://www.youtube.com/channel/UCC2Bz_atDwcEQsE7GctjXUg

⁵ Todas as comunicações constam nas Referências deste texto. As três playlists podem ser conferidas também aqui:

Grupo 1 - https://www.youtube.com/playlist?list=PLsMEczsbbya6ajrrW_sVB4zsEGKKIB-TA;

eixo *Projetos e ações artísticas em tempo de distanciamento social* e contou com a mediação da Profa. Dra. Amabilis de Jesus, da UNESPAR.

Interessante observar que cada um dos três mediadores que atuaram na Sala A optou por uma dinâmica distinta, o que convida a refletir sobre a abertura para a proposição e experimentação de dinâmicas e formatos distintos neste Seminário e GT, em resposta à situação global provocada pela pandemia, na qual o lugar de encontro, comunicação e troca passou a ser o virtual, evidenciando a necessidade em buscar, propor e experimentar formas de comunicação e mediação. O agrupamento das comunicações por sessões e salas foi proposto buscando alinhar os projetos em torno de temáticas em comum ou aproximadas. Aos mediadores caberia o desafio em identificar e estabelecer diálogos aprofundados em ponto de convergência, convidando à análise de temas específicos, alinhando assim a dinâmica à prática da pesquisa. Entretanto, diante da riqueza de temas apresentados nas comunicações, abriu-se espaço para diálogos mais transversais, permitindo assim emergirem outras camadas e temas para reflexão sobre o efeito da pandemia, neste ano de 2020, no campo da prática e ensino das poéticas espaciais, visuais e sonoras da cena. Desta maneira, as comunicações, sejam de pesquisas realizadas

Grupo 3 - [https://www.youtube.com/playlist?list=PLsMEczsbbya5Dj1DfG64ojRMSZQN77cXe](https://www.youtube.com/playlist?list=PLsMEczsbbya5Dj1DfG64ojRMSZQN77cXe;);
Grupo 5 - https://www.youtube.com/playlist?list=PLsMEczsbbya5DMBq742VDmy4jC0SQe_gS

durante ou anteriores à pandemia, apresentam-se por um viés na busca pelo diálogo com o contexto atual no qual fomos todos lançados, sem escolha, à adaptar modos de produção e de ensino.

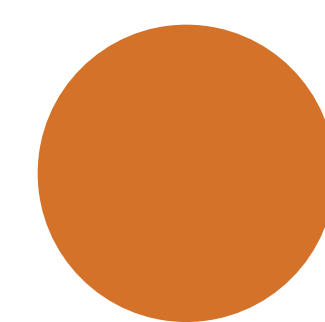
Este relatório, portanto, enfatiza a diversidade de temas e diálogos, abrindo e convidando à reflexão e questionamento acerca de tópicos relevantes, no lugar de buscar conclusões, fechamentos, mas objetivando iniciar outras conversas. Proposição esta que vem do reconhecimento acerca da riqueza de conteúdo e diversidade das pesquisas, inspirada pelas palavras da mediadora da sessão do Grupo 5, Profa. Dra. Amabilis de Jesus, da UNESPAR, em face à tentativa de agrupar e analisar as comunicações, dando lugar à relatos e reflexões sobre o processo e o sentido que buscamos em tudo isso: “Fiquei bastante tempo pensando em uma questão que pudesse unificar os projetos e assim começarmos a conversa. Mas recuei, pois a generalização faz perder as sutilezas das pesquisas e as pesquisas fazem seus ninhos nas sutilezas.”

Sob a perspectiva dos desafios e possibilidades do ensino remoto à distância, foram enfatizadas as práticas e pedagogias nos campos do ensino da cenografia, espaço cênico, iluminação cênica, figurino, caracterização, direção técnica de palco e áreas correlatas. A pandemia deu lugar para o encontro, diálogo e ações relacionadas a estes

campos e sobretudo às atividades profissionais relacionadas às áreas técnicas do teatro, bem como pensar estratégias diante das dificuldades encontradas no momento.

No campo específico da Iluminação cênica foram apresentadas propostas e reflexões relacionadas à busca por metodologias que sirvam para ambos, iluminadores e não iluminadores mas, que também assumem esta função na prática teatral; passando pelo aprendizado remoto de novas ferramentas de representação do espaço e iluminação cênica e da percepção acerca das limitações de recursos disponíveis e acessíveis e, ainda, ressaltando a ampliação da percepção da iluminação para além do campo específico da técnica, diante da dificuldade em manipular equipamento para a reflexão sobre a potência da iluminação como linguagem criativa e de construção de narrativas.

A transposição do ensino presencial ao ensino remoto nos impõe uma mudança de foco no ensino de algumas disciplinas e desafios para que as aulas online não se tornem meramente tutoriais. Torna compulsória a investigação sobre estratégias, acesso, equipamento, softwares disponíveis e eficazes, demandando extenso auto aprendizado na pesquisa de linguagens e ferramentas digitais a serem utilizadas. Provoca para uma revisão sobre o sentido de ensinar algo hoje sobre o qual não temos e possivelmente não teremos acesso no futuro – espaço, material, equipamento. Evoca



a inventividade em criar a partir de materiais disponíveis, enaltecendo a criatividade em criar na adversidade ao mesmo tempo em que questiona-se as limitações de operar a partir do que está ao alcance na busca em propor metodologias que no ambiente remoto criem experiências significativas. Aponta para a urgência na reinvenção das metodologias da pedagogia do espaço e design cênico e sua relação com o espectador na construção da cena, sob o desafio de não perder de vista a presença do Teatro, ao mesmo tempo explorando outros lugares e possíveis relações espaciais e de mediação.

Os projetos e ações artísticas no contexto do distanciamento social apresentados nas comunicações da Sala A trouxeram à tona questões e temas que vão além dos processos de criação e produção no campo das visualidades, espacialidades e sonoridades da cena, para abordar importantes aspectos sociais e políticos, e seus efeitos, relacionados à produção cultural e artística em tempos de pandemia. Constitui diálogos possíveis que acontecem através da música, de imagens, de espaços domésticos compartilhados, do sentimento de perda do encontro presencial e de aproximação através do espaço-tempo virtual. Enfrentando a pandemia resistindo pelo viés criativo. Processos mentais, experimentais, continuados ou em descontinuidade, tudo vale! O desafio estava em fazer,



em si mesmo, algo totalmente novo.

Aponta para produções que desestruturam hierarquias, desestabilizam sistemas vigentes, desconstroem a normalidade, estabelecendo um certo caos e desordem festiva. Produções que recombinaam o imaginário individual e coletivo, relativizam a memória, exploram as composições com corpo, som e espaço. O confinamento alterando estado psicológico, a adversidade conduzindo à reflexão, também no fazer, sobre o processo criativo a partir do que temos em torno e da oportunidade de desenvolver um trabalho próprio, de raiz, livre de interferências burocráticas das instituições – modificando relações de trabalho para expandir o lugar do processo e produção artística, sobretudo aos privilegiados, que ao terem seus empregos assegurados podem se permitir atravessar este momento de maneira criativa e produtiva.

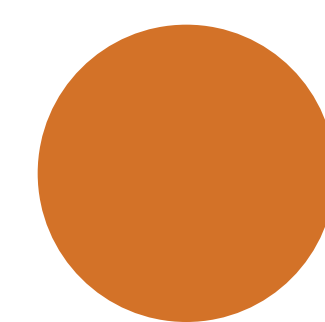
Em outra escala e ampliando a esfera, a pandemia provoca mudanças e abre fendas para produções artísticas múltiplas e politizadas que chamam a atenção. Cada área e prática se comporta de modo distinto e grupos que, de passivos e calados corpos objetificados, no contexto virtual passaram a ter voz, a falar de si e de suas visões políticas – inaugurando um lugar de fala para estas vozes. Discute-se muito o estado de presença, as relações entre o individual e o coletivo; sobretudo como operar no



coletivo e como fazer sentido não sendo em coletivo; o espaço da rua e sua resignificação neste contexto - a potência das formas performativas que residem na força do coletivo e do espaço público. O espaço doméstico que se torna público, borrando os limites da individualidade e privacidade e, como este espaço privado nos conecta com o externo e com a dimensão de tempo, nesta suspensão da temporalidade e dimensão híbrida da espacialidade.

As comunicações reuniram propostas e experiências acerca da produção criativa da visualidade e construção poética, bem como de formação no contexto do ensino em extensão; graduação e ensino médio. Expandido nacionalmente, reunindo experiências em diversas localidades do Brasil – que são muitos “Brasis” mas que têm muito em comum – para que além deste evento e lugar possamos refletir e responder sobre como transitar no espaço do coletivo para o individual, e vice-versa, no contexto atual e convida a um olhar positivo para o fato de que se a pandemia, por um lado, nos coloca diante de limitações, por outro ela nos liberta para a transformação de modos anteriores do fazer e a transposição ao nosso tempo para que possamos de fato ser contemporâneos, como propõe Agamben⁶.

⁶ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.



SALA B, POR MARIANA CORAL E ROSANE MUNIZ

A sala B também recebeu três sessões sucessivas de 40 minutos, nas quais aconteceram os debates sobre as comunicações assistidas em vídeos previamente por seus participantes. O grupo 2, mediado pela professora Dra. Cássia Maria Monteiro (UFRJ), tratou sobre o eixo *Projetos e ações artísticas em tempo de distanciamento social*; os grupos 4 e 6 discutiram as pesquisas relacionadas ao eixo *Tecnologias de imagem, som e espaço: contribuições poéticas e perspectivas da cena*, mediados, respectivamente, pelos pesquisadores Dra. Carolina Lyra (UNIRIO) e Dr. Newton A. de Souza (UFG)⁷.

O que foi apresentado no seminário foi uma pluralidade de ideias e criações nas quais é possível observar trajetórias vividas até então. Além de revisar pesquisas e criações, são muitos os que compartilharam seus fazeres e experimentações com artistas, alunos e outros pesquisadores por intermédio da internet. Outro caminho, também foi o de transformar a casa em ateliê, criando a partir dos diversos materiais, tecidos e papéis existentes. A seguir, relatamos, não exatamente na ordem sequencial das sessões ocorridas na Sala B, mas por afinidades de temas que, inclusive, destacamos em subtítulos.

⁷ Nas Referências do presente texto, pode-se encontrar o link de cada vídeo. Para assistir as playlists completas, acesse:

Grupo 2 - https://www.youtube.com/playlist?list=PLsMEczsbbya7FpQQImdExM7A_739tJ7t1;
Grupo 4 - <https://www.youtube.com/playlist?list=PLsMEczsbbya5pp5oW9UWZ8b6y2BW-srUl>;
Grupo 6 - <https://www.youtube.com/playlist?list=PLsMEczsbbya4QnHG1Q2jX7CumlxkjdF7>.

PESQUISAS AMPLIADAS PARA AS REDES SOCIAIS

A pesquisa do artista plástico e mestrando (UNESP) Marcio Ricardo Desideri mostrou como ele elaborou o compartilhamento de processos criativos do seu trabalho na maquiagem por intermédio de *lives* no Instagram, utilizando -se das redes sociais como forma de intercâmbio. Com este objetivo, também aconteceram os *Encontros de Caracterização na quarentena*, organizados pela Profa. Dra. Mona Magalhães (UNIRIO), que apresentou alguns temas abordados nas entrevistas que realizou com artistas de teatro e cinema, o que gerou um importante banco de dados sobre diferentes formas de criação na área da maquiagem cênica. Ainda em relação à maquiagem, o Prof. Dr. Newton de Souza (UFG), que participava do evento e atuou como mediador de uma das sessões, destacou a importância em pensar sobre a maquiagem levando em consideração a pintura corporal dos povos ameríndios. Afinal, segundo ele, somos um país, no qual, pintamos-nos corporalmente e, partindo desta questão, é necessário que se ampliem as questões ligadas às caracterizações cênicas.

O trabalho do Prof. Luiz Renato Gomes (URCA), tratou da criação da iluminação na encenação virtual, ao *adaptar* uma obra para o período pandêmico, usando o espaço do *Instagram*. Mas, assim que a palavra “adaptar” foi citada, o debate começou, trazendo reflexões sobre o que está

sendo realizado neste momento: um novo ato de criação e não uma adaptação. Uma outra criação em que, mesmo sem o contato físico com o público, existe uma recepção, com a qual ainda estamos aprendendo a lidar. A Profa. Dra. Leticia Andrade (UFOP) trabalha com interfaces e pesquisas artísticas em vídeo e iluminação cênica, utilizando-se do léxico da internet para caracterizar procedimentos da cena e do ator. Sua pesquisa iniciou antes da pandemia e, tendo se tornado mais contundente ao friccionar com a linguagem virtual em que estamos submersos. O Prof. Dr. Ismael Scheffler (UTFPR), em co-autoria com a aluna bolsista Ariane Regina Oliveira (UTFPR), apresentou o projeto *Teatro em Pauta - TUT 2020*, em que revisitou o trabalho realizado no ano anterior com seus alunos. O estudo de caso compartilhado pela internet durante a pandemia, ampliando intercâmbios e trocas, foi o espetáculo *OCO*, com direção e dramaturgia de Scheffler.

CASA/PALCO

A pesquisa do Prof. Dr. Eduardo Andrade (UFMG) trata do espaço cênico no que ele chama de “teatro expandido”. Assim, trabalha a utilização da casa e da poética da domesticação do espaço, pesquisando o enquadramento de tela a partir de dramaturgias cenográficas criadas em



performances realizadas por seus alunos, que mergulharam em abordagens sobre as ironias e repetições do cotidiano. O debate trouxe reflexões acerca do espaço da casa, que está sendo re-habitado, transformado em ateliê, em palco. Espaço que é um recorte da cena, mas não é cinema; porém, tem uma ação teatral, que não é mínima. Em relação a esta questão, a Profa. MSc.. Anna Teresa Kuhl (USP) trouxe a questão do mínimo detalhe, que “grita” na tela. Um ponto de atenção que cria significados semânticos para este “teatro virtual”. Ainda na perspectiva da casa como espaço de representação, o trabalho da Profa. Dra. Regilan Deusamar (UNIRIO) abre uma perspectiva da antropofagia entre o teatro e a tecnologia, com a pesquisa *Tupi or not tupi*. Ela e outros artistas trazem a questão do celular como vício, que nos satura de imagens alheias a nós, e rouba o tempo de estarmos realmente em casa: a mistura entre público e privado, com redes sociais como o Instagram, que apresentam a felicidade de forma bem diferente do que existe na realidade pandêmica.

CARNAVAL

Alguns pesquisadores estavam debruçados sobre o tema de importantes festas brasileiras: Carla Nagel e Willian Tadeu Leite. Ambos doutorandos da UDESC, que



enfrentaram o desafio de lidar com a não realização destes eventos tão aguardados no ano. Nage trabalha na relação palco e plateia sobre o Festival Folclórico de Parintins (AM), cancelado neste ano; e Willian Tadeu, historiador, que coloca de forma temporal outros momentos (1988 e 2013) em que o carnaval não foi realizado na cidade de Florianópolis (SC), assim como não o será em 2021. Foi importante trazer percepções sobre o valor dos artistas e técnicos trabalhadores desta área para o desenho de cena: figurinistas, bordadeiras, serralheiros... responsáveis por construir a magia e a tecnologia destas grandes festas.

Dentro dos estudos verticais no Brasil, destaca-se a pesquisa da Profa. MSc.. Débora Oelsner, que trouxe em seu vídeo a inquietude do trabalho do cenógrafo Helio Eichbauer nas conferências-espetáculo que apresentava aos alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em plena Ditadura. A pesquisa traz um “mover” para este período de luta contra os autoritarismos ao qual estamos imbricados. Outro destaque é a apresentação da Profa Dra. Larissa Elias (UFRJ), que apresentou um trabalho com forte caráter combativo ao refletir sobre as visões, imagens e sons de *O cão é morto*. A Profa. Ma. Joana Lavallé (UFS) mergulha na obra de Arthur Bispo do Rosário, atualizando o artista e o colocando em diálogo com o Brasil por meio do experimento cênico realizado em isolamento social com



a Companhia de Teatro da Universidade Federal de Sergipe. É a questão da “marginalidade” da arte que permeia estas pesquisas.

HISTÓRIA DO TEATRO E EDIFÍCIO TEATRAL

A arquiteta e mestrandia Bianca Queiroz de Carvalho (UFRJ) trouxe para o Seminário uma pesquisa sobre a sonoridade do edifício teatral na História do Ocidente, indo do teatro grego ao teatro multi-configurável. Sua pesquisa incentivou um debate que foi da questão da sonoridade como sonoplastia até ser ampliada para o edifício teatral como fundamento e possibilidade. Foi lembrada a atual necessidade em adaptar as caixas fechadas dos teatros no aspecto da circulação de ar. O edifício teatral é um marco de nossas transformações epistêmicas e políticas.

A cenotécnica e mestrandia Priscila Chagas do Nascimento (UFSJ), apresentou sua pesquisa sobre a função e o ofício do trabalhador cenotécnico em São Paulo. Sua pesquisa abrange questões sociais e históricas da área. Já a pesquisa de Francisco Moreira Turbiani (USP) lida com a trajetória do iluminador Guilherme Bonfanti, analisando seus procedimentos em cada uma das peças ligadas à Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem. Também pesquisando sobre iluminação, a Profa. Dra. Rafaela Blanch Pires (UFG)

mostrou sua expertise trabalhando na fronteira da luz e da criação de figurinos, numa perspectiva de autonomia dos artistas ligada ao mundo *videomaker*, trazendo possíveis contribuições com a iluminação nas renovações dos espaços cênicos. Destaque para a presença cada vez mais forte de mulheres em universos antes considerados masculino.

O dia das comunicações do Seminário foi marcado pela dedicação dos pesquisadores das poéticas espaciais, visuais e sonoras em identificar novas possibilidades de trocas. Mesmo com quedas de conexão e problemas de sinais de transmissão, o desafio de debater sobre as apresentações previamente assistidas em vídeo mostrou-se instigante. A experiência inaugurou uma nova possibilidade, que pôde contar com uma participação maior e mais ampla, proporcionando a escuta e o debate entre profissionais e também estudantes. Assim, mesmo estando em casa, cada pesquisador e cada participante puderam, juntos, formar um grande mosaico na tela. Revelando que, ainda que em meio a uma precariedade pandêmica e política, é possível produzir e provocar tensões sobre o que já foi realizado e sobre as novas experiências, junto e, de certa forma, mais próximos, mesmo que isso seja dicotômico.



__REFERÊNCIAS

ALVES, Paulo Vinícius. **O espaço relacional no ensino remoto da cenografia.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=las1pEtoBj0&feature=youtu.be>. Acesso em: 06 dez. 2020.

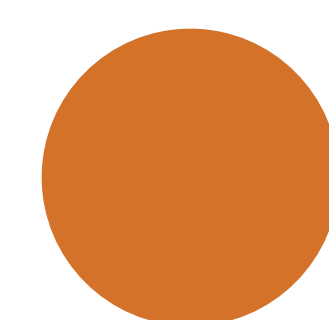
ANDRADE, Eduardo dos Santos. **O espaço cênico no teatro expandido: reflexões sobre novos paradigmas da cenografia num mundo em pandemia.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_YP67ssZSzy&feature=youtu.be. Acesso em: 06 dez. 2020.

ARAÚJO, José Sávio Oliveira de. **Projeto “Uma canção por Dia”: construções cenográficas e soluções tecnológicas para um corpo/espaço em isolamento social.** Disponível em: <https://youtu.be/K6IVxiNzU9w>. Acesso em: 06 dez. 2020.

AUGUSTO, Michele Dias. **Identidade fragmentada.** Disponível em: <https://youtu.be/lX2yvYONra8>. Acesso em: 06 dez. 2020.

BACHEGA JUNIOR, Vanderlei Antonio. **O ensino de Iluminação Cênica: e o que acontece com a experiência.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5q-GK2htV20&ab_channel=VanderleiJunior. Acesso em 06 dez. 2020.

BATISTA, Paula. **O carnaval não pode parar: nas alturas com as pernas de pau durante a pandemia**



da COVID-19. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nv2YvAnmGGg&feature=youtu.be>. Acesso em: 06 dez. 2020.

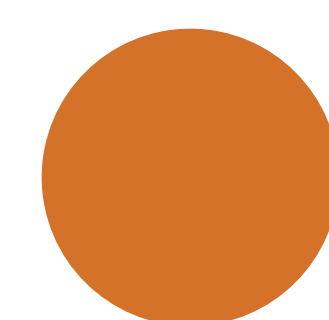
BICUDO, Rafael Augusto. **Lideranças técnicas em rede: iniciativas remotas de formação e debate em 2020.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MrOmS2hUYzQ&feature=youtu.be>. Acesso em: 06 dez. 2020.

BIRCK, Marcelo; BIANCALANA, Gisela Reis. **Arqueologia Doméstica: uma proposta de videoperformance e instalação.** Disponível em: https://youtu.be/NVT_FQYABGQ. Acesso em: 06 dez. 2020.

CARDOSO, Arianne Vitale. **O Figurino em ação: mascaramentos, vivências performativas e uma abordagem metodológica para práticas artísticas.** Disponível em: <https://youtu.be/R0mYaef-rY8>. Acesso em: 06 dez. 2020.

CARVALHO, Bianca Queiroz de. **A metamorfose acústica no edifício teatral: do teatro grego ao teatro multi-configurável.** Disponível em: https://youtu.be/KqVFHdQ_BWY. Acesso em: 06 dez. 2020.

CRUZ, Anielizabeth Bezerra; ELIAS, Larissa. **Processos em Papel.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sD_7z5evwY0. Acesso em: 06 dez. 2020.



DESIDERI, Marcio Ricardo. **Discutindo maquiagem, processo criativo, rede de conexões e suas vertentes cênicas na era da live do instagram.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6zBIV_4u7LI&feature=youtu.be. Acesso em: 06 dez. 2020.

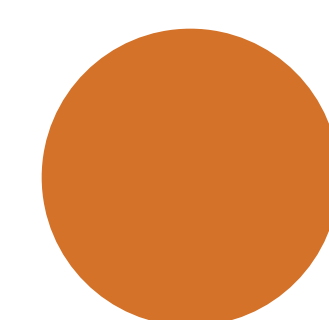
ELIAS, Larissa. **O cão é morto - ação inacabada: visões, imagens e sons.** Disponível em: <https://youtu.be/oQaLI4hW6BQ>. Acesso em: 06 dez. 2020.

KUHL, Anna Theresa. **Poéticas Visuais em experiências cênicas virtuais: Logo Ali.** Disponível em: <https://youtu.be/Px7FbGEEf-E>. Acesso em: 06 dez. 2020.

LAVALLÉ, Joana Angélica. **Bispo do Rosário e processos de criação de visualidades experimento cênico em isolamento social da Companhia de Teatro da UFS.** Disponível em: <https://youtu.be/7QHewiX3NHA>. Acesso em: 06 dez. 2020.

LEITE, Willian Tadeu Melcher Jankovski. **Quando os tambores silenciam: mobilizações e atividades das escolas de samba de Florianópolis em ciclos carnavalescos atípicos (1988, 2013 e 2021).** Disponível em: <https://youtu.be/LmmrEd3AYGM>. Acesso em: 06 dez. 2020.

LEOCÁDIO, Francisco José Cabral. **Os enfrentamentos para a pesquisa e aprendizado de uma história da**



cenografia. Disponível em: <https://youtu.be/MStvsHARvlo>. Acesso em: 06 dez. 2020.

LOPES, Débora Oelsner. **A inquieta busca da cenografia: as conferências-espetáculo de Eichbauer e seus alunos na Escola de Artes Visuais do Parque Lago, nos anos 1970.** Disponível em: <https://youtu.be/NyYrtVEcjTM>. Acesso em: 06 dez. 2020.

MAGALHÃES, Mônica Ferreira. **Encontros de caracterização na quarentena.** Disponível em: <https://youtu.be/DSr3uFyGjQc>. Acesso em: 06 dez. 2020.

MAGNO, Beatriz. **Educação visual e ensino de cenografia - abordagens metodológicas e adaptações para aulas virtualizadas.** Disponível em: <https://youtu.be/GhAZWQjMWOE>. Acesso em: 06 dez. 2020.

MOURA, Luiz Renato Gomes. **A criação da iluminação na encenação virtual #Poliface_Edith_7x7: perspectivas sobre atuação e visualidade.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hhl4uhLZJM4>. Acesso em: 06 dez. 2020.

NAGEL, Carla Maria Oliveira. **Festival Folclórico de Parintins: Memória coletiva e as fronteiras entre platéia e palco em tempos de isolamento social.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=85-v2Lt3pxc&t=5s>.

Acesso em: 06 dez. 2020.

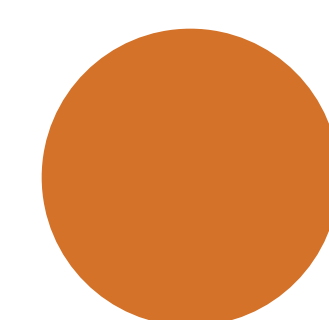
NASCIMENTO, Priscila de Souza Chagas. **Cenotecnia: uma análise sobre a função e o ofício do trabalhador cenotécnico em São Paulo.** disponível em: <https://youtu.be/xU0VSxsg4K4>. Acesso em: 06 dez. 2020.

OLIVEIRA, Leticia Mendes de. **Encenação e tecnologia: interfaces e pesquisas artísticas em vídeo e iluminação cênica.** Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=PKJyOuC-oE0 & feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=PKJyOuC-oE0&feature=youtu.be). Acesso em: 06 dez. 2020.

PEREIRA, Regilan Deusamar Barbosa. **Tupi or not Tupi e a antropofagia entre o teatro e a tecnologia.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kMDq20H3v5c&list=PLsMEczsbbya5pp5oW9UWZ8b6y2BW-srUl&index=2>. Acesso em: 06 dez. 2020.

PIRES, Rafaela Blanch. **O uso de microcontroladores arduino e a “cultura maker” no ensino de iluminação cênica: possíveis contribuições com a iluminação nas renovações dos espaços cênicos.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bl9zqWtEQYg&list=PLsMEczsbbya5pp5oW9UWZ8b6y2BW-srUl&index=6>. Acesso em: 06 dez. 2020.

RESENDE, Laura de Paula; VIEIRA, Vitoria Rosa; NOSELLA,



Berilo Luigi Deiró. **Formação em iluminação Cênica na academia: tecnologias virtuais e histórias da iluminação como práticas laboratoriais.** Disponível em: <https://youtu.be/emygcpd1c8g>. Acesso em 06 dez. 2020.

ROCHA, Rosane Muniz. **Designers à Beira do Abismo: um projeto de criação remoto às avessas.** Disponível em: <https://youtu.be/httpsuYhgthMVD2Y>. Acesso em: 06 dez. 2020.

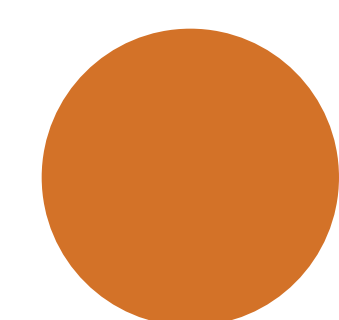
SCHEFFLER, Ismael; OLIVEIRA, Ariane Regina Feliciano de. **Teatro em Pauta - TUT 2020.** Disponível em: <https://youtu.be/NxagVp1dl4A>. Acesso em: 06 dez. 2020.

SILVA, Rafael Torres; OLIVEIRA, Madson Luis Gomes de, RIBEIRO, Marcos. **Força na Peruca.** Disponível em: <https://youtu.be/VmumOtCNvz8> Acesso em: 06 dez. 2020.

TEIXEIRA, Java Orlando. **Minha fantasia, minhas regras.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uxHLXTDlsQM>. Acesso em: 06 dez. 2020.

TURBIANI, Francisco Moreira. **A luz em processo: um mergulho na criação de Guilherme Bonfanti na Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c775tpZsu70&feature=youtu.be>. Acesso em: 06 dez. 2020.

VALCANAI, Gabriela; LUCIANI, Nadia Moroz. **LABIC em**



Tempos de Pandemia. Disponível em: <https://youtu.be/qhrtah6XheM>. Acesso em: 06 dez. 2020.

VASCONCELOS, Tainá Macêdo. **Exercício de criação de trajes de cena para Macbeth.** Disponível em: https://youtu.be/49_-xAW7vKE. Acesso em: 06 dez. 2020.

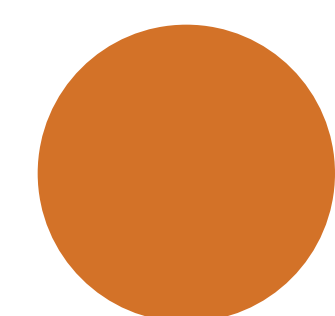
III SEMINÁRIO DE DESIGN CÊNICO - RELATO 3: TEATRO FÓRUM E DESIGN EXPANSIVO COMO ESTRATÉGIAS DE OCUPAÇÃO DO ESPAÇO DIGITAL

Dalmir Rogério Pereira (EMAC- UFG)¹

__RESUMO

O seguinte artigo é um relato reflexivo sobre a prática cênica participativa no contexto digital relacionada com a atividade *Computador como Teatro do Oprimido*, realizada no dia 19 de novembro de 2020, como parte da programação do *III Seminário de Design Cênico*. Na qual o professor Dr. Frederick van Amstel (UTFPR) propôs uma vivência

¹ Professor Dr. Dalmir Rogério Pereira pela ECA-USP é designer da performance e pesquisa as relações ampliadas entre corpo, espaço e objeto a partir do projeto “Corpo-relacional; teatralidade como estratégia de potência na imagem levante e imagem transformadora”. É presidente da Comissão de Assuntos de Extensão (CAEX-EMAC/UFG), vice coordenador do Curso de Bacharelado em Teatro, editor da Revista Arte da Cena, coordenador do Laboratório Experimental de Desenho da Performance.



criativa de interação em modo remoto, direcionada aos pesquisadores do Grupo de Trabalho Poéticas Espaciais, Visuais e Sonoras da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas (ABRACE). A partir da atividade, propõe-se um desdobramento acerca da teatralidade de operação participativa ligada à prática de *site specific* no espaço digital. Na busca por problematizar as soluções formais apresentadas na atividade identificou-se, enquanto prática participativa, questões relativas às condições de uso das ferramentas e potencialidades ocupacionais voltados para território digital no contexto doméstico.

__PALAVRAS CHAVE

espaço digital, teatralidade, ocupação, geografias imaginárias

__ABSTRACT

The following article is a reflective account of the participative scenic practice in the digital context related to the Computer as Theater of the Oppressed activity, held on November 19, 2020, as part of the program of the III Scenic Design Seminar. In which PhD Frederick van Amstel (UTFPR) proposed a creative experience of



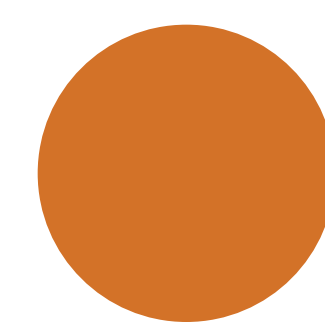
interaction in remote mode, aimed at researchers from the Spatial, Visual and Sound Working Group of the Brazilian Association for Research in the Performing Arts (ABRACE). From the activity, it is proposed a development about the theatricality of participative operation linked to the practice of site specific in the digital space. In the quest to problematize the formal solutions presented in the activity, issues related to the conditions of use of tools and occupational potentialities facing digital territory in the domestic context were identified as a participatory art.

__KEYWORDS

digital space, theatricality, occupation, imaginary geographies

INTRODUÇÃO

Este texto propõe uma reflexão sobre as implicações decorrentes do deslocamento da arte participativa para o espaço digital no contexto doméstico como reduto emergencial, em função do distanciamento social adotado como medida preventiva ao Covid-19.



O estudo está organizado a partir do relato da atividade prática proposta por Frederick van Amstel, realizada no quarto encontro do III Seminário de Design Cênico no quarto encontro do III Seminário de Design Cênico: elementos visuais e sonoros da cena, no dia 19 de novembro de 2020 com o objetivo de fomentar e ampliar as perspectivas da área de visualidades da cena na utilização criativa de ferramentas para o espaço digital de uso doméstico. Desta forma, Amstel adotou como procedimentos pedagógicos e filosófico do “teatro do oprimido/ teatro fórum” (Boal, 2009) aplicados ao “*design expansivo*” (Amstel, 2015) como estratégia de interação através do uso criativo de ferramentas tecnológicas.

Diante da tarefa de observador e relator da atividade ministrada, detectou-se a possibilidade de problematizar os limites ocupacionais no espaço digital sob a ótica do desenho da performance no contexto da “arte participativa” (Bishop, 2012) em meio à pandemia global. Após abordar e discutir a oficina *O Computador como teatro do oprimido*, ministrada por Amstel, o artigo se volta para a identificação das viabilidades do *site especific* no espaço digital como medida participativa emergencial, tendo em vista a potencialidade de ampliar teoricamente a discussão a partir do deslocamento reflexivo relacionado as práticas participativas.



Diante de tal perspectiva, discute-se o conceito de “território” e “rede” enquanto “ato”, (Santos, 2019) com o objetivo de evidenciar a dimensão do espaço digital em relação ao usuário, considerando a “constituição virtual humana” (Lévy, 2014). Para em seguida, verificar as possíveis aplicabilidades da “imagem” (Didi-Huberman, 2017) na prática do “site specific” (Hall Foster, 2014), como função ligada à política cultural da alteridade no espaço digital de uso doméstico.

SOBRE A ATIVIDADE COMPUTADOR COMO TEATRO DO OPRIMIDO

A atividade *Computador como Teatro do Oprimido* desenvolvida por Frederick van Amstel apresentou aspectos de consonância com as práticas emergências do desenho da performance na busca por dispositivos audiovisuais como redutos espaciais de conexão na tentativa ocupar, perturbar, e se possível, reorganizar o convívio no espaço digital, “explora como o computador pode se tornar um Teatro do Oprimido para identificar e reagir à opressões amplificadas pela tecnologia” (Amstel, 2020)² sugerindo o uso de equipamentos e aplicações criativas de técnicas e ferramentas disponíveis no contexto doméstico.

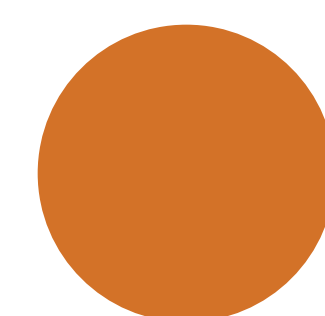
² AMSTEL, Frederick Marinus Constant van. O Computador como teatro do oprimido. in. <http://www.usabilidoido.com.br>. Acesso em dezembro de 2020.



A complexidade dos processos comunicacionais mediados pela tecnologia tem atraído a atenção de diversas áreas. Numa perspectiva pragmática, o design de interação visa a adequação destas mídias a uma determinada comunidade, porém, esse processo se dá num cenário político de conflitos culturais. A proposta de Design Participativo defende a autonomia do indivíduo para desenvolver os usos sociais da técnica, enquanto a proposta de *software* Livre especifica critérios legais e organizacionais para que isso possa acontecer. (Amstel, 2015, p.22).

Frederick van Amstel propôs uma vivência ligada à sua pesquisa entorno da mediação tecnológica na interação entre o humano e o objeto/computador em contexto de desigualdade de acesso. Segundo Amstel (2015) a proposta visa resultados semelhantes ao ocorrido no ano de 1970 com a interface gráfica *Xerox PARC* que, de certa forma, democratizou em termos operacionais o uso do computador no ambiente doméstico. O que implica em uma revisão estratégica, por meio da experiência participativa, visando a democratização de acesso aos conhecimentos operacionais vigentes.

Assim, a proposta ministrada no formato de *workshop* abordou o computador como máquina semiótica onde as interfaces atuam como signos de entendimento restrito à classe especialista das ciências da computação e profissionais das áreas compatíveis, o que de forma geral, no uso doméstico, implica na redução do outro.



A experiência *Computador como Teatro do Oprimido* foi organizada em dinâmicas iniciáticas de aplicação técnica e contou com um número aproximado de dez participantes da área de visualidades cênicas. Mesmo que formatado em curta vivência operacional, centralizada no uso gráfico de interfaces metafóricas, a experiência levantou inquietações pertinentes a toda prática participativa no contexto atual de multiplicação dos espaços.

Distribuída em três movimentos, após a apresentação da pesquisa, seguiu-se com um primeiro exercício de caracterização através do aplicativo *snap câmera*, instalado previamente pelos participantes. Curiosamente, o exercício retomou aspectos estruturais fundantes da arquitetura teatral entre, espaços de preparação e espaço de apresentação, instaurados através do enunciado, uma relação entre significante e significado, arquitetura teatral e espaço digital.

Durante a experiência a plataforma *stream yard* converteu-se em sala de ensaio e camarim, assim como o *youtube* converteu-se em sala de espetáculo/fórum, ambos acessados por meio de *links* que permitiam a circulação entre a *sala inicial* e as *salas secundárias* de preparação. Instaurando a atmosfera lúdica de deslocamento entre salas e jogo teatral, mesmo que sentados diante do computador.

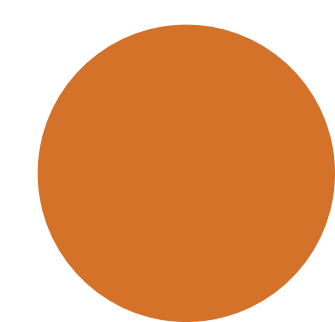


Neste sentido, os jogos teatrais de preparação e a caracterização dos corpos presentificados se deram na apropriação lúdica e interativa dos recursos tecnológicos e plataformas digitais. Como é o caso por exemplo, do recurso de *lentes digitais* biométricas -caracteres disponibilizados pelo aplicativo *snap câmera*- aplicados aos rostos e espaços enquadrados pelas lentes das *webcams* ou outro captador de imagem conectado ao computador.

Por fim, na apresentação transmitida via youtube percebeu-se as potencialidades de fórum comprometidas pelo tempo e número de participantes que impossibilitaram a abordagem prática da noção de *antimodelo* -mecanismos de poder- e de possíveis formas de representação para a intervenção dos *espectadores* sob a mediação da figura do *coringa*.

No entanto, como experiência introdutória à uma ação formativa, a proposta de ocupação do espaço digital se sustenta como possível resposta ao atual contexto de distanciamento social. A atividade colocou em pauta questões relativas ao enquadramento de uma parcela do corpo social, restrita ao espaço doméstico de convívio, uma vez que a noção de participação passa por diferentes estágios de interação.

Certamente a estrutura dramática de representação

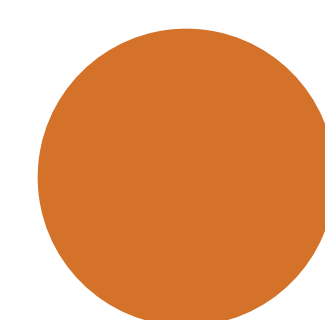


metafórica proposta, localiza o usuário-participante na relação entre espaço teatral e espaço digital. No entanto, a experiência poderia se voltar mais as particularidades do teatro fórum através do desvio metonímico da imagem e da noção de representação, que orientam as práticas cênicas atuais. As quais constituem-se menos propensas a condição de *obra artística* e mais inclinadas a condição de *eventos sociais, publicações e oficinas* como extensão da prática conceitual ou arquitetônica proposta. Ou seja, a experiência de apropriação através da teatralidade como estratégia discursiva da prática cultural.

A esse respeito, Boal (2019) afirma que a representação das imagens do *real* gera uma experiência que prepara o *espectador* para a atuação cotidiana. Esta preparação se dá em função do possível deslocamento do discurso empreendido para o contexto real.

A IMAGEM COMO RASGADURA: A DIMENSÃO DO OLHAR

Partindo do pressuposto de que “o espaço é ato social, um fator social e uma instância social” (Santos, 1990, p. 138), a seguinte reflexão propõe um deslocamento da perspectiva inicial proposta por Amstel, para a problematização da “imagem” (Didi-Huberman, 2017) como função ligada à



alteridade na prática participativa em espaço digital.

Um primeiro ponto a se relativizar sobre o contexto real, são inúmeras as implicações decorrentes da situação generalizada de privação ao direito de distanciamento social como medida preventiva. Particularmente em território nacional, a precarização da vida em benefício do lucro destacou, dentre outras faltas, a significativa parcela da sociedade desprovida do acesso aos dispositivos eletrônicos e as redes de comunicação digital. Uma questão primordial a toda intervenção digital vinculada aos princípios da estética do oprimido, uma vez que “Para ocupar nossos territórios necessitamos perceber o mundo onde vivemos” (Boal, p. 159, 2009).

Ainda segundo Boal (2009) “A luta pela posse do território é uma característica necessária a todos os seres vivos, que, para viver, necessitam de espaço.” (Boal, p. 78, 2009). Neste sentido, o acesso democrático ao espaço digital, assim como outros, é uma utopia a ser perseguida por meio de programas relacionais. Diante do atual contexto, resta as práticas artísticas a produção de conhecimento, como atividade intelectual que não se detenha as normativas institucionais disciplinares e sim, à geração de espaços participativos de tomadas de decisões. Onde a experiência estética estabeleça uma dinâmica pragmática de relação entre o *discurso* e a *existência*, entre o *atual* e o *virtual*,

entre o *possível* e o *real*.

O digital é um desdobramento espacial das virtualidades inerentes ao humano. A virtualização³ é o equivalente a *força*, o que existe em *potência* e não em *ato* (Levy, 2014). Segundo o Lévy (2014) a virtualização não implica em transformação de uma realidade num conjunto de possíveis e sim, uma mutação de identidades, um deslocamento do centro gravitacional ontológico do objeto enquadrado.

Da mesma forma que a imagem não é invenção da modernidade (Didi-Huberman, 2017) o entendimento de virtualização dos enunciados e mesmo da economia, ilustram um movimento generalizado da civilização em direção ao virtual, referindo-se a esse movimento como um deslocamento contínuo que afasta a espécie humana das características que os conecta à ancestralidade (Lévy, 2014).

Diante desta condição pode-se dizer que a atual relação entre sujeito e as novas tecnologias, representa apenas a materialização parcial da constituição virtual humana. A qual se organiza em três virtualizações identificadas por Lévy, como: *linguagem*, *técnica* e *contrato*. Sendo que a primeira, se refere a virtualização do tempo através dos signos. A segunda diz respeito à virtualização da ação, onde a constituição biológica primária do corpo é superada na

³ Derivada do latim medieval *virtualis de virtus* (Lévy, 2014).



relação técnica entre *bio*, as ferramentas e as máquinas. Por último, o *contrato*, se refere a virtualização da violência abrangendo as instâncias do rito onde se organizam as religiões, as leis, as morais, além de normas econômicas e políticas onde os relacionamentos são severamente coagulados e disciplinados por instituições sociais de convívio.

Um possível desdobramento para *Computador como Teatro do Oprimido* seria o aprofundamento acerca da condição virtual inerente ao humano através da abordagem morfológica da imagem em oposição à abordagem ontológica, o que seria a imagem como função ligada à alteridade a qual Didi-Huberman (2017) denomina como “imagem figurante”. Na busca por dialetizar o enquadramento, problematizar a tese com a antítese, a arquitetura com as falhas, a função com a disfunção, o tecido da rede com sua rasgadura.

Como um processo de montagem fílmica no qual o cineasta faz uso dialético das imagens (Elsenstein, 2002) gerando novos “sintomas” (Didi-Huberman, 2017) de significado através da combinação de deslocamento voltado para organização da *imagem atuante* entre as materialidades e imaterialidades, entre as atualidades e *virtualidades*.



GEOGRAFIAS IMAGINARIAS NO ESPAÇO DA TRANSIÇÃO

Com o propósito de introduzir as mídias sociais e o espaço de convívio digital na dinâmica funcional do teatro, se destaca em *Computador como Teatro do Oprimido* as potencialidades emergentes de uma possível ocupação e aplicação consciente das mídias sociais existentes, por meio de intersecções funcionais dos dispositivos digitais de uso doméstico. Tais potencialidades adquirem a dimensão existencial de um instrumento de comunicação vital para efetivação de um espaço polifônico e participativo, empenhado no desvio normativo de aplicação do espaço digital instaurado pelas novas tecnologias de redes sociais.

Em termos sociais e políticos, o geógrafo Milton Santos, na em relação entre *rede* e *território*, define a primeira como “abstração ligada às pessoas, mensagens e valores” (Santos, 2019, p. 262):

“toda infraestrutura viabilizadora do transporte de matéria, energia e informação. Inscrita sobre um território que a caracteriza a partir da topologia de seus pontos de acesso ou pontos terminais, seus arcos de transmissão, seus nós de bifurcação ou de comunicação”. (Curien *apud* Santos, 2019, p. 262).

Segundo Santos (2019) o período técnico-científico-



informacional, denominado pós-modernidade, marca um terceiro estágio evolutivo da *rede*, referindo-se ao seu parcial deslocamento para o território das forças naturais dominadas pela humanidade. Como é o caso do *espectro eletromagnético* contido em objetos técnicos, neste caso, os aparelhos mediadores da conectividade global pela *internet*, superando seu primeiro e segundo estágio em termos de alcance espacial.

É assim que se estabelece o que H. Bakis (1990, p. 18) chama de “espaço da transição”, porção do “espaço total” cujo conteúdo técnico permite comunicações permanentes, precisas e rápidas entre os principais atores da cena mundial. Michel Fouquin (1993, p. 03) lembra que essa estruturação do conjunto de atividades econômicas se dá no mundo inteiro 24 sobre 24 horas, graças a revolução técnica presidida pelas telecomunicações e pelos computadores. (Santos, 2019, p. 265).

Esta transformação da relação humana com o tempo estabelece um ritmo de incessante sucessão de mudanças que afetam drasticamente as normas territoriais. Assim, a noção de espaço está sempre sofrendo alterações em sua fisionomia, em sua fisiologia, em sua estrutura, em sua aparência e em suas relações cotidianas através da multiplicação e substituição dos vetores que o percorrem. (Santos, 2019). Em tempos de distanciamento social, resta apenas no outro, a singularidade holográfica da partilha do sensível.

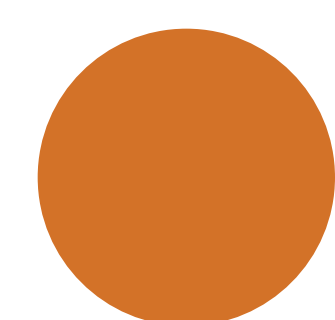


É fato que a participação é uma característica determinante na Modernidade, desde as transformações de ordem políticas democráticas alcançadas no século XX, no que diz respeito a projetos de tecnologia participativa governamentais que se estendem por outros setores sociais, econômicos e culturais.

Como é o caso dos setores educacionais onde prevalecem estratégias pedagógicas de estímulos por técnicas de afirmação do discente enquanto sujeito do processo educativo, que tem sua máxima expressão na pedagogia do oprimido proposta por Paulo Freire que, por sua vez, tem uma relação extremamente conciliadora com as práticas participativas, desenvolvidas por Augusto Boal no campo da cultura. Onde o teatro, sobretudo a partir das últimas décadas, volta-se à problematização do artifício da *representação* através de *programas performativos*, convertendo o espectador em centro gravitacional da obra.

Em uma espécie de efeito cascata diante da conectividade populacionista, *vestígios relacionais* proliferam em setores do cotidiano e afetam mídias televisivas e jornalísticas, onde programas convidam espectadores para enquetes quantitativas no papel de *pseudo* condutores, como é o caso dos programas de *reality-shows* formadores de opinião.

Assim como canais, navegadores, aplicativos -gratuitos

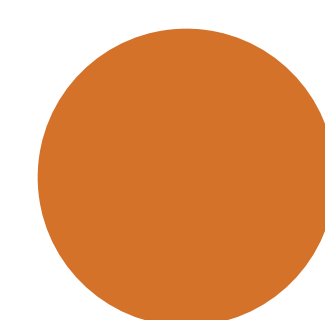


e pagos- e redes sociais de amplo alcance, como *google, facebook, whatsapp, twitter, youtube, tinder, snapchat, tik tok*, salas de conferencias, dentre outros que comprovadamente atuam como máquinas proliferadores de corpos desejantes, de *sujeitos consumidores e identidades consumidas*. Atuam como territórios de cultivo e garimpo de dados destinados às ferramentas antidemocráticas de inteligência estratégica, como a empresa britânica *Cambridge Analytica*.

Assim, a suposta conectividade participativa veiculada por aparelhos de fácil portabilidade como *smartphones, notebook, tablets* dentre outros estende-se por toda organização global, do cotidiano doméstico ao institucional -privado e público-, criando por todo sistema de funcionamento social, uma espécie de rizoma de rastros biométricos e vestígios de acesso.

O que levanta questões preocupantes no que diz respeito ao enfraquecimento do Estado, do conhecimento e na forma que práticas artísticas respondem a atual abordagem neoliberal das diretrizes constitucionais. Uma vez que toda informação pessoal do *sujeito usuário* é livremente convertida, não apenas em produto, mas ferramenta de controle através de uma *arquitetura panóptica digital*.

Convertendo o que Benjamin (2018) destacou como “autor produtor” em artista produto, muito em função da



vasta ramificação e alcance manipulável das inúmeras experimentações, que já fazem uso do espaço digital no contexto artístico atual. Sobretudo, produções de imagem no contexto de pandemia que aderem aos suportes audiovisuais como único meio de acesso ao outro, seja em processos criativos, discussões teóricas, publicações e eventos artísticas.

É fato que o discurso hegemônico na arte vem sendo tensionado em todos os âmbitos de sua teoria e prática desde a década de 1960, permeando como ponto comum a problematização de normativas como forma de poder. Abordagens diversas como as da antropologia, psicanálise e sociologia, assim como as teorias da informação, cultura e linguagem passaram a compor de forma determinante os estudos da arte, ampliando de forma significativa o seu campo. Apesar de tais abordagens serem hoje significativas nos círculos acadêmicos e artístico ainda permanecem grandes desafios de ordem colonialista.

Desse ponto de vista pós-estruturalista, o paradigma do “artista como etnógrafo” (Foster,2014) proposto a partir do modelo do autor como produtor benjaminiano pode-se determinar, com certa segurança, que a *alterização* é sem dúvida fundamental para o posicionamento crítico, seja como autoanálise ou crítica social. No entanto, como toda proposição participativa o risco de deslocamento



da *autoalterização* para uma prática de *autoabsorção* é evidente no momento em que o projeto ou programa destinado a colaboração etnográfica converte-se em prática de *auto restauração* do poder.

O autor como produtor de Benjamin sob influência do teatro épico de Bertolt Brecht e os experimentos fotográficos de Sergei Tretyakov⁴ abordou questões a cerca de um mecenato ideológico centrada na prática material e não no tema artístico ou na atitude política superada pela produção, que por sua vez retomada e revisada no início dos anos de 1980, foi reconduzida na direção das intervenções político-culturais.

É neste sentido que Foster (2014) aponta para o paradigma estrutural do artística como etnógrafo, semelhante ao modelo do autor como produtor. Nesse novo paradigma, o objeto de contestação ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa, no entanto apresenta um sutil desvio do sujeito definido em termos de *relação econômica* para o sujeito definido em termos de *identidade cultural*.

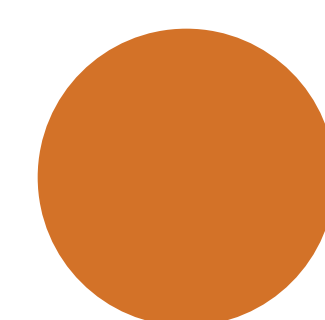
No qual persiste, problematicamente, alguns pressupostos do antigo modelo que apresentam risco de *mecenato ideológico* derivado da cisão de representação e identificação

⁴ Dramaturgo e poeta do construtivismo russo. A fotografia proletária soviética como parte do processo de construção do novo Estado Socialista.

da identidade entre autor e trabalhador, ou o artista e usuário, como é o caso de *Computador como teatro do oprimido*. No espaço digital, localizar a identidade de determinado grupo não é o mesmo que identificá-lo, a simplificação aparente da primeira não deve substituir a complexidade real da segunda.

Tais desdobramentos implicam em uma série de desvios na localização da prática cênica e seus agentes, desde os enquadramentos institucionais às redes discursivas do meio ocupado. A localização por sua vez, comporta a analogia do *mapeamento* levando a operação cartográfica ao extremo geológico, sociológico, antropológico e tecnológico até o ponto que, conforme Foster (2014), o mapeamento etnográfico de determinada comunidade ou instituição converte-se em uma forma essencial da atual arte *site specific*, possibilitando a efetivação do projeto e redirecionando a obra para outros fins.

Entretanto, permanece o risco da política de identidade, quando o artista no ato de horizontalização excessiva do processo é convocado a assumir a identidade da comunidade ou grupo e representá-los institucionalmente. De forma que o oposto também pode ocorrer, diante de demasiado distanciamento entre artista e comunidade, decorrente do rigor de verticalização processual. Restando como estratégia a perspectiva *paraláctica*, que implica no

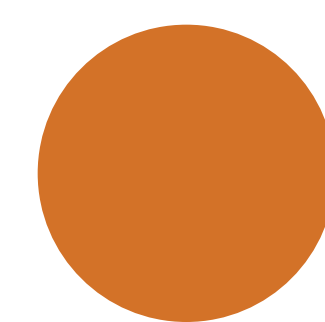


deslocamento aparente do objeto quando se muda o ponto de observação.

A prática participativa deve adotar como medida de negociação do status contraditório da alteridade o princípio de “enquadrar o enquadrador enquanto este enquadra o outro” (Foster, 2014, p.184). De forma simplificada, seria o equivalente a legenda de uma imagem para um fotógrafo. Diante de tal impasse de identificação ou recusa, Didi-Huberman (2017) propõe o *posicionamento* crítico, definindo-o como um pôr-se em movimento ao contrário de fixar-se em um ponto de vista, estabelecer a uma relação de alternância entre aproximação e distanciamento, como medida para a prática de uma política cultural da alteridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O dilema apresentado em *Computador como teatro do oprimido* através do design da experiência e teatro fórum, à primeira vista dicotômico, apresentou ferramentas operacionais e dimensões pedagógicas do teatro fórum no ato de ocupar o espaço digital doméstico. A proposta enquanto iniciativa de uma atividade relacional proporcionou uma experiência instigante como medida emergencial participativa de infinitas possibilidades de desdobramentos.



No entanto, seria de grande riqueza para o projeto à longo prazo, primeiramente, colocar em discussão a situação do sujeito excluído do espaço digital para em seguida voltar-se para conscientização de uso.

Neste sentido, o papel desempenhado como *curinga* ampliaria sua perspectiva de ação através do uso da teatralidade para além da linguagem na ocupação participativa entre curingas já iniciados no espaço digital. Inserido outras *virtualidades* na forma de um *programa relacional* de enfrentamento à privação do conhecimento técnico de acesso e operação das ferramentas digitais. Assim como, evidenciar políticas de exposição e extorsão de dados pessoais, aos quais o usuário doméstico está sujeito. Essa perspectiva abriria a discussão para a problematização de questões situacionistas da ordem de experiências automatizadas e mediadas pelo absolutismo dinâmico de consumo.

Em uma sociedade global marcada pelo esgotamento do discurso, capaz de mediatizar qualquer aspecto de intervenção social, a teatralidade deve assumir o mesmo risco e fragilidade que determina a realidade cotidiana ao qual está inserida.

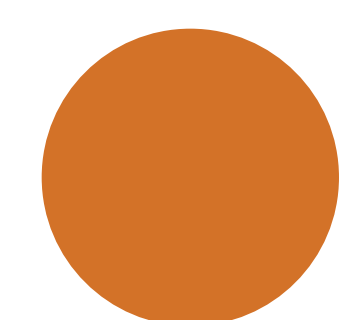
As práticas de convívio apresentam uma grande variação de características ligadas à ancestralidade do convívio



(Dubatti, 2016). A partir deste olhar voltado aos interstícios liminares proposto por Dubatti é que se encontra exatamente o ponto de tensão entre o ato teatral poéticos e o ato *parateatral* pertencentes a ordem do *real*.

No qual Caballero (2016) destaca o acontecimento *espectatorial* como fronteira que diferencia os dois atos. Ou seja, no ato *parateatral*, o participante não reconhece os indícios de acontecimento poético ou de linguagem. Não separa o acontecimento do cotidiano. Desta forma, não adquire a consciência de espectador, condição que o desloca para o mesmo estado de realidade da situação observada.

O que ambos os autores indicam é que sem a função *espectatorial* não há ficção, o que transforma o teatro em prática espetacular da *parateatralidade*, borrando os limites entre vida e arte a partir da proposição. Tal abordagem toma como centro gravitacional a esfera das interações humanas e seu contexto social. A partir do entendimento da prática artística como interstício social e projeto político (Bourriaud, 2009). Trata-se da textura política de “liminaridade” (Turner, 2013) almejada em todos os territórios de existência.



__REFERÊNCIAS

AMSTEL, Frederick Marinus Constant van. Expansive design: designing with contradictions. Enschede, Países Baixos: Tese de doutoramento, Faculdade de Engenharia e Tecnologia da Universidade de Twente, defesa em dezembro de 2015. in <https://research.utwente.nl/en/publications/expansive-design-designing-with-contradictions>. Acesso em dezembro de 2020.

AMSTEL, Frederick Marinus Constant van. O Computador como teatro do oprimido. in. <http://www.usabilidoido.com.br>. Acesso em dezembro de 2020.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica. Porto Alegre: Editora Zouk, 2018.

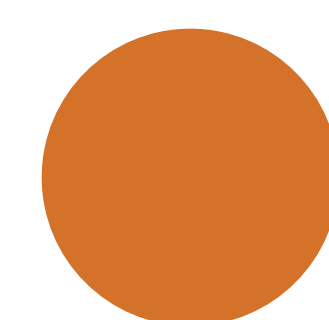
BISHOP, Clair. Artificial Hells: Participatory art and the politic of spectatorship. Londres: Verso, 2012.

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

BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas do oprimido. São Paulo: Editora 34, 2019.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CABALLERO, Ileana Diéguez. Cenários Liminares- Teatralidades,



performances e política. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tomam posição: O olho da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DUBATTI, Jorge. O Teatro dos Mortos: introdução a uma filosofia do teatro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC, 2016.

EISENSTEIN, Sergei. O sentido do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

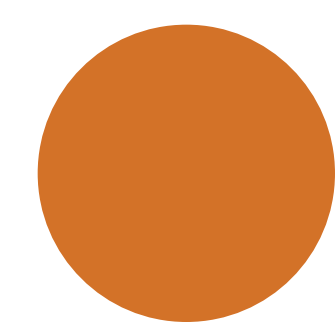
FOSTER, Hall. O retorno do real. São Paulo: Cosacnaify, 2014.

LÉVY, Pierre. O que é o Virtual. São Paulo: editora 34, 2014.

SANTOS, Milton. A Natureza do espaço. São Paulo: Edusp, 2017.

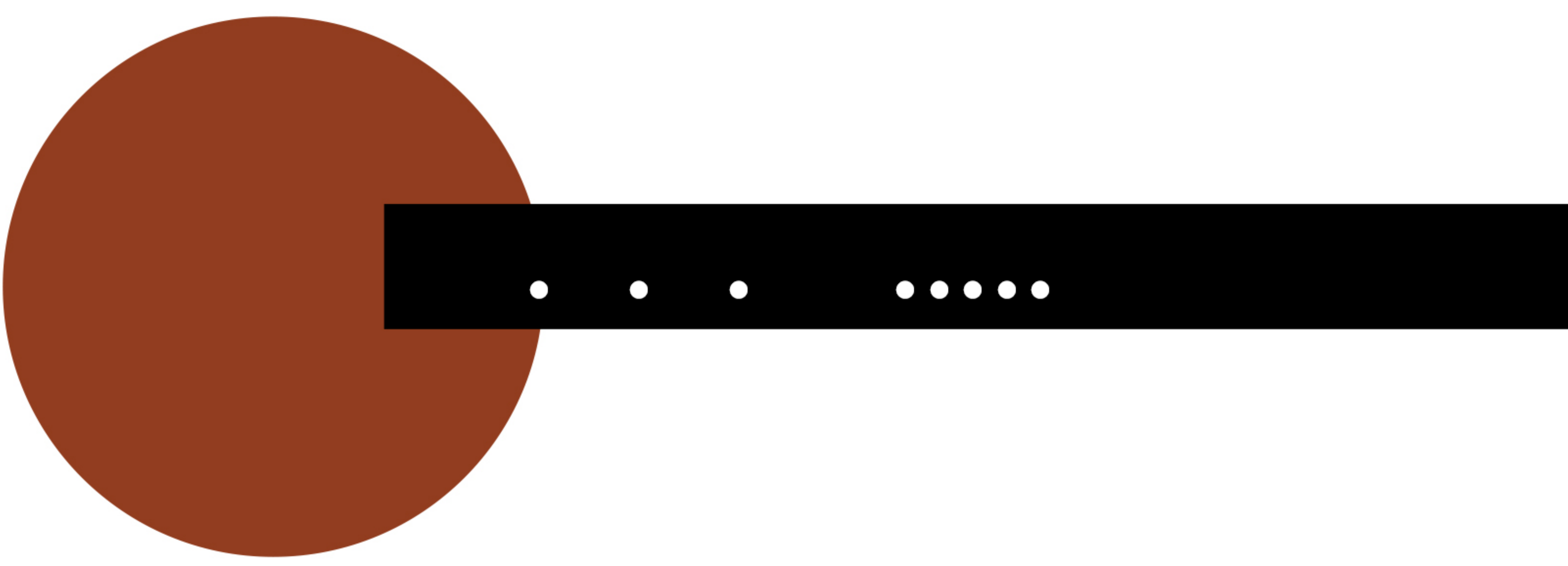
SANTOS, Milton. Por uma geografia nueva. Madri: Espasa-Calpe, 1990.

TURNER, Victor Witter. O Processo Ritual: Estrutura e antiestrutura. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.





CAPÍT
ULO 2
CO R P O,
ARTES DA CENA
E EPISTEME



• • • • •

COLORIDO ESPECÍFICO: DAS COISAS POSSÍVEIS EM MEIO AO TANTO.

Heloisa Gravina (UFSM)¹

Michel Capeletti (ETABA)

Clarissa Ferrer (UFSM)

Guilherme Capaverde (UFSM)

Letícia Nascimento Gomes (UFSM)

Pâmela Ferreira (UFSM)

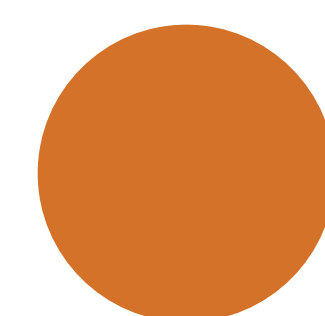
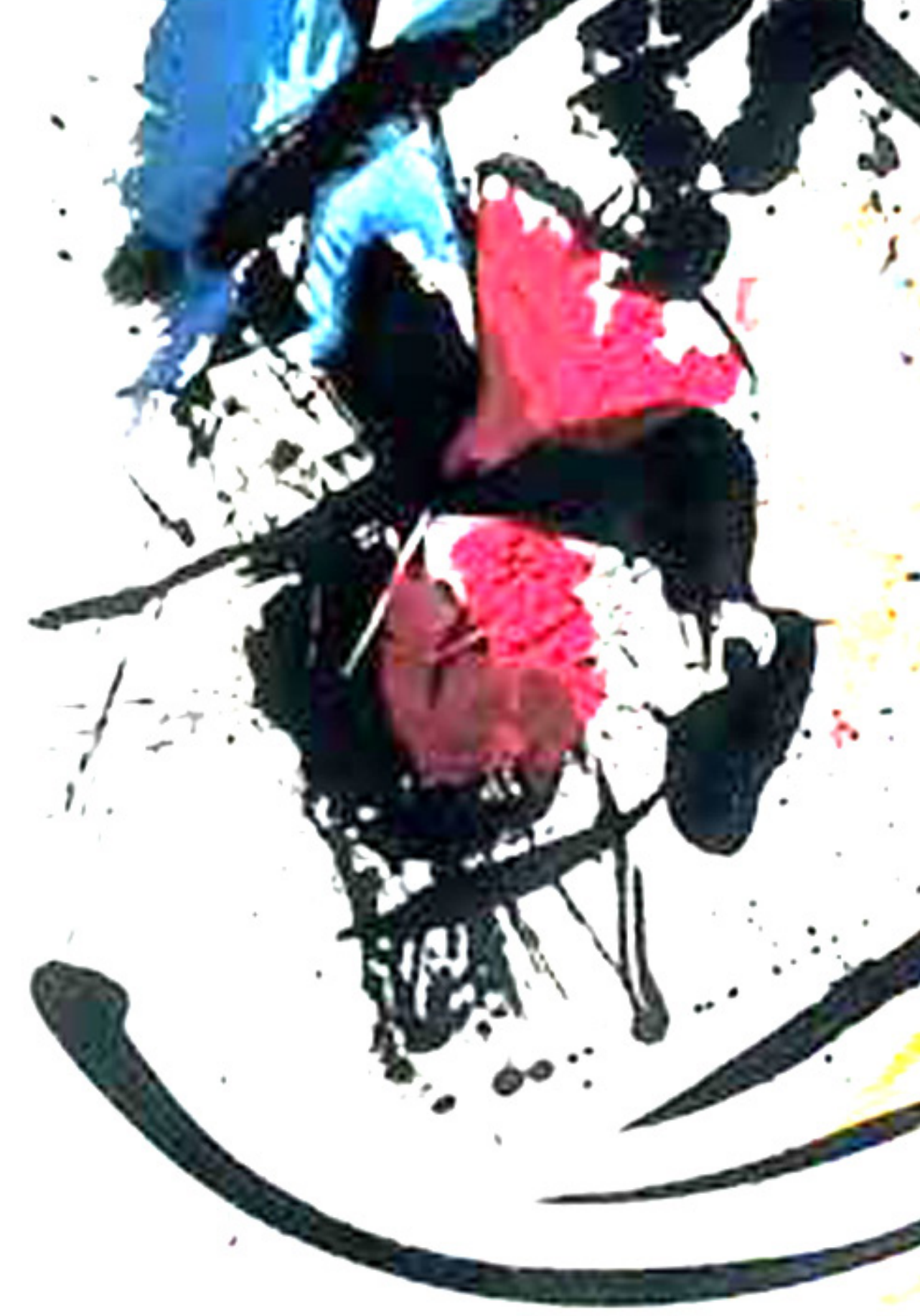
Thiago Santos (UNIPAMPA)²

__RESUMO

Este texto propõe um relato poético produzido pelo Grupo de Estudos em Dança e Técnica Alexander, coordenado pela

¹ Professora adjunta do Curso de Dança Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria, bailarina, coreógrafa e estudante de Técnica Alexander.

² Professor de Técnica Alexander em Escuela de Técnica Alexander de Buenos Aires, bailarino e coreógrafo. Professora de Pilates em Pilates e Fisioterapia, pesquisadora do Laboratório EspaçoCorpo (UFSM), bailarina e fisioterapeuta. Mestre em Educação, Bacharela em Dança pela Universidade Federal de Santa Maria, pesquisadora do Laboratório EspaçoCorpo (UFSM), bailarina e artista circense. Estudante do Curso de Dança Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria, bailarino e artista circense. Estudante do Curso de Dança Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria, bolsista FIPE, bailarina, professora de dança e coreógrafa. Professor do Curso de Licenciatura em Letras Português na Universidade Federal do Pampa (Campus Bagé), bailarino.



professora Heloisa Gravina no Curso de Dança Bacharelado da UFSM. Relata a experiência dos encontros do grupo realizados de março a agosto de 2020, em situação de isolamento social devido à pandemia de COVID19. A narrativa aqui proposta busca reconstituir o processo de busca e indagação de formas possíveis para trabalhar com pesquisa prática em dança e seguir estudando suas interconexões com a Técnica Alexander através dos dispositivos virtuais. Na forma e no conteúdo, o texto tem a intenção de problematizar o uso de tais dispositivos, indagando acerca de seus limites e potencialidades, e de refletir, a partir dessa experiência, sobre a criação de redes de suporte mútuo e procedimentos para a invenção de novos modos possíveis de relação.

__PALAVRAS-CHAVE

Técnica Alexander, dança, isolamento social, criação, COVID19

__RESÚMEN

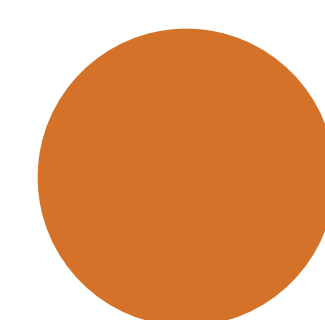
Este texto propone un relato poético elaborado por el Grupo de Estudios en Danza y Técnica Alexander, coordinado por la profesora Heloisa Gravina en el Grado en Danza de



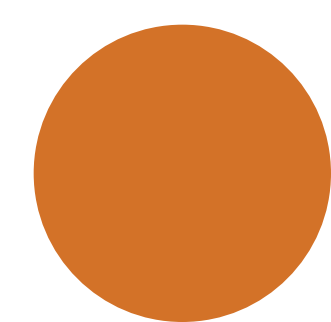
la UFSM. Relata la experiencia de los encuentros del grupo realizados de marzo a agosto de 2020, en una situación de aislamiento social por la pandemia de COVID19. La narrativa aquí propuesta busca reconstruir el proceso de búsqueda e indagación de posibles formas de trabajar con la investigación práctica en la danza y continuar estudiando sus interconexiones con la Técnica Alexander a través de dispositivos virtuales. En cuanto a forma y contenido, el texto pretende problematizar el uso de tales dispositivos, preguntando por sus límites y potencialidades, y reflexionar, a partir de esa experiencia, sobre la creación de redes de apoyo mutuo y procedimientos para la invención de nuevas formas posibles de relacionarse.

__PALABRAS CLAVE

Técnica Alexander, danza, aislamiento social, creación, COVID19



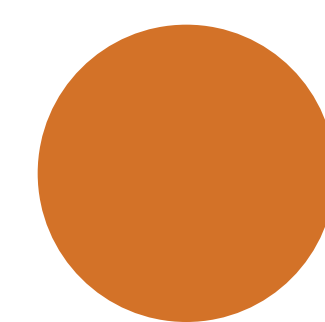
Como um texto começa pelo meio?



Essa frase, assim disposta, é uma materialização bastante boba, ridiculamente literal, de uma pergunta que nos habita há tempos e, sendo anterior e maior que nós, ao nos habitar, nos faz ativos na ação de atualizar um pensamento específico de dança. Um pensamento tributário desse “nós” que somos eu (Helô) e Michel, mais Tatiana da Rosa, Alexandra Dias, Dani Boff, Cibele Sastre e tantas outras e outros artistas que compõem conosco uma rede de sustentação e suporte, de criação e de invenção de possíveis, há quase vinte anos... Falar dessas pessoas, nesta escrita, faz parte da explicitação de por que este texto, afinal, começa pelo meio. Essa história, que queremos contar aqui, tem muitas linhas, percursos, trajetos, repertórios, experiências que se cruzam e que, neste aqui, neste agora, decidimos recortar numa narrativa. Um título possível para esta escrita poderia ser

Das coisas possíveis em meio ao tanto.

O recorte desta narrativa, o enquadramento que escolhemos, foram os encontros do Grupo de Estudos em Dança e Técnica Alexander, coordenado por mim, no papel de professora Heloisa Gravina, membro do corpo docente do Curso de Dança Bacharelado da UFSM, co-coordenadora do Laboratório EspaçoCorpo: núcleo transdisciplinar de

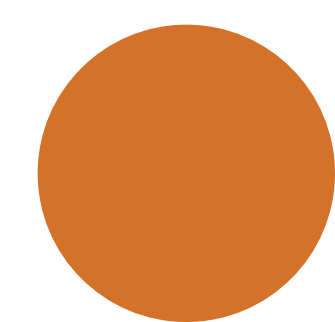


estudos em dança e terapia ocupacional, com colaboração de Michel Capeletti, como bailarino e professor de Técnica Alexander, colaborador do Laboratório EspaçoCorpo e propositor de diferentes ações no marco do Seminário/Laboratório de Criação desde sua primeira edição, em 2013³.

Outras linhas ainda se cruzam na composição desse grupo e dessa escrita, e são compostas de estudantes do Curso de Dança Bacharelado da UFSM e de artistas da dança da cidade de Santa Maria. Além dos demais autores-colaboradores deste texto, integram o *grupito* (como fomos carinhosamente chamando nosso encontro) Amanda Silveira e Caroline Turchiello.

Neste recorte, queremos contar especialmente dos encontros virtuais realizados de março a agosto de 2020, na situação de isolamento social à qual decidimos, em nome do cuidado conosco e com o espaço social mais amplo das cidades em que vivíamos, aderir totalmente durante a pandemia. Nos interessa, aqui, narrar os dispositivos e procedimentos que fomos inventando para atravessar esse momento sustentando nossa atividade primeira, a pesquisa em dança e Técnica Alexander, fundada no movimento, no

³ O grupo de estudos é uma ação do Laboratório EspaçoCorpo: núcleo transdisciplinar de estudos em dança e terapia ocupacional, coordenado pela professora Heloisa Gravina em parceria com a professora Andréa do Amparo Carotta de Angeli, do curso de Terapia Ocupacional da UFSM. O Seminário/Laboratório de criação: abordagens somáticas na criação em dança é realizado anualmente desde 2013 pela professora Heloisa e integra as ações do Laboratório EspaçoCorpo desde sua fundação, em 2015, quando então estendeu sua temática para os diálogos entre dança e terapia ocupacional, passando a ser coordenado pelas duas professoras.



encontro, na presença.

Como seguir trabalhando à distância? Como produzir presença na relação mediada pelo ambiente virtual?

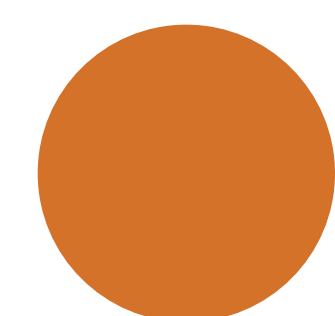
São perguntas óbvias. O que talvez seja menos óbvio, e venha antes, é perguntar: por que queríamos seguir trabalhando à distância? Qual o sentido de sustentar um trabalho fundado na presença e na relação dos corpos em movimento?

Tínhamos, como muitos, começado o ano cheios de projetos e desejos de investigação, de criação, de produção de conhecimento. Tínhamos um grupo que já estava investigando junto há alguns anos e que se percebia com maturidade para aprofundar e se arriscar mais em suas experimentações. Tínhamos uma situação cheia de potência, o coração cheio de desejos.

E veio a pandemia.

Ficamos perdidos, frustrados, assustados. Nos isolamos em nossas casas. Sabíamos que isso decorria de um relativo conforto: podíamos sustentar, alguns com mais, outros com menos dificuldade, esse isolamento. Nos sentíamos impotentes. Pequenos em meio ao tanto.

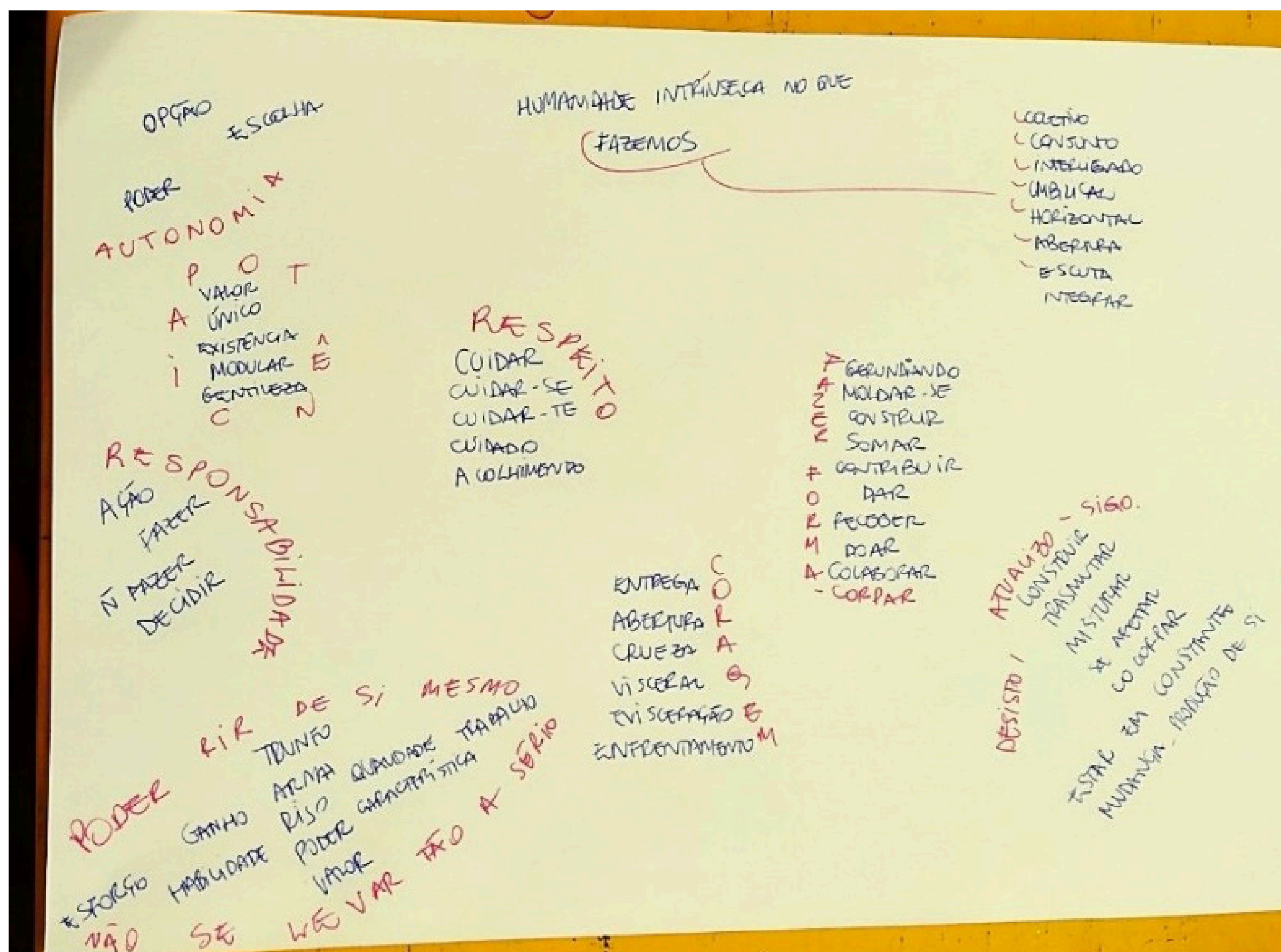
Num primeiro momento, então, manter uma regularidade de encontros do grupo foi uma maneira de estarmos juntos.



De, juntos, olharmos para o que estava acontecendo e como isso ia reverberando em cada uma e cada um de nós. Intuíamos que o vínculo entre nós e as ferramentas da Técnica Alexander que vínhamos partilhando poderiam nos fornecer algum tipo de suporte e estrutura para lidar com isso que se apresentava tão enorme e assustador.

Olhando agora, reconhecemos que, sim, esse espaço funcionou como um suporte coletivo. Isso confirmava nossa intuição. Mas além da confirmação, também nos vimos surpreendidos por uma potência reflexiva inesperada. Pela invenção de recursos e por reflexões que surgiram da especificidade dessa situação. Nesta narrativa, queremos compartilhar um pouco do que fomos descobrindo e habitando, das coisas possíveis em meio tanto, no desejo de ampliar e conectar recursos tanto para resistir a este momento tão duro, quanto para imaginar e construir possibilidades de um outro devir.





1 - Mar de palavras, diário da Letícia, 12/08/2020

Em meio ao tanto, fomos tomando nosso tempo para ir descobrindo o que seria uma organização, algo que talvez em algum momento recebesse o nome de metodologia de trabalho. Informados pelos princípios da Técnica Alexander, intencionalmente decidimos dar-nos tempo para encontrar esse modo de fazer, um modo de trabalhar através desse recurso virtual, estranho à maioria de nós, e em relação ao qual tínhamos certa resistência. Um misto de falta de competência, de desconfiança e de crítica quanto ao intensificado uso do virtual já no cotidiano pré-pandemia. Somos, enquanto artistas da cena, agentes (e diria até militantes) da presença física, do contato, do estar junto.

Essas têm sido nossas ferramentas de proposição para um mundo no qual acreditamos, mais sensível, mais presente, fundado no vínculo real e responsável entre os seres. Assim que não era, nem de longe, evidente encontrar um modo de trabalhar mediados pelos dispositivos eletrônicos. E assim mesmo o desejo, a intuição de que seria possível e, afinal, nossa curiosidade, foram estimulados.

Daqui para diante, este texto reproduz um pouco esse ir tateando, buscando, descobrindo, e tenta, em sua própria forma, transitar pela multiplicidade de meios e de pontos de vista que vêm constituindo esse encontro. Na forma, buscamos criar algo como um diário compartilhado, reunindo os diferentes meios que fomos utilizando para criar dispositivos de produção de presença e encontro, seja em diferentes formas de escrita – trechos de diário, relatos mais reflexivos, pequenas elaborações pontuais – seja através do compartilhamento de áudios utilizados, desenhos, fotos, e de uma primeira produção que podemos chamar de um vídeo-relato. Uma certa fragmentação, vazios, mudanças de planos e perspectivas é intencional. Entendemos que este material, assim organizado, já é em si uma obra, uma composição conjunta, um relato poético.

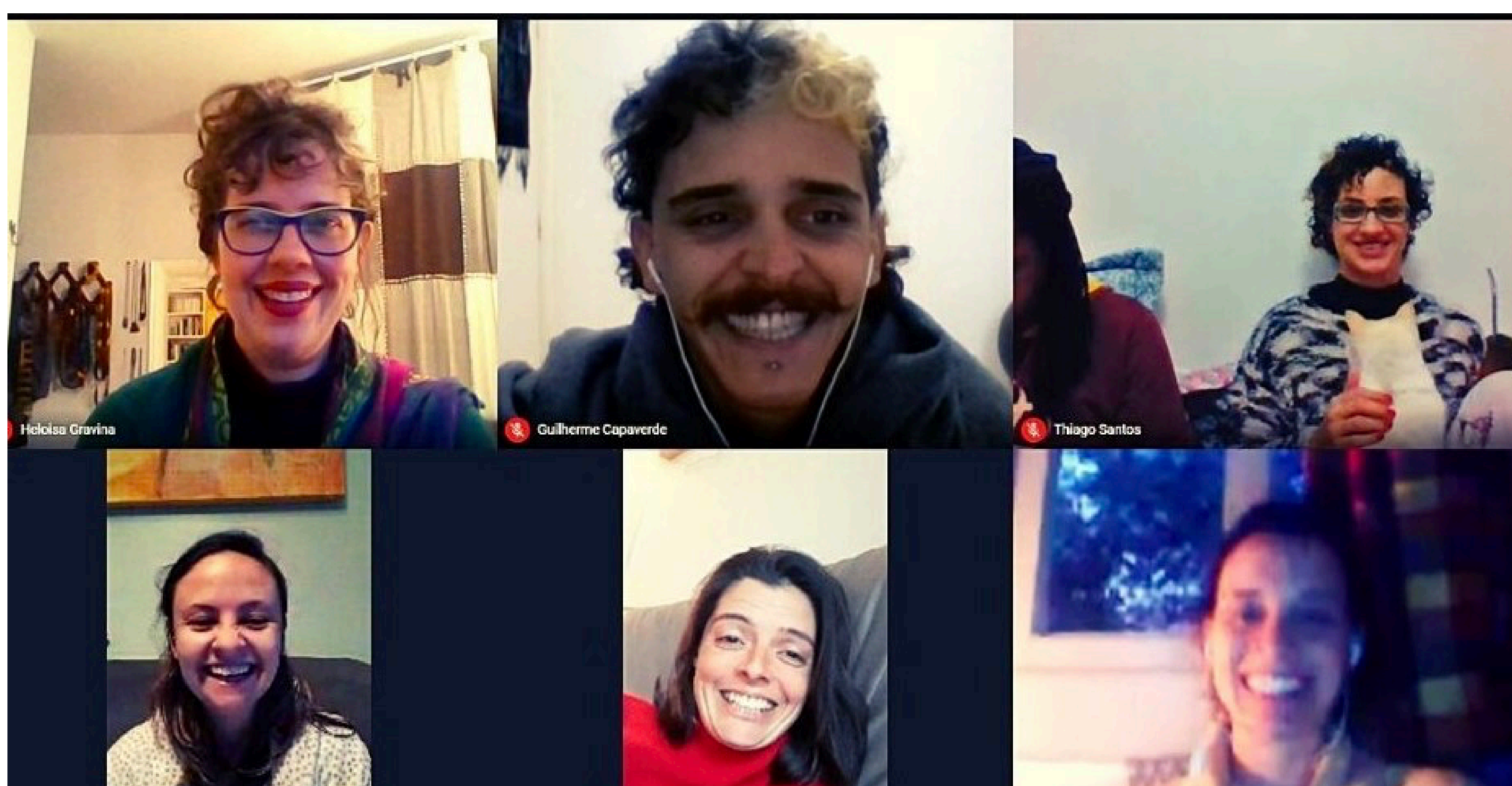
Diz de um coletivo que é, sempre, o cruzamento de singularidades e o que se cria a partir desse estar em relação. Materializa, desde a forma, uma pergunta presente



para nós: qual é o **colorido específico** desse encontro? E diz de uma escolha, constantemente atualizada, de não ter pressa em encontrar uma forma, de deixar intencionalmente à mostra as sobras, as incongruências, o que não cabe, o que não combina, o que não sabemos. Um título mais completo para esta escrita, então, poderia ser

**Colorido Específico:
das coisas possíveis em meio ao tanto.**

Desejamos que cada uma e cada um se sinta à vontade para transitar pelo material como quiser. Convidamos a partilhar nossos procedimentos, experimentá-los, indagá-los, permitir-se se sentir interpelada ou interpelado, suspender o entendimento racional e substituir o julgamento (sobre o texto, sobre si) pela curiosidade.



2. Encontro virtual do *grupito*, julho/2020

Abrir-se à pergunta: o que este material, assim compartilhado, desperta em mim?

Primeiro movimento: ler, ouvir, praticar

Num primeiro momento, ainda receosos das práticas via plataformas virtuais, começamos nos propondo a ler e discutir textos sobre a Técnica Alexander. Logo, tivemos vontade, ou necessidade, de sentir nossos corpos mais presentes, nos sentirmos mais inteiros, habitando o momento presente. Nos convidamos, então, a realizar semi-supinas todos os dias e fazer registros em nossos diários. No grupo, então, compartilharíamos esses registros.

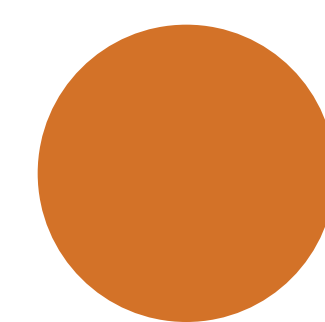
Pensando aqui em explicar a semi-supina, encontramos esta definição de Rosa Schramm, bailarina e professora de Técnica Alexander, que corresponde a nosso entendimento dessa prática:

A semi-supina, nome dado a uma posição explorada na Técnica Alexander, é uma ação de deitar-se de costas com os pés apoiados no chão e mãos sobre o tronco, em que praticamos a observação dos pontos de apoio e pensamos em direções antagônicas, similar ao que se faz de pé e em outras posições, para que se possa gerar expansão e descompressão das vértebras. Essa prática é entendida como um descanso construtivo e um processo de aprendizagem. A semi-supina me interessa não só pelo suporte que a coluna ganha ou pelo alívio da região da lombar que não está

excessivamente tensionada pelo iliopsoas, mas também pelo modo em que o apoio dos pés responde à pressão. Essa posição nos impulsiona e nos ajuda a organizar a coluna, ao dar uma leve direção para cima como quando estamos de pé (SCHRAMM, 2018, p. 131).

A posição da semi-supina é um trabalho que nos acompanha há algum tempo, desde nossos encontros presenciais, e que foi se mostrando uma possibilidade para o trabalho/investigação com a Técnica Alexander nesse momento, como uma forma de auto-observação e organização. Ela também nos permite uma forma de estudo e de conexão entre nós, pensando outros modos de relação com texto/teoria.

Realizada desse modo, nos permitia um estudo individual no tempo possível para cada uma e cada um, funcionando como recurso para compor com tais estudos e possibilitar uma outra relação com os textos. Num certo encontro, Helô propõe mandar um áudio lendo um trecho do texto *Darse un tiempo para decir no*, de Walter Carrington (2009), fazendo uma “tradução simultânea” para o português. Os áudios tornaram-se ferramenta de estudo, compartilhamento, mas também registro dos materiais com os quais decidimos trabalhar, além de abrirem para a possibilidade de escutá-los em semi-supina, ou até mesmo lavando a louça. Fica o convite:



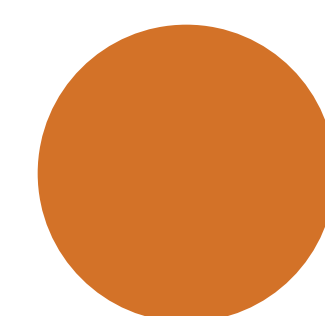
Leitura do texto “Darse um tiempo para decir no” de Walter Carrington (com tradução simultânea da Helô)⁴ - <https://tinly.co/8JWsb>

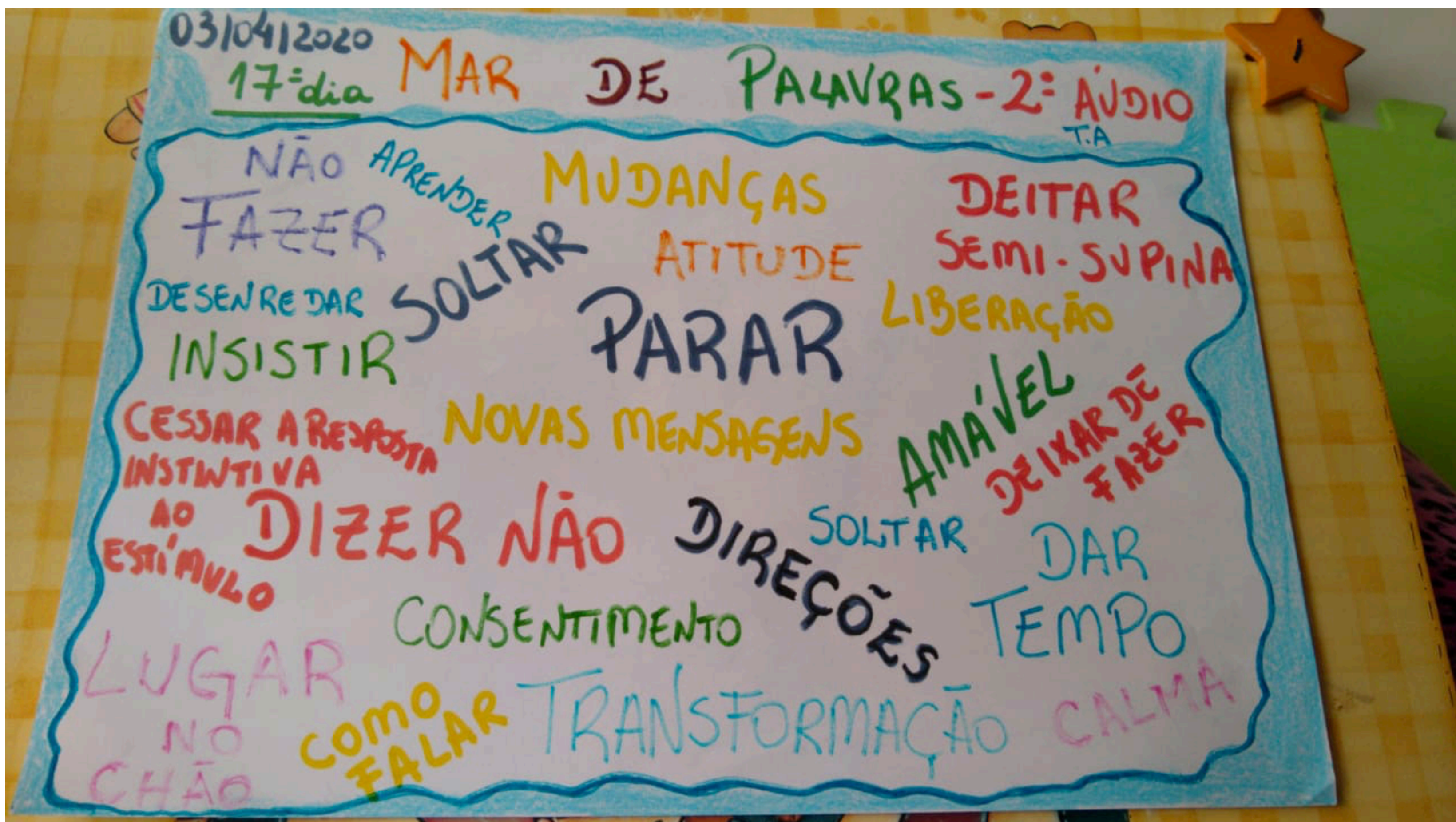
Que áudio lindo. Que generoso é esse método de ensinar e de praticar. Sorri durante a fala da Helô, porque fazia muito sentido tudo o que eu estava ouvindo. Foi uma semisupina muito relaxante e agradável. Fiquei mais solta.

Diário da Pâmela, 03/04/2020

Percebemos, então, que nossos relatos poderiam ser gravados e o áudio disponibilizado como mais uma ferramenta para esse procedimento. Ao longo dos dias experimentamos diferentes maneiras de irmos para posição semi-supina e de praticarmos. Com áudios de textos sobre a técnica, de nossos relatos, ou em silêncio. Percorremos muitos *comos*, e continuamos.

⁴ Ao abrir o arquivo no soundcloud, sugerimos que desabilite a reprodução automática, para evitar que o áudio seguinte seja reproduzido imediatamente ao final deste.





3. Mar de palavras da Pâmela, 03/04/2020

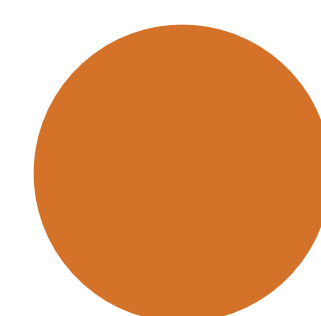
Segundo movimento: semisupinar em sincronia, estar junto através do virtual

Essas experimentações foram nos reconectando com a prática. Ao mesmo tempo, Helô começou a frequentar as aulas online da *Escuela de Técnica Alexander de Buenos Aires* (ETABA), onde cursara um ano da formação para professores de Técnica Alexander, em 2018. As duas experiências foram constituindo um suporte e nos dando confiança para nos aventurarmos a realizar algumas práticas ao mesmo tempo, mediados pelas plataformas virtuais. Correr o risco de cair a chamada, do áudio ou do vídeo travar, de não nos sentirmos amparados pela presença uns dos outros. Compartilhamos aqui o áudio de uma dessas aventuras:

Guia para semi-supina, por Helô - <https://tinly.co/zDA1V>



4. Ponto de vista da Helô em semi-supina no pátio de casa, S/D



Terceiro movimento - diário

Perguntas compartilhadas em encontro virtual (sobre a suspensão da ilusão de continuidade)

Michel: Fico ouvindo o relato do Guilherme sobre a prática e me surge como questão pensar nas produções, na dança, em arte, que vão aparecendo nesse contexto de quarentena. E como tomar esse relato como produção?

Claro que se o Guilherme quiser pegar esse material e transformar em algo ele pode aprofundar, retrabalhar, fazer outras escolhas, mas fico pensando no quanto essa leitura em si já é algo.

Tem uma coisa na leitura e nessas formulações que já me parece muito potente como peça, como obra, como relato poético. E aí tem um lugar que me interessa, e me interessa dividir com vocês essa informação que também pode se transformar em impulso para fazer alguma coisa.

Helô: Te ouvindo, me pergunto:

O que é específico do nosso trabalho, do nosso encontro?

O que já é?

O que, desta experiência, com tudo o que ela tem de extraordinário, já é uma outra coisa? Me atravessa uma sensação um tanto apocalíptica, de perceber que há um mundo que ficou para trás e que não vamos reencontrar

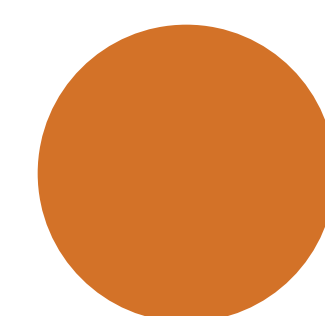
depois, porque já não existe mais. E tampouco seguiremos vivendo como estamos vivendo agora, porque isso, desta forma como está acontecendo, vai passar. Não estaremos eternamente em quarentena, confinados em nossas casas.

Este é um momento que tem um certo enquadramento temporal, que destaca este modo de vida como fora do comum. Então me pergunto como nossa produção neste momento, neste enquadramento, já é algo que diz desse momento, e que pode também dizer do que poderá vir a ser. Como tirar deste momento algo que já pode ser uma proposição, ou uma experimentação do que poderá ser esse depois, ou do que queremos que seja esse depois. Tanto em termos de dança, de práticas corporais, de Técnica Alexander, mas também de vida, de mundo.

Num diário pós-prática compartilhado pelo Guimo, ele se pergunta se desejar seres humanos e não humanos livres pode começar com desejar que o pescoço esteja livre. Essa pergunta reverbera para mim, me fazendo pensar que, desde esse ponto de vista de uma unidade psico-física (e social), desejar o pescoço livre pode ser desejar toda uma organização mais livre e responsiva, com menos esforço, na relação com a força da gravidade. Dito de outro modo, pode ser também uma melhor conexão entre corpo e planeta, entre sujeito e mundo, entre a unidade e o todo.

Michel: venho tentando observar também essa afirmação de que vai ser tudo diferente.

Helô: Sim... em todo caso, não foi essa a afirmação. O que acho que é uma afirmação é de que o mundo como conhecíamos não existe mais. Vivemos um momento de suspensão desse mundo, durante o qual algumas coisas permanecem, outras se intensificam, outras não existirão mais. O que sim, temos, nessa situação de uma certa liminaridade produzida pela suspensão do fluxo ordinário da vida como se organizava até então, é um certo espaço que se abre na percepção para poder observar melhor nossas ações e reações, e a partir



da observação, fazer outras escolhas.

Nem todas as escolhas estão em nossas mãos. Estamos vendo atuarem muitas forças que identificamos com uma pulsão de vida, e outras tantas nas quais reconhecemos uma pulsão de destruição.

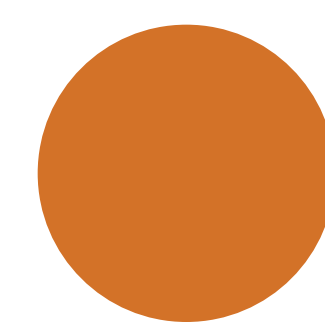
O que sim, temos, é um corte imposto desde algo externo a nós, que produz um momento de suspensão no qual podemos, se quisermos, se tivermos ferramentas e recursos para isso, olhar para essas coisas com mais espaço do que o que tínhamos antes, mergulhados numa certa sensação de contínuo, numa ilusão de continuidade. Entendo que a Técnica Alexander, através da prática da inibição e da observação, pode se configurar como um recurso nesse sentido.

Nos nossos encontros, vamos praticando esse dar-nos tempo para uma observação integrada, suspendendo também o julgamento imediato sobre o observado, e isso nos dá um meio para sair de nossas pré-concepções sobre nós mesmos e sobre o mundo. E talvez inventar algo novo a partir disso...

Diários da Helô e do Michel – 15/04/2020

Quarto movimento: procedimentos de experimentar, observar, descrever; o virtual como espaço de jogo.

Vídeo-relato realizado pela Letícia a partir de filmagens produzidas pelo grupito para esta escrita



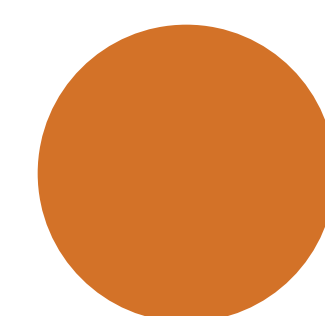


<https://youtu.be/HUchxnmTGTY>

Quinto movimento - ACASOS Cia de Dança

Assim como o encontro de Michel e Helô começa muito antes deste grupo de estudos, também os outros participantes se conhecem e trabalham juntos de longa data. Quase todos integram, em alguma medida, a Acasos Cia. de Dança, de Santa Maria. Guilherme comenta sobre a relação entre a Acasos e o *grupito*:

A multiplicidade de tons (mesmo que o colorido seja específico) também vem pintando muito a Acasos Cia de Dança. Como uma prancheta com várias cores, nos permite misturar tonalidades para os fazeres da Acasos. Não só tons, mas também texturas, intensidades. Esse grupo alimenta-retroalimenta o modo como a Acasos vem fazendo-pensando dança em Santa Maria. E que encontro bem bonito!



Lembro de uma conversa em que a Helô se refere à “Acasos de Porto Alegre” para explicar o Arteria – artistas de dança em colaboração, que é esse coletivo de pessoas dançantes que compõe a trajetória dela. E acho tão bonito “Acasos” virar essa ideia da junção de pessoas com desejo de integrar corpo, dança e vida. Ideia que está para além da gente, antes da gente, mas ao ouvir “A nossa Acasos de Porto Alegre”, vejo que essa forma de fazer dança – pelo e com o afeto – é uma ideia que também faz com que Helô e Michel tenham a proximidade que têm com a Acasos. Não sei muito como descrever esse encontro. E talvez habite aqui a boniteza disso: das coisas que não são possíveis de narrar, mas que se vêem em conexão.

Depoimento de Guilherme para esta escrita, 30/09/2020

Um marco nas reflexões do *grupito* foi uma apresentação feita pela Acasos no Centro de Convenções da UFSM, sem público, para ser gravada e retransmitida ao vivo pelo canal da universidade⁵:

Acasos Cia de Dança: “O que vai, volta?”



<https://youtu.be/wUWqEdHIDAw>

⁵ Apresentação realizada dentro do Projeto CC Palco Online, da Universidade Federal de Santa Maria.

Anotações esparsas a partir da conversa em grupo, depois de assistirmos à apresentação.

Acasos: Verter afetos em meio à pandemia.

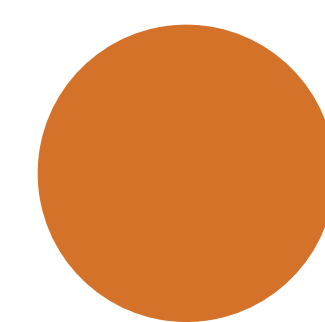
(a obra apresentada era um desdobramento da obra Verter, estreada em 2019 pela Cia. no Theatro Treze de Maio, em Santa Maria).

Uma obra que (não) foi pensada para vídeo. Isso que agora se apresenta como lugar possível de exposição. Esse espaço que agora era um deserto. Um imaginário de teatro. Dançar ao vivo para um público virtual. Num teatro. Daqui para infinitos lugares possíveis. Até onde chega essa apresentação? Desde onde existe um público assistindo?

O que há no espaço entre?

Olhar a câmera. Quando o bailarino olha para mim, sei que está ao mesmo tempo olhando para tanta gente que não faço ideia de onde está. O espaço entre. Infinitos possíveis lugares.

Queremos seguir nos perguntando, compartilhando a pergunta com outros artistas: Como a câmera interfere na estrutura da obra? Do olhar? Qual o tempo de olhar para a tela? Qual meu tempo de olhar? Com qual corpo? A tela como espelho d'água que reflete e refrata. Vai e volta. Nem tudo volta para o mesmo lugar de onde saiu.



Não queremos naturalizar essa forma de apresentação.

Queremos seguir estranhando, seguir perguntando...

Qual o íntimo possível no distanciamento? Quais encontros criam para mim um continente que me permite e convida a acessar e habitar meu íntimo? Reconhecemos a importância de vínculos presenciais que são anteriores ao modo virtual.

Dessa conversa, reverberações ou possíveis temas ou talvez perguntas ou talvez convites a outras produções...

O espaço vazio.

O vazio atual dos espaços.

O vazio dos teatros.

A desoladora volta aos teatros.

A máscara como signo.

As distâncias como signo e experiência.

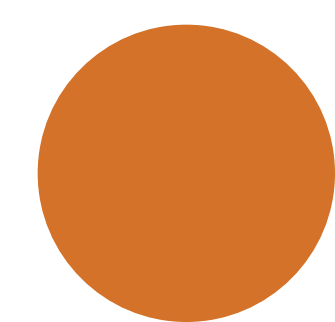
A máscara como experiência.

Atualizar o estranhamento.

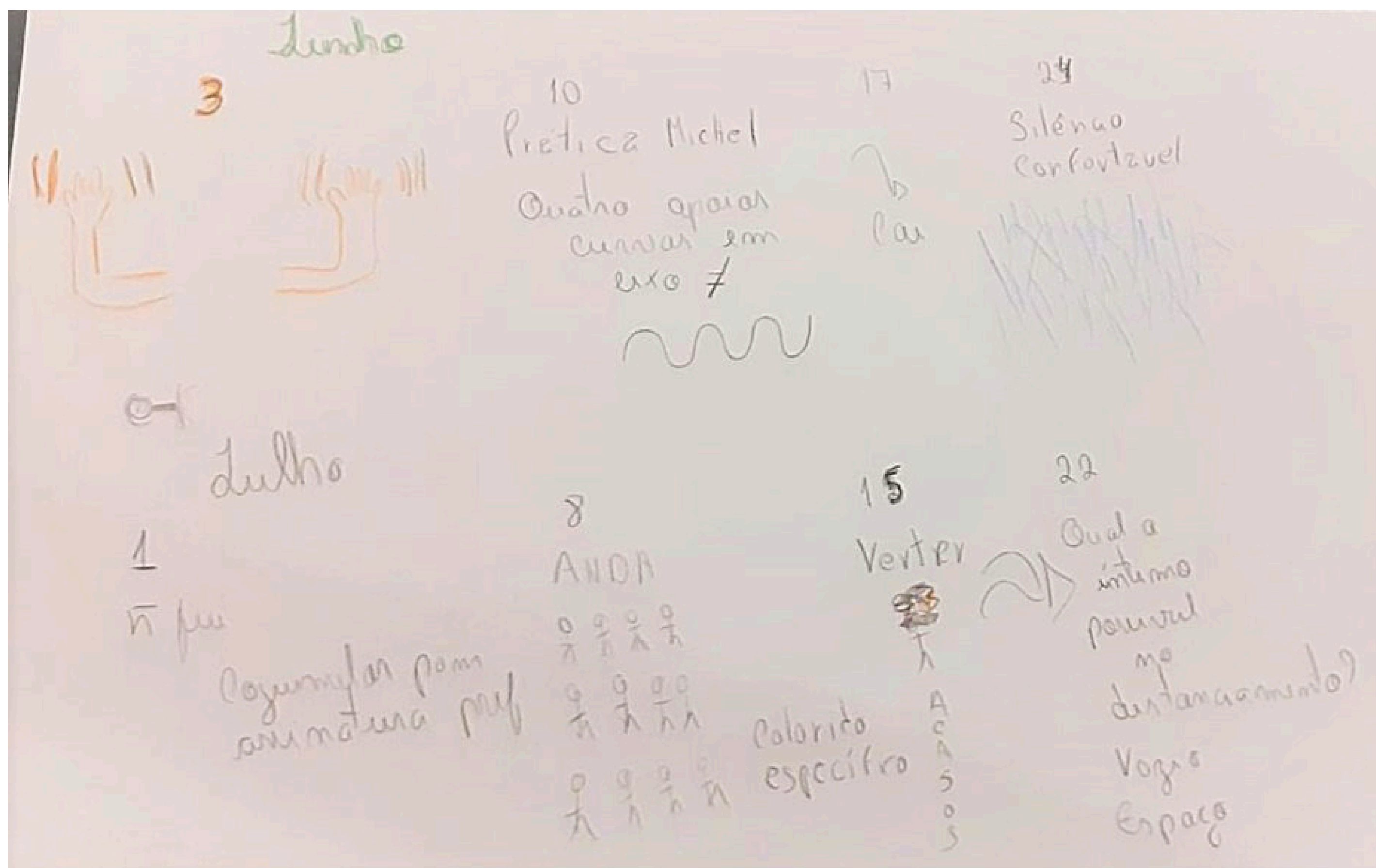
Reconhecer a naturalização e estranhar: não nasci de máscara.

Voltar a ver, a perceber, a sentir.

Diário da Helô sobre encontro pós apresentação, 22/07/2020.



Sexto movimento - Pontos de vista



5. Mapa da Cla - percurso no grupito

Thiago - DA PELE EM QUE SE RISCA - Com a unha posso fazer um risco na minha pele. Essa pele que é a que “tem cor”, que pode ser riscada, que pode ser marcada. Marca que liga o lado de cá com o lado de lá, num constante fluxo de ir e vir, que cria linhas, traços, entrecruzamentos... encruzilhadas. Esses cruzeiros criam pontos de confluência, mas também de dispersão. Nesse sentido, como se luta contra as forças centrífugas? Que nos empurram em direção da dispersão e teimam em afastar, gritar a diferença. Nesse movimento de afastamento, as dissociações naturalmente se acentuam e os pontos de conexão ficam opacos. E, com isso, os riscos entram em

risco, podendo criar tracejados que viram pontos.

Clarissa – Espirais, pontos... qual o eixo que une? Existe um eixo? Diagonal conectada- tempo/espaco/lugar.

Tempo: há bastante tempo. Linhas que se cruzam há anos. Formatos que se modificam, mas algo se mantém...

Espaco: espacocorpo, espaco articular, espaco físico, espaco virtual.

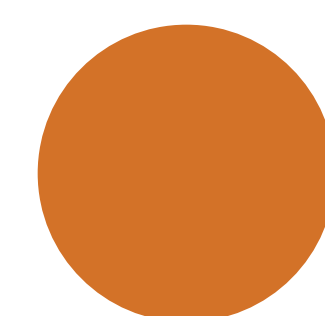
Lugar: que lugar é esse que estamos agora?

Guilherme – Romper fronteiras para observar o movimento. Fazer os possíveis para estar em relação: da auto observação à troca, da indicação ao tornar o movimento consciente. Passível de escolha: de estar, estar muito, estar pouco.

Da tela que atravessa o olhar, o fazer, o desfazer.

Como fazer um corpo coletivo em meio ao caos?

Como se organizar e fazer presença conectados por dispositivos móveis?



Letícia – Saio agora de mais uma prática, me sentindo grogue, com dificuldade de articular as palavras, mas com muita precisão e vivacidade das minhas sensações, por onde andam as tensões em meu corpo, de como o sinto mais largo e comprido, espaçado, devidamente ativo, encaixado e acomodado.

Saio grogue por ter otimizado minha performance, me habilitado para o movimento, por ter soltado o que não preciso, por estar mais comigo e em mim. Aqui me pergunto: não seria natural e ideal o contrário? Me percebo grogue quando encontro comigo, então por onde e como ando geralmente?

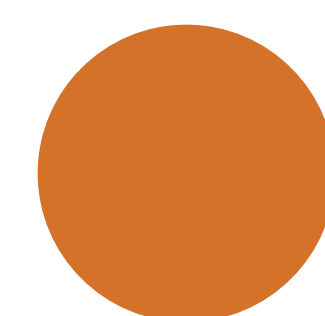
Me faz pensar que ando anestesiada e fora de mim, talvez no problema dos outros, deslocando minha realidade.

Às vezes me pesa a sensação de julgamento por lutar e acreditar na realidade da minha bolha (valores e crenças no meu círculo próximo de amizades), mas ora bolas trabalho para não me julgar e vou me incomodar com o julgamento dos outros?! Não faz sentido nenhum.

Retomo a importância do grupo para lembrar que sempre posso:

Reconfigurar;

Presentificar;



Atualizar as expectativas;

Largar os julgamentos;

Olhar e observar minha(s) realidade(s);

Não julgar;

Seguir olhando;

Não julgar;

Observar;

Transformar julgamento em curiosidade!

Onde as coisas não são respondidas, onde as coisas se perguntam,

onde sim,

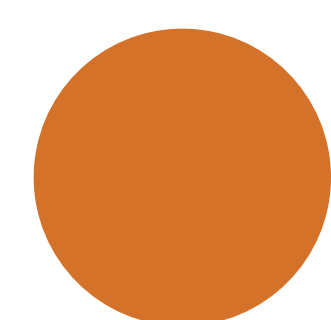
onde não,

onde?

Intuitivo na maneira de fazer as coisas.

Existe um contexto que dá suporte a elas, uma voz, uma maneira de dizer, de narrar, de anotar e perceber os gerúndios.

O colorido específico desse grupo.



Esse momento sem norma culta da ABNT.

A vontade da nossa bagunça coletiva.

Onde se escuta a qualidade dos silêncios.

...

Ao mesmo tempo que soltar e desistir produzem - se opõem a - colapsar e abandonar. Parecem ser opostos, mas não operam assim.

Soltar é uma escolha, desistir um exercício.

Colapsar e abandonar nem me parecem uma opção.

Para soltar, me faço presente;

para desistir, decido;

logo, estou.

...



6. Diário da Pâmela, 17/06/2020

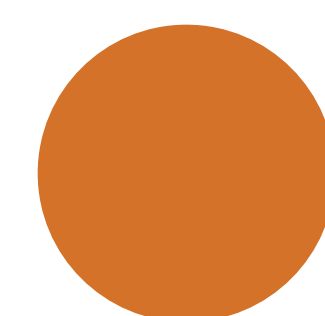
Sétimo movimento - Uma pausa

Guia para semi-supina, por Michel - <https://tinly.co/heKUP>

Oitavo movimento

- O QUE GOSTARIA DE NARRAR DESTE ESPAÇO?

Clarissa Marques Ferrer - Quando penso no nosso grupo, o que gostaria de contar é sobre nossa capacidade de transformação e adaptação. Acredito que esta maleabilidade é uma qualidade que vem do trabalho com a técnica Alexander, onde exercemos essa capacidade de receber informações, tanto nossas quanto do mundo, e nos damos tempo de voltar para as costas, soltar o pescoço e escolher que resposta queremos dar a esta informação. Outro ponto que percebo que as nossas práticas e estudos com a Técnica proporcionam é em relação à autonomia. Como eu me responsabilizo pelos meus processos? Acredito que estas duas características juntas foram muito importantes para que fosse possível realizarmos este grupo no formato online e, para mim, estão diretamente relacionadas com o trabalho com a Técnica Alexander.



Pâmela Fantinel Ferreira - Eu considero o grupo um suporte, uma rede de afetos. Uma rede mutável, que transita na instabilidade, na escuta, nos desejos, no corpo e nas criações de vida tanto individuais como coletivas. Um grupo que gerou muitos encontros durante a pandemia, de modo virtual.

As pessoas que fazem parte do grupo compartilham comigo este espaço e também outros, como a Acasos cia de dança, um coletivo de artistas que completou dez anos em 2019 e que é atravessado de várias formas e em muitos momentos de sua trajetória pelo grupo de estudos em Técnica Alexander e pelo Laboratório EspaçoCorpo. Percebo essa rede expandida, que acredita nos encontros como potência afetiva e de vida. Gosto muito do quanto como ela vem me provocando a continuar fazendo pensando dançando e estudando assuntos e pessoas que se interessam pelas abordagens somáticas nas artes, no ensino e em interface com a saúde.

Thiago Santos - *“Abrir espaço entre o crânio e o topo da coluna... Flutuação da cabeça... A cabeça cai pra cima”*. A partir de tais indicações, de início, surgiu o ESTRANHAMENTO... Algo esperado para alguém que está tomando conhecimento de uma técnica, até então, que só se tinha ouvido falar, mas não efetivamente experienciado. Como se entende uma cabeça que “cai” pra cima? Uma



pergunta que ocupava minha mente durante a prática, fazendo com que quase me desligasse das demais indicações.

O questionamento provocou REVERBERAÇÃO por dias em mim. E foi preciso “matutar” e maturar a ideia para começar um processo de compreensão. Entendi que havia a necessidade de rever alguns preconcebidos. Percebi que precisava “ver” a partir de uma perspectiva outra, reconstruir através de um processo de ressignificação.

Esse REDIMENSIONAMENTO do olhar provocado pelos encontros, a percepção dos “espaços” – não só o entre o crânio e a coluna, mas também, e principalmente, o do silêncio – têm me auxiliado a “habitar” melhor essas interações mediadas pelas plataformas online, que aumentaram drasticamente durante a pandemia.

Minha participação no grupo possibilitou um processo de RESSIGNIFICAR não apenas para as práticas da técnica, mas também para outros campos de minha vida. Por exemplo, após cada encontro online com o “Grupito”, me reunia com um grupo de orientandes de iniciação científica para discutir teorias. Pude notar que as sessões de orientação foram ganhando outro lugar, pois no início dos encontros, eu estando ainda com as práticas reverberando, conseguia administrar melhor os “espaços” e debates com o grupo de



alunes, sem recorrer de forma ansiosa ao preenchimento de “vazios”. Entendo, melhor hoje, que os vazios/espacos nos constituem!

Guilherme Capaverde – Enquanto escrevo, volto pras costas. Essa escrita me interessa porque não é quadrada (embora não haja nada de errado com os quadrados).

Narrar o grupo de infinitas formas possíveis. Várias formas possíveis. Várias pessoas possíveis. Fomos transitando entre formas de fazer uma presença juntas. De um começo cheio de dúvidas, com uma indicação de ler e discutir textos, reinventamos as formas de estarmos em conexão: lavando louça ouvindo áudios-relatos, ou fazendo uma semisupina. Fazendo as coisas como são possíveis pra gente fazer. Seguir juntas pelo desejo de estudar em si-consigo-com outres a Técnica Alexander – como um estudo pra vida, não só para a criação em dança. Respeitar os tempos possíveis. “Como fazer um procedimento ao vivo? Live? Simultâneo? Será que conseguimos fazer correndo o risco de cair chamada, de não nos enxergarmos?” TROCANDO, MESMO QUE PELA INTERNET. E dá errado. E dá certo. E a gente segue fazendo. Como eu lido com o cair a chamada? Do que a gente abre mão?

Dá certo porque tem um desejo maior de estarmos juntas pensando sobre Técnica Alexander e atravessamentos

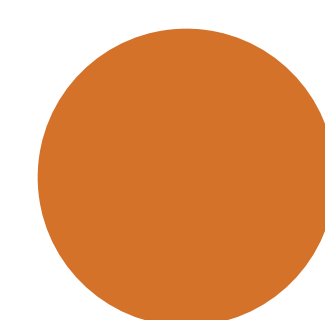


possíveis disso. Mantendo os afetos. Mesmo que fosse a terceira chamada de vídeo do dia, que já estivesse exausto, faz sentido estar aqui. Nem que seja para estar juntas. Lembrar o que a gente vem construindo que é anterior ao caos, e que vai seguir pós-caos. Alimentar processos – individuais, coletivos – mesmo reconhecendo que a gente está vivendo um momento bizarro da história da humanidade. Fazer presença de mundo.

Letícia Nascimento Gomes – Esse grupo pra mim é estruturante, da ordem das coisas que fazem sentido, que regam e alimentam meus valores de vida, de dança, de artista, de criação.

Pontualmente nesse período de pandemia foi um lugar potente de retorno – no entrelace de Técnica Alexander e dança – atuou como lugar onde eu pude comparecer, exercitar o “estar presente” independente das condições em que eu estivesse.

No âmbito desse espaço me vem como potência o exercício da autonomia e com ela a responsabilidade pelo meu próprio processo, que se dá em um caminho sem muito interesse em demarcar inícios ou fim, por entender que os meios nos constituem. Afirmo isso inclusive como ato político para fortalecer a potência de nos convidarmos a estar presentes, para podermos observar, inibir hábitos



vigentes, e então abrir espaço para que outras possibilidades surjam.

As práticas e questionamentos que nos fazemos habilitam em mim escutar ativamente questões que estavam adormecidas; o que pede movimento; o que está paralisado; onde pode existir pausa. No grupito e com o que reverbera dele em mim, exercito estar em um processo contínuo – parafraseando o Guime no vídeo-relato – observar, desistir, direcionar e me reconhecer.

Heloisa Gravina – Esta composição foi a forma que escolhi para narrar o *grupito* neste momento. Visitar o material produzido: reler, escutar, selecionar, propor dispositivos, coletar, compilar, dispor, compor. Como uma *mise-en-scène*, com a colaboração de todes e especialmente do Michel, com quem venho compartilhando criações em dança há anos, alternando papéis de diretora e bailarina. A mais recente, o solo *Ocupación*, foi criada por nós dois, dançada por mim e dirigida por ele, em Buenos Aires, 2018. Lá, experimentáramos princípios da Técnica Alexander no processo de criação⁶. Alguns dos procedimentos que desenvolvemos então serviram de material para práticas do *grupito* em quarentena.

Sobre esta experiência, de coordenar um grupo de estudos em dança e Técnica Alexander através do ambiente

⁶ Essa experiência está relatada em detalhes em GRAVINA, 2019.

virtual, quero dizer ainda de uma confiança renovada em nossa potência inventiva frente ao caos, ao medo, às dificuldades. Quero falar uma vez mais sobre estar junto, sobre a aposta na manutenção do vínculo e a radicalização da autonomia sobre o próprio processo. Falar do ato consciente de assumir responsabilidade sobre si, sobre o entorno, alimentando e atualizando constantemente o cuidado com a outra, o outro.

E sobre o espaço de possíveis que isso abre para reabitar o mundo de outra forma, para que seja um mundo outro não apenas por obra de uma fatalidade ou de forças de dominação e aniquilamento das diferenças. Para que possamos contribuir, sim, na construção de um mundo com espaço para inventar outros modos de relação, fundados no vínculo recíproco, cuidadoso e livre.

Michel Capeletti - Essa escrita começa estimulada pela guia online de uma semi-supina (ou descanso construtivo) que propus hoje para alunes da formação para professores da *Escuela de Técnica Alexander de Buenos Aires* (ETABA). Este diário/relato está atravessado por imagens de uma coluna que se expande infinitamente e pela lembrança que tenho do meu corpo oferecendo essas palavras.

Buenos Aires, 14 de setembro de 2020.

Deitar no chão, deixar o peso de corpo chegar com



as plantas dos pés apoiadas no chão e as mãos sobre as costelas. Pensar no peso do corpo como um movimento constante, suave. Observar que o peso em relação ao chão não é “um fazer” e sim “um permitir”...

UM POSSÍVEL INÍCIO

Escrever sobre este grupo e encontro me leva diretamente ao ano de 2003. Me dou conta enquanto escrevo de que este relato estará cheio de datas, porque estas palavras trazem 17 anos de história, de trocas e descobertas. Falo do meu encontro com a Helô, de quando a chamamos (eu, André Mubarack e Alexandra Dias) para dirigir o espetáculo *movimentomínimomovimentomáximo* (Porto Alegre, 2004)⁷ e nos encontramos pela primeira vez em sala de ensaio. Penso que nada surge por “primeira vez”, que muito do vocabulário que construímos nesse grupo se contamina de muitas outras referências e que minha dança tem relação direta com essa história.

Deixar que o chão venha na minha direção enquanto estou deitado, soltar o peso e distribuir, descansar sem pressionar o chão. Deixar que o que vejo também venha na minha direção, que a musculatura dos meus olhos receba a imagem e que eu não tenha que ir em direção a isto que vejo. Encontrar contenção no ambiente com o qual

⁷ *MOVIMENTOMÍNIMOMOVIMENTOMÁXIMO*, espetáculo do Projeto MAX, criado e dançado por Alexandra Dias, André Mubarack e Michel Capeletti com direção de Heloisa Gravina. Estreia em 2004. Disponível em: <https://youtu.be/gfXYGZWKV3M>

interatuo.

SALA DE ENSAIO

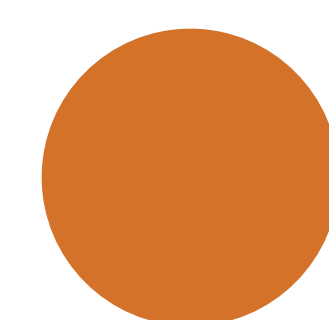
Desde o princípio da minha participação no grupo de investigação em Dança e Técnica Alexander tive o desejo de guiar procedimentos para um grupo no formato online, de experimentar o uso da palavra e enfrentar-me com a pergunta que aparece ao seguir trabalhando nesse contexto com uma técnica (Alexander) que tem o uso das mãos e o contato como uma das suas principais potências. Sigo com essa inquietude e curiosidade sobre como o uso da palavra abre possibilidades para uma relação mais amorosa com o próprio movimento.

Descansar a frente do tronco. Observar a respiração e a mobilidade das costelas. Deixar que o esterno possa descansar tendo como referência a coluna.

PROCEDIMENTO

1- Em duos alguém prática, outre observa (através da tela).

2 – Guio uma prática para todes (praticantes) que consiste em observar a posição de pé e toda sua mobilidade. Depois proponho uma forma que na Técnica Alexander chamamos “posição do macaco”. O tronco sendo guiado pelo peso da cabeça para cima e suavemente para frente



até chegar a uma forma parecida a de um macaco. Um equilíbrio entre tornozelos, joelhos e quadril levemente flexionados. O desejo é não dividir o movimento “em partes” e sim pensar na sua totalidade, como uma ação de toda a estrutura. Com isso, permitir que essa forma possa aparecer sutilmente tendo como suporte a ideia de que posso descer no espaço sem perder minha altura.

3 – Os observadores escrevem enquanto os praticantes executam o movimento. Essa escrita deseja ser livre, sem a pretensão de fechar ideias e, principalmente, sem julgar o trabalho do colega.

4 – Trocamos de posição, quem praticava passa a escrever e observar; quem observava passa a praticar.

5 – Das escritas que cada participante produziu extraímos uma frase, algo que nos gere curiosidade e vontade de seguir trabalhando.

6 – Uma nova guia de prática para todes, agora sem a definição de “praticantes” e “observadores”. Repetimos o caminho para chegar na forma do macaco e usamos a frase escolhida a partir da escrita anterior, deixando que essa formulação encontre sentido junto com a guia do procedimento. Reconhecer como minha observação do outre fala das minhas próprias perguntas e curiosidades.



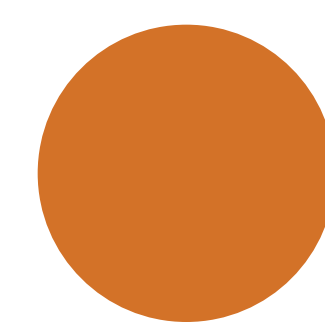
COVID - ESPAÇO VAZIO DO TEATRO

Um dos pedidos que fiz em algum dos nossos encontros foi o de escrever um parágrafo sobre algum tema relacionado ao material que temos em nosso Drive compartilhado. Olhar para os textos e imagens que dividimos ao longo dos meses de encontros (produções individuais de quarentena, notas sobre o trabalho, textos, mapas sobre nossas trajetórias no grupo) e trazer algo para a escrita. Pensar um texto com todas essas vozes e maneiras de relatar. Os “pontos de vista” acima foram produzidos a partir dessa proposição. Imaginei o princípio de um espetáculo:

“Todo o espaço estará coberto por pilhas de envelopes brancos. O desejo em armar este labirinto é delimitar o espaço. Quando os corpos estiverem dançando vão ter como tarefa manter este labirinto intacto. Uma cenografia que pode trazer a imagem de paredes e muros. A atividades dos corpos vai respeitar essa contenção. Em algum lugar estará a comunidade na sua primeira imagem. Entram outras pessoas com uma luz ainda baixa, um pouco de cor mais fria. A luz sobe na zona do espaço aonde estão os corpos, a comunidade. Se sustenta a imagem.”

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA (UFSM) - 2013

Meu contato com quase todos os participantes do grupo foi em 2013 quando a Helô me convidou a dar aula no



projeto “Seminário/Laboratório de Criação”. Este intercâmbio se manteve ativo presencialmente até 2019 e a cada ano me oferecia o desafio de pensar e oferecer práticas e espaços de discussão sobre a relação da minha produção como artista de dança contaminada pelo trabalho que desenvolvo como professor de Técnica Alexander (formação que terminei em 2014). Agora, 2020, em meio a uma pandemia, toda essa história reaparece. Do primeiro encontro virtual que tivemos, tenho a lembrança de terminar a jornada de trabalho com algo no corpo, na musculatura, uma sensação de que seria possível transitar esse momento. Acredito que esses meses em que estou em casa, longe da minha família e país, em contato com minhas outras famílias e no meu outro país que é a Argentina, são possíveis por esta maneira de pensar e existir que dividimos no grupo. Por esse desejo de ver dança no mais mínimo, no invisível. Ser suporte, dar suporte.

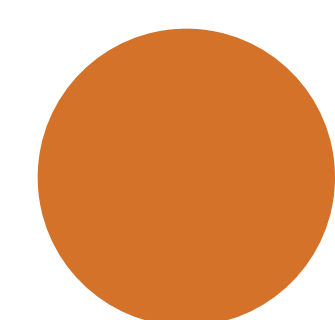


IMAGEM PARA UM FUTURO



7. Aula ministrada por Paula Zacharias em Freiburg, 2018.

__REFERÊNCIAS

ALEXANDER, F. M. **El uso de sí mismo**. Buenos Aires: Pequeña Hoja, 2018.

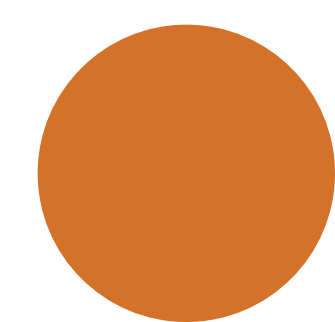
CARRINGTON, Walter. “Darse un tiempo para decir no.”, In: **Pensando en voz alta: charlas sobre la enseñanza**

de la Técnica Alexander. Berkeley: Mornum Time Press, 2009.

GRAVINA, Heloisa. “Dança e Técnica Alexander: o movimento como articulador de sentidos sobre o mundo na obra coreográfica *Ocupación*.” In: **Anais X Reunião Científica ABRACE**, v. 20, n. 1 (2019), Campinas, 2019.

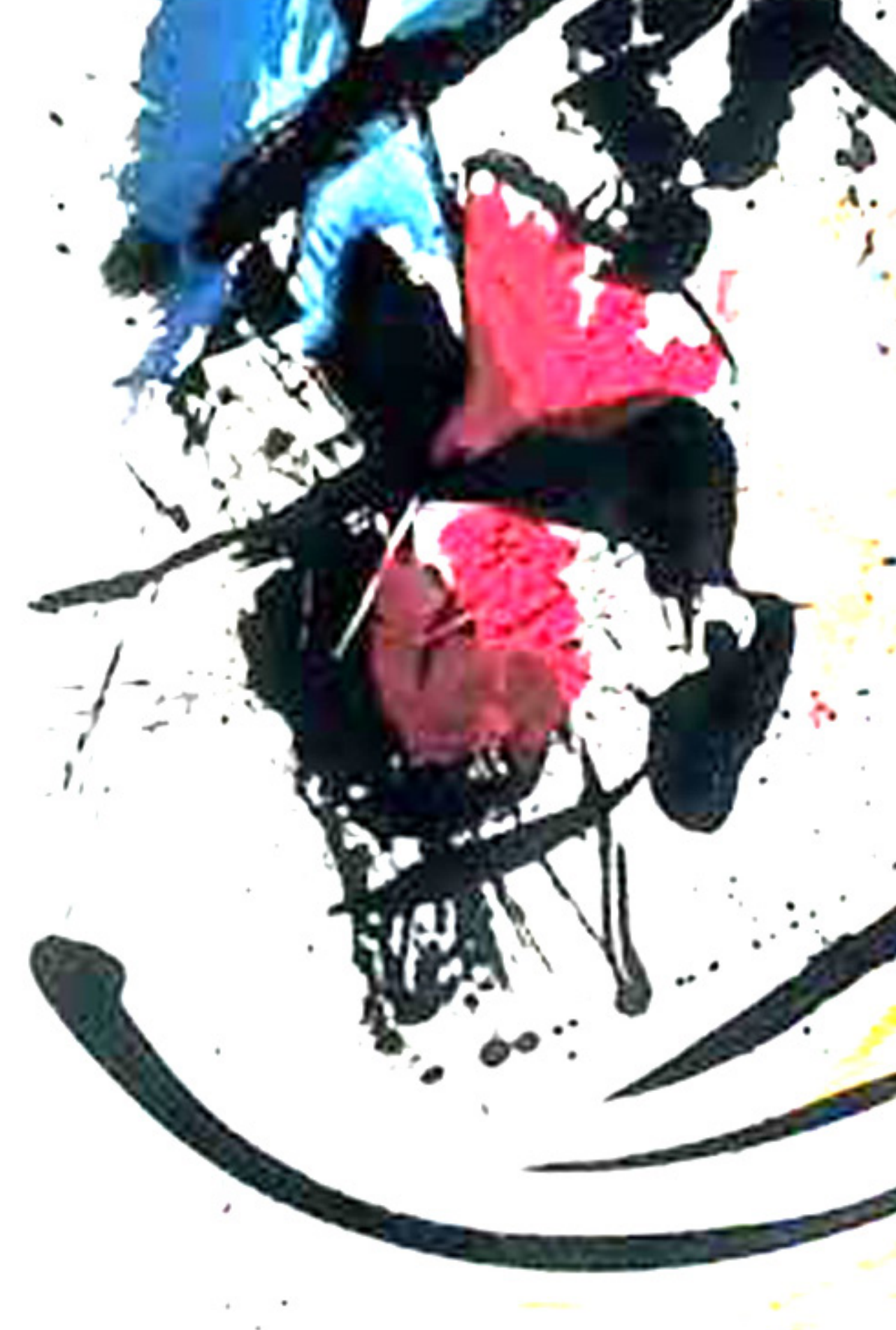
SCHRAMM, Rosa. A pequena dança e a técnica Alexander: um estudo do equilíbrio com a caminhada para trás. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p.127-149, 2018.2. Disponível em:

<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/26830/17289>. Acesso: 20/09/2020



TERRITÓRIOS DISRUPTIVOS: O CORPO-TEATRO EM TEMPOS DE ISOLAMENTO

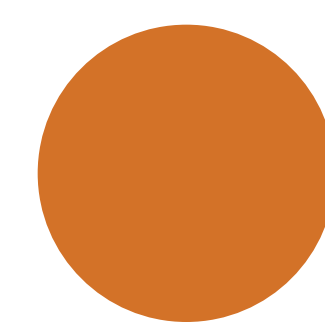
Martha Ribeiro (UFF)¹



__RESUMO

O ensaio busca pensar o teatro como território privilegiado para o acontecimento e a criação de uma espacialidade heterotópica que instigue, em seu tensionamento com o real, novas possibilidades de construção criativas no mundo. Que possa enfrentar, no estar junto dos corpos (pois teatro é *corpo com*), os agenciamentos deste complexo sistema biopolítico de representação contemporâneo. A palavra teatro é usada para dar nome ao corpo plural e difuso, que se projeta no acontecimento teatral, instaurando, no território de sua singularidade, uma experiência de corpos diversos. A pergunta que nos fazemos é: O que esse

¹ Martha Ribeiro é professora Associada na Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social e do Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. É pesquisadora, pedagoga e diretora teatral. Coordena o Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea, onde desenvolve atualmente o projeto de pesquisa “Escritas do corpo: autoficção e decolonização” aplicado ao estudo do teatro e principalmente aos processos de criação e invenção que se dá no encontro entre o diretor-pesquisador e o ator-pesquisador.



corpo, que é o teatro, tem a nos dizer ou ensinar sobre o isolamento social?

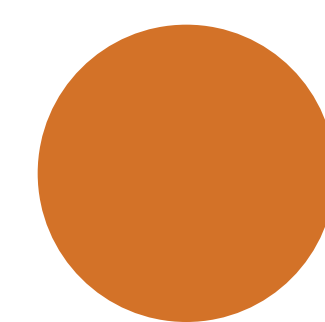
_PALAVRAS CHAVE

Acontecimento, territórios disruptivos, isolamento social, corpo-teatro.

Disruptive territories: the theatre-body in times of isolation

__ABSTRACT

The essay seeks to reflect on the theatre as a privileged territory for the occurrence and the creation of a heterotopic spatiality that incites new possibilities of creative constructions in the world within its tension with the real. So that it may face, in being together with the bodies (for the theatre is a body *with*), the agencying of this complex biopolitical system of contemporaneous representation. The word theatre is used to name the plural and diffuse body, which projects itself in the theatrical occurrence and establishes, within the territory of its singularity, an experience of diverse bodies. The question we propose is thus: What does this body, which is the



theatre, must tell us or teach us about social isolation?

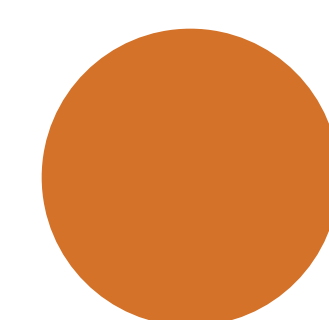
__KEYWORDS

Occurrence, disruptive territories, social isolation, theatre-body.

A arte deixa então escapar sua presa para a sombra

(Levinas)

Queria começar com uma pequena anedota, um ditado popular muito usado por aqui no Brasil, que possui uma alta afinidade com a maneira particular que nossa cultura lida com a escassez ou com momentos de alta tensão, como esse que estamos vivendo. Que é a seguinte: “se te derem um limão faça uma limonada”. Grande provérbio que, como tudo que vem da cultura popular, traz em sua simplicidade uma complexidade estampada em metáfora que merece nossa atenção. O fundamento dessa frase está na ideia de que a vida quer perseverar. A vida não é algo fixo e nossa ação produz novos mundos. É o que a frase nos diz: ter uma postura de artesão diante da vida é ser um



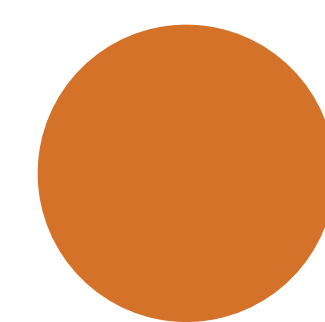
inventor de novos mundos, o mundo desejado. A limonada é a alegria que sentimos diante da nossa reconciliação com o mundo, do mundo vivido. Assim, podemos desfrutar, com alegria, a limonada que acabamos de fazer. A alegria é o afeto que aumenta nossa potência de vida, nossa potência de agir. Mas a vida não é limonada, temos antes o limão, ou mesmo muitos limões. Esse provérbio nos ajuda a pensar o momento em que estamos vivendo, no qual a vida parece ter nos entregado muitos limões e de uma única vez. O que fazer com esses limões? Ou melhor, o que o teatro pode nos ensinar a fazer com esses limões? Já que nem toda limonada é adequada para a criação de uma nova vida, nem toda limonada nos faz mais amorosos.

Neste momento de isolamento profundo que passamos, queria começar nos interrogando: “como viver juntos?” Entendemos que o teatro seja um território privilegiado para experimentarmos uma convivência que nos ensine a ser mais amorosos diante dos conflitos e mais interessados na escuta política desse estar juntos. Viver junto não é uma coisa fácil, mas também não gostaríamos de viver sozinhos, isolados, pelo menos não a maioria de nós. E o filósofo Schopenhauer já pensou muito antes desta pandemia que talvez sejamos uma forma de porco-espinho. Sabemos que a solidão e o frio nos castiga, o que nos leva invariavelmente a buscar o contato com outro corpo,



para assim nos aquecermos mutuamente. Estreitando nossa aproximação com o outro, acreditamos idealmente que tal convívio íntimo nos aqueceria o corpo e a alma e que finalmente viver juntos nos libertaria do frio e da solidão. Mas infelizmente não é assim que acontece. Essa mesma proximidade ao invés de nos alegrar permanentemente, passa a nos incomodar e até pode nos causar danos, pelos espinhos, nossos e do outro. Assim, nos afastamos e nos isolamos novamente, até que chegue outra vez o frio ou a solidão e tentamos de novo voltar ao convívio, repetindo o mesmo resultado.

A metáfora usada pelo filósofo nos diz sobre nossa pergunta inicial: Como viver juntos? Dilema que poderia se desdobrar em muitos outros pontos de interrogação, que com certeza não conseguiremos responder, pois conviver é esse inefável dispositivo de produção de emoções, de afetos e de partilhas que nos levam a tantas outras perguntas que provavelmente não teriam respostas. Mas uma coisa podemos tentar desenvolver aqui a partir da pergunta “Como viver juntos?”: partir da reflexão de que convívio é uma arte, uma arte do encontro, e mais especificamente uma arte do conflito. Escapamos assim à toda armadilha dogmática de expressão de um conhecimento ou da autoridade de um conceito, pois arte não se interpreta. O exercício crítico se faz nesse pousar sobre a arte discursos: são camadas



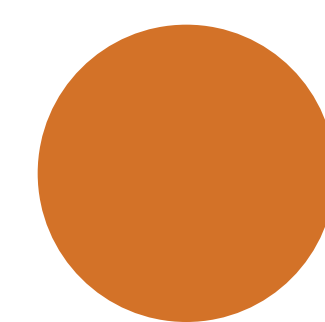
de discursos que buscam não compreender ou captar uma palavra definitiva sobre a obra. No melhor dos casos, o exercício crítico faz ela falar, muitas vezes traindo a própria obra. Entendo que o conflito seja um elemento fundamental para pensarmos uma sociedade plural, justamente por evitar falsas relações consensuais que promoveriam o apagamento de modos diversos de existência, de produção imaterial, simulando uma romântica ideia de apaziguamento. Talvez o teatro possa provocar uma experiência excepcional para enfrentarmos a pergunta-dilema “Como viver juntos?”, em seus múltiplos tensionamentos políticos.

O teatro pensa! Possui um pensamento próprio, um saber que põe nosso pensamento em movimento. Um “saber que não sabe” e que se faz no *acontecendo*. A palavra teatro aqui é usada para dar nome ao corpo plural e difuso que se projeta no acontecimento teatral, e que abre um território singular para instauração de uma experiência com corpos diversos. O que esse corpo, que é o teatro, tem a nos dizer ou ensinar sobre o isolamento social? Temos um incômodo em nosso horizonte, a percepção de uma certa euforia e de um entusiasmo rápido demais de alguns que enxergam no isolamento social a possibilidade de instalação de uma nova forma de expressão midiática, na qual a abolição do convívio traria como resultado positivo um maior alcance do teatro, ultrapassando geografias e seu

eterno adversário, o tempo. O entusiasmo caminha numa linha que considero problemática, especialmente em sua dimensão política, ao afirmar uma espécie de vantagem nas plataformas virtuais, justificada pelo maior alcance dessas redes. Ainda que seja salutar abrir novos espaços para novas formas de comunicação e de expressão, nada contra a diversidade epistemológica, longe disso, devemos ser cautelosos. São duas experiências muito distintas, já apontadas por Jorge Dubatti: a experiência do convívio e a experiência do tecnovívio (essa que estamos tendo aqui nesse momento de isolamento social pandêmico). Em minha análise, a irreflexão que estabelece comparações entre territórios tão diferentes esfumaça o poder disruptivo do isolamento social sobre o corpo-teatro, se deixando envolver por uma sedução fria de ver e de se ver pulverizado em imagens, muito embora sejam imagens sem corpo, quiçá sem alma².

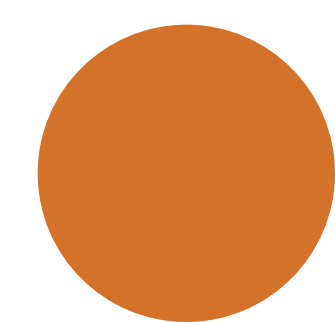
Eu quero fazer mais um convite. Nesse momento de exceção no qual estamos vivendo, onde perdemos a possibilidade do convívio por causa do vírus que ameaça a vida, pensar no poder de contágio do teatro. O teatro como peste, já nos disse Artaud, território da experiência convivial que em nada se assemelha à comunicação do tipo virótica analisada por Baudrillard, isto é, comunicação direta que

² Compreendendo o desgaste da palavra alma em nosso sistema de mundo, destaco que seu uso aqui não busca retomar uma anacrônica divisão entre corpo e alma, ao contrário. O sentido que buscamos é justamente pensar na impossibilidade de uma divisão entre alma/corpo/linguagem.



transmite, sem mediação, uma informação sobre o mundo. O poder de contágio do teatro não está em informar um mundo, mas juntar os corpos para a invenção de novos possíveis mundos. Convido pensar o teatro como um corpo vivo, que convive com os organismos, mas que deles se mantém emancipado. Corpo que participa ativamente dessa pluralidade, dessa polifonia que é a cultura humana, mas sempre em permanente transmutação. Um corpo nada disciplinado, diria mesmo impertinente. Tantas vezes já se falou da morte do teatro, mas esse moribundo, ou quase morto há mais de 2 mil anos, muda seu traçado e emerge transfigurado, dando uma rasteira nas carpideiras. O berço do teatro sempre foi o luto. Um corpo enlutado - um corpo en-*lutado*! EM LUTA. No território do convívio, onde corpos se amalgamam produzindo um terceiro corpo, plural e inefável, participamos do coro de enlutados e no luto afirmamos a vida. Um corpo que absorve todos os fantasmas, todos os sintomas, que dança às avessas no beiral de seu próprio túmulo. E não foi assim que o teatro nasceu? Na diferença de um corpo que carrega em si um coro em luto? Instaurando assim o conflito? O dissenso?

Neste momento tão desencantado em que vivemos, onde nos deparamos todos os dias com uma ameaça real de morte, claro que se faz necessário valorizar a dimensão biológica da vida. A opção pela experiência do convívio não



nos parece ser uma escolha possível. E o teatro, como arte do convívio, produtor de aglomerações, sofre um enorme impacto em sua economia, fundamentalmente convivial. A suspensão do convívio interrompe a obviedade do convívio. Então, tomando como exemplo a minha mão esquerda, ferida por um corte profundo no dia 08 de junho, até então, eu não pensava nessa mão. Ela não parecia fazer falta, por sua obviedade. Desdenhamos a obviedade. E agora que eu tive que interromper o uso dessa mão, eu vejo como ela me faz falta, a importância dessa mão para mim. Então eu quero usar essa metáfora, para pensar sobre essa privação da experiência do convívio, para pensar o que o teatro fabrica de singular e o que esse território disruptivo do isolamento social³ traz de privação para a vida e o que traz de tensionamento para o corpo-teatro. Muito embora o teatro não tenha meios para propor grandes mudanças num plano macropolítico, sua espacialidade e economia pode revelar, no plano micropolítico, certas dimensões da vida invisibilizadas por esse nosso sistema de pensamento, construído por esferas de poder: vivemos num regime policial, com semblante de democracia, no qual ideias ou corpos divergentes são apagados em nome de uma

³ O tema do ensaio, “Territórios disruptivos: o corpo-teatro em tempos de isolamento”, foi pensado como proposição para a abertura do projeto Conversas de Laboratório com a América Latina, que idealizei e organizei no Laboratório de Criação e Investigação da Cena Contemporânea. O projeto, no âmbito do LCICC/PPGCA recebeu na primeira série de conversas, o professor titular em história de teatro e diretor do instituto de artes do espetáculo da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, Jorge Dubatti, a diretora teatral argentina, criadora do biodrama, e professora na pós-graduação de Dramaturgia da Universidad Nacional de las Artes, Vivi Tellas, o premiado dramaturgo e diretor teatral franco-uruguaio, autor do livro “Autoficción: una ingeniería del yo” Sergio Blanco, autor do livro “Autoficción: una ingeniería del yo”. Os debates com Jorge Dubatti e Vivi Tellas podem ser visitados no canal do YouTube do LCICC (lcicc_uff)

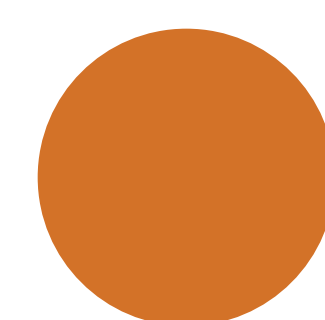
segurança, do bom nome da paz, ou de um *status quo* controlável. O que experimento com o teatro é o “teatrar” de um comum feito de singularidades, um território sempre em movimento e por isso, incontroleável. Esse comum-plural, que é o teatro, habita, neste momento, o território disruptivo do isolamento social, então questiono se, no mundo das redes sociais, é possível inventar uma cena que não ceda às esferas maquínicas de poder? que promova um regime de sensibilidade e não de representação, que dê uma nova carga afetiva às palavras?

Corpos juntos são extremamente subversivos, ocupações são subversivas, a escola é subversiva, o teatro é subversivo, as manifestações são extremamente subversivas. Porque há uma conjunção de corpos diversos que se juntam, produzindo experiência, memória, invenção e afetos. A dimensão biológica da vida e nossa permanência no plano das identidades não promove bons encontros, pois apequenam a vida, sabemos disso, e a vida quer mais. Embora em nosso íntimo sabemos que a vida é mais do que a experiência material ou perceptiva do copo, ainda assim nos espantamos quando lemos cartas de um doente terminal narrando as poesias que leu ou que escreveu, ou mesmo quando nos deparamos com o revolucionário que descreve seu passeio entre as flores de um vale bucólico, entre uma gargalhada e outra. Como se a dimensão biológica



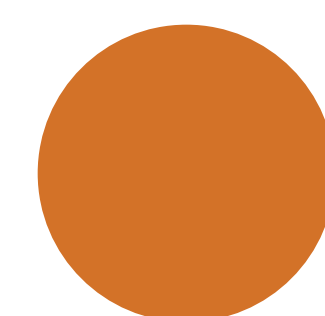
ou social da vida não permitisse com sua urgência certos desvios poéticos, inconsequentes e mesmo inúteis. A vida clama por uma partilha do sensível mais democrática, para falarmos com Rancière. Se deixar afetar pela vida é trazer para si o movimento de distração: olhar de forma difusa, se perder da realidade, devanear outros de si, inventar corpos heterotópicos.

A distração nos faz percorrer pela superfície das coisas e criar novas invenções, no êxtase de ser absorvido pelo tempo da experiência. A experiência precisa deste olhar distraído sobre a vida e sobre os acontecimentos. A experiência não tem uma utilidade, ela não serve para outra coisa além dela mesma, é o que acontece e o que nos acomete no acontecimento de um ato que dura no tempo. A experiência é totalmente inútil, ela vale por si só, assim como a alegria. Não é à toa que a alegria foi repelida pelas grandes narrativas do passado. Um herói não podia ser alegre, sua seriedade era valor instrumental para modelos identitários. Só os bobos da corte podiam se alegrar ou pessoas do povo, sem nenhum valor. Shakespeare foi o rei da distração! O rei dos bons encontros, escrevendo tragédias temperadas com fortes gargalhadas. E o que faz a gargalhada se não nos colocar diante de nós mesmos? Através do outro? Os exemplos são muitos, e pode ser que o leitor tenha esboçado um sorriso ao lembrar de alguma



distração que o tenha carregado para alhures das urgências impostas pelo isolamento ou mesmo ter se distraído no exato momento da leitura desse texto, interrompendo-o para fabricar alegremente seu próprio texto.

Ter uma experiência, um encontro. É o que separa o convívio do tecnovívio. Gosto de pensar o tecnovívio como uma espécie de impressão do ponto onde chegou (ou parou) nossa humanidade e cultura, sem, no entanto, ser capaz de criar vida: o território das redes sociais é um ambiente controlável. A distração que ocorre ao assistirmos um teatro pela sala zoom em nossas casas é de uma outra ordem de distração, é uma distração não inventiva. Nos dispersamos indo buscar um copo de água ou um copo de café, mas não nos é facultado criar juntos. Seu dispositivo é trazer informação. O teatro pela tela, sem corpos, nos parece representar de forma extenuante a angustia do isolamento, uma angustia atomizada, que não conclama outros corpos, ou se conclama, é apenas para se deixar ver. A cena que nos chega pela internet não nos ensina a apostar em nossa vulnerabilidade diante das forças que nos atravessam, o desconforto que sentimos é o que nos faz agir contra essas forças. O anteparo da tela facilita a denegação de nossa fragilidade, o isolamento nos protege contra o vírus, mas também nos afasta da vida: “Ninguém pode antecipar a potência de um encontro”



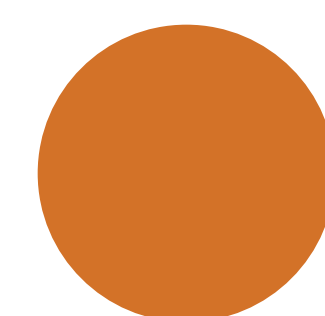
(CÔMITE INVISÍVEL, 2016, p. 52). O tecnovívio não se faz no encontro, é um registro identitário, um documento informativo, um arquivo que podemos consultar a qualquer momento, sem nenhum enfrentamento com a fragilidade, o desconforto, a perplexidade, a morte. Como não há morte também não há luto no tecnovívio, não há espanto, não há trabalho inventivo.

O modo identitário é um grande aliado dos organismos de poder e suas articulações biopolíticas, de controle regulador da sociedade. O sistema absorve como modelo a identidade de uma figura com algum poder de sedução, neste caso uma sedução fria, para desviar o desejo legítimo de nossa força vital e simular desejos-função. Caricaturas para impor um tipo de funcionamento ao desejo, cafetinado pelos processos civilizatórios, disciplinares e de uma biopolítica que nos impõe uma individualidade determinada. Essa identidade produz uma pseudo subjetividade, especificamente criada para a sujeição obediente, que se impõe como modelo de uma desejada subjetividade perdida. Contra o modo identitário, de subjetividades autocomplacentes e vazias, Rolnik lança como arma de guerra o inconsciente maquínico-antropofágico: “força de resistência política à regra geral da homogeneização, engrenagem imprescindível do sistema em que vivemos” (1996). Todo organismo resiste à invenção. A diferenciação será sempre uma força, uma luta. A invenção



é uma das dimensões da vida, diria que se trata da própria potência vital. Invenção e vida não estão em contradição, ao contrário. Assim como não é possível arrancar todos os ossos de nossa carne e continuarmos de pé, também não é possível arrancar a invenção da vida. A invenção são os ossos da vida: laço inexorável da vida com a invenção, aparência cheia de intensidades reais.

Mais acima falei em sedução fria. Ela impede a invenção e produz uma combinatória narcísica de uma ordenação identitária. A sedução fria nos fascina com imagens duplicadas de um mundo em convulsão. São *lives*, redes sociais, propagandas, *outdoors*, *fakenews*, etc. uma avalanche de sensações que fascinam mas não encantam, pois apenas comunicam, informam. O mundo remoto contemporâneo nos oferece muita coisa para ver e para fazer. Um mix de gostos, cores, produtos, prazeres que alimentam nosso apetite. Uma espécie de compensação para a angustia, o medo, a decepção e a perplexidade que sentimos diante de um mundo que não entusiasma. Apartados de um comum, da potência de um corpo social, se permanece dentro dos espelhos, com o sentimento de estar fora do mundo. E neste momento de excessão, com o isolamento social, deixa de existir a estratégia ilusória de um “social” feito de encontros quaisquer. Mas como habitar o mundo sem criar passagens entre nós? Sem a



coragem de nos arriscar para fora desse invólucro limitado que acreditamos ilusoriamente possuir? E reverberando Suely Rolnik - “o regime colonial-capitalístico exerce essa sua sedução perversa sobre o desejo cada vez mais violenta e refinadamente, levando-o a se entregar ainda mais gozosamente ao abuso” (2018, p.25). E o abuso é o poder dos agenciamentos sobre nossos afetos e desejos, impedindo a criação de novas formas de realidade.

O perverso é que a sedução fria nos abisma da vida, enfraquece nossa força vital, nos anestesia diante das experiências e obstrui o acesso ao que pede passagem. O mundo nada tem de passivo, dirá Baudrillard, sendo o mundo ativo, tudo no mundo quer seduzir. Diante desta afirmação, pelo menos duas perguntas me faço: (1) como agir à sedução do mundo? Colocar-se entre metas, objetivos, desafios a perseguir, que se sobrepõe a outras metas, desafios, etc.? Ou colocar-se diante da possibilidade de novos modos de agir que nos levem a um novo modo de vida? (2) como saímos da experiência de sedução do mundo? Há um aumento da potência de agir? Aquilo que me seduz me encanta, me alegra na duração real do encontro? Ou me fascina, cafetinando meu desejo com muitas coisas para fazer, onde assumo o papel de perseguidor de cenouras, escorregando da vida? Para a primeira pergunta respondemos: usar a intuição. É com

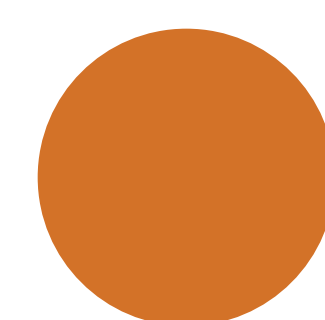
a intuição que podemos diferenciar os tipos de sedução do mundo: a sedução fria ou a sedução alegre. Para a segunda pergunta: a resposta está na alegria do encontro. É a alegria que impulsiona a vida, aumentando nossa força vital. Como disse Hélio Oiticica: “a alegria é a prova dos nove”.

A estrutura convivial é o que permite o acontecimento, é o que abre um espaço para esse estar junto, para a presentificação do corpo-teatro, para a construção de um comum-plural. O que se dá entre os corpos, o que acontece nessa zona de contágio, nesse instante efêmero em que tocamos o pensamento próprio do teatro, o saber do corpo-teatro? Espaço heterotópico onde, no entre nós, acontecemos? Impossível estabelecer ou prever o que se dará. Todo encontro é o avesso da conservação das formas da existência, pois ativa o conflito, a urgência em lutar por um mundo habitável, lutar por “novos embriões de futuro” (Rolnik). Como professora, diretora e pesquisadora teatral, venho buscando refletir, no teatro e no treinamento do ator, o corpo como escultor de afetos⁴: corpo como uma territorialidade fluida, uma categoria histórica, que no tensionamento dos encontros possa abrir espaços para a conversa com outros sistemas de pensamento, outros mapas de afetos, que possam refazer esse corpo e o mapa

4 Para maiores detalhamentos, consultar Martha Ribeiro. O treinamento do ator no laboratório de criação e investigação da cena contemporânea: a respiração como escultura de afetos. *Pitágoras* 500, 9(1), 132-144. <https://doi.org/10.20396/pita.v9i1.8655510>

de afetos que o constitui. Como diz o filósofo indígena Ailton Krenac, vivemos uma ideia de mundo que simulou uma verdade sobre o mundo, uma verdade que nos divide, estabelecendo no lugar do *entre* nós, muitas ausências. Vivemos como inimigos, partidos e separados em nós e do ecossistema, e adoecemos. É toda uma violência sobre os corpos, sobre os afetos e desejos, intrínseco a essa nossa ideia de mundo, globalizada, racionalizante, branca, ego-falo-cêntrica - para falarmos juntos com a psicanalista Suely Rolnik - , que estrutura há séculos a nossa existência individual e coletiva, que precisa ser enfrentada.

O teatro, entre os gestos de agir e espectral, entre ideias, corpos, subjetividades e representações, constitui uma zona de contágio, um território construído por, com e na complexidade dos afetos. A complexidade desta zona de contágio, sem perder sua propriedade nômade e transitória, emerge nas relações conviviais com o outro, sendo esse outro também um outro em nós. O conflito está na base da experiência convivial e nas formas contemporâneas da arte, num fora de si que aposta na inespecificidade: o espaço próprio da sombra. Se é possível dizer que conviver é uma arte, e indo um pouco mais além, dizer que essa arte é a arte do conflito, sendo o conflito o principal dispositivo político do teatro, qual conhecimento podemos extrair do teatro como arte convivial? Justamente o que



se encontra no modo de produção do conflito, o dissenso: a instauração de uma comunidade do sensível, para além de todo processo previsível, que ultrapassa o indivíduo atomizado e que ao mesmo tempo nos faça pertencer. Como diz Artaud, no “Teatro e a peste” : “o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as suas forças” (2006). Descortinar as falsas relações consensuais, aveludadas, que anestesiam nossa força vital, ensurdecendo nossa escuta dos embriões de futuro, é o que ao nosso ver resulta como o gesto político do convívio e do teatro como acontecimento.

Teatro como experiência produtora de conhecimento, de pensamento. Produção de pensamento que se dá no mapa de afetos do corpo, saber do corpo. São os afetos que nos pensam. E vou chamar esse conhecimento, que não é conceitual, de “transitividade”, o teatro como trânsito, como criador de passagens entre mundos. E essas passagens se abrem por alianças e na distração. São novos territórios que se formam nas passagens, modificando a configuração de nosso mapa de afetos. Deslizar sobre o mapa de afetos, se deixar impulsionar pelo olhar distraído, olhar difuso que busca o que não se pode ver, aquilo que está para além da forma... é o que digo ao ator-pesquisador em nosso instante de invenção. A maior potência subversiva do teatro, arte do convívio e nossa maior invenção de



humanidade é reconhecer nossa teatralidade, o desejo de arte da vida. E sendo toda aparência reversível, fica claro a sua potência em desestabilizar qualquer tentativa de imposição de um real absoluto e principalmente de um eu atomizado. Agostinho confessa o poder de atração do teatro, associando o olhar ao desejo, a essa força que nos movimenta, que nos agita a alma e que nos faz sonhar. Sonhar é produção de conhecimento subversivo. O sonho, como o artifício, pertence a ordem da sedução e como já vimos em Baudrillard, o artifício é a chave para o conhecimento do mundo como ilusão. O teatro é esse território onde aprendemos a dizer junto com Mallarmé: “que artifício a *realidade!*” (2010).

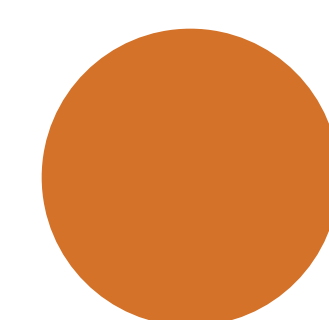
__REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COMITÊ INVISÍVEL. Aos nossos amigos. Crise e Insurreição. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DUBATTI, Jorge. O teatro dos mortos, introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: SESC, 2016.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. São



Paulo: N-1 edições, 2013.

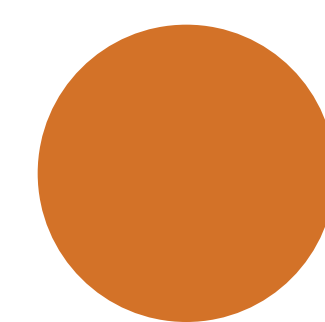
KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RIBEIRO, Martha. O treinamento do ator no laboratório de criação e investigação da cena contemporânea: a respiração como escultura de afetos. *Pitágoras 500*, 9(1), 132-144. <https://doi.org/10.20396/pita.v9i1.8655510>

ROLNIK, Suely. Esquizoanálise e Antropofagia. Texto apresentado no colóquio Encontros Internacionais Gilles Deleuze (Brasil, 10-14 de junho de 1996).

_____. Esferas da insurreição. Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.



IMPACTOS DA CRISE PANDÊMICA E POLÍTICA NO CORPO, E EM SEU FAZER ARTÍSTICO

Tatiana Melitello¹

__RESUMO

Nesse texto, busco realizar um breve registro dos impactos provocados pela crise pandêmica e política no Brasil percebidos nas artes da cena. As considerações sobre esse momento de caos são realizadas a partir de experiências como artista da dança e certas percepções corpo espaço temporais em relação com esse ambiente e contexto.

__PALAVRAS CHAVE

Artes da cena, Crise pandêmica, Caos político,

¹ Tatiana Melitello é Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Dançarina, coreógrafa e professora, com pesquisas direcionadas à dança contemporânea, performance, texto e cena. Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (2000). Formada em Pilates atuando como instrutora desde 2006. Em sua formação em dança destacam-se o Estúdio Nova Dança/São Paulo (1996 a 2002) e o Henny Jurriens Stichting Foundation/Amsterdã (2003).

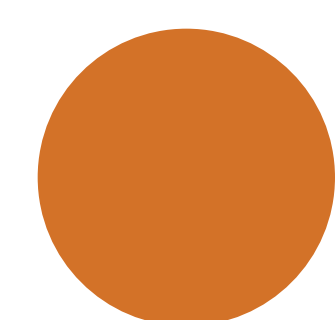
Desmontes, Virtualidades.

__ABSTRACT

In this paper, I purpose to do a brief portrait of the impacts caused by the pandemic and political crisis in Brazil, realizing some consequences and effects of this in the performing arts. The considerations about this moment of chaos are made from the experiences as a professional artist in the dance and from certain perceptions of the body, spatial and temporal in relationships to this environment and context.

__KEYWORDS

Performing arts, pandemic crisis, dismantling, virtual spaces.



São Paulo, 02 de setembro de 2020.

O presente texto busca abordar certas considerações sobre o momento atual de pandemia do novo coronavírus Sars-Cov-2 causador da Covid 19 e do caos político no Brasil², a partir de percepções e experiências como artista das artes da cena. Os impactos da crise pandêmica e política no país, além de atingirem diretamente o corpo, trazem restrições que alteram o seu fazer nas artes da cena.

Além da crise pandêmica, enfrentamos uma crise sanitária, política, econômica e ética no Brasil que têm assolado o cotidiano do corpo, numa perspectiva de não valorização da vida. Isso tem provocado a percepção de incertezas, fragilidades e vulnerabilidades, impostas ao corpo, em decorrência desse contexto. Nesse, os possíveis horizontes para os trabalhadores das artes da cena, que atuam de modo presencial, crítico e provocativo em atividades relacionadas à criação de processos artísticos têm sido diretamente afetados.

O corpo é impactado diariamente com as tentativas

² O Brasil é epicentro do número de casos do Coronavírus no mundo, segundo matéria do site da BBC Brasil, publicada no dia 20 de maio. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52732620>. Acessado em: 02/09/2020. Hoje (02/07/2020), já são 3.961.502 casos e 122.941 mortes, segundo dados do consórcio de veículos de imprensa publicados em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/09/02/casos-e-mortes-por-coronavirus-no-brasil-em-2-de-setembro-segundo-consorcio-de-veiculos-de-imprensa.ghtml> Acessado em: 02/09/2020.

de contenção da epidemia do coronavírus e, também, com o desmonte de políticas públicas em diversas áreas como saúde³, educação⁴, meio ambiente⁵ e cultura, por exemplo, que estão em processos de precarização há algum tempo, contudo, agravados atualmente. A pandemia, a falta de planejamento em todos esses setores e o avanço de uma política neoliberal⁶ escancaram o descaso com todas as políticas públicas, inclusive nas artes.

Com o isolamento e o distanciamento social (principais medidas preventivas eficazes na redução da taxa de contaminação e propagação da Covid 19, diante a falta de testagem⁷ em massa da população brasileira), o corpo tem sido impactado com essa rotina tomando atenção aos

³ Como, por exemplo, o projeto de desmonte do SUS que “está sendo levado a cabo pelos militares”, embora o Brasil tenha profissionais extremamente competentes na área da saúde. No relatório sobre a pandemia, o Tribunal de Contas da União “apontou falta de diretrizes, de coordenação e de transparência. [...] A ausência de profissionais de saúde nos comitês de crise e de coordenação de operações também foi constatada”. segundo o artigo da Rede Brasil Atual, publicado em 25 de Junho de 2020.

Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/saude-e-ciencia/2020/06/falta-de-comando-federal-e-parte-do-desmonte-do-sus-ocupado-por-militares-e-amigos/>. Acessado em: 02/09/2020.

⁴ Perguntado sobre o desmonte da educação pública e o favorecimento disso para empresários no setor, o sociólogo César Callegari afirma: “Não é à toa que mesmo Paulo Guedes defende a adoção de um sistema de vouchers para ser usado no sistema privado. Ele adota esse discurso privatizante em um país que depende fundamentalmente do setor público para que possamos avançar” [...] “Lamentavelmente, nós já tivemos no governo Temer cortes muito substantivos na educação, na ciência e tecnologia, na cultura, no meio ambiente... Foram reduções dramáticas, inclusive por conta das medidas aprovadas, como a emenda que congelou os gastos públicos”, segundo a matéria da Revista Carta Capital, publicada em 15 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/callegari-o-projeto-e-o-desmonte-da-educacao-publica/>. Acessado em: 02/09/2020.

⁵ Segundo o Jornal Folha de São Paulo, de 24 de Dezembro de 2019, “No primeiro ano do que o ministro Ricardo Salles chamou de ambientalismo de resultados, o Brasil assistiu ao desmonte de órgãos de fiscalização e gestão, viu o aumento recorde de queimadas e desmatamento [...] Até 1º de setembro, o número de focos de incêndio havia batido recorde dos últimos nove anos, com 91.891 pontos de fogo”, além da gestão que afastou ONGS ambientais. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/12/salles-muda-politica-ambiental-do-brasil-e-provoca-desmonte.shtml>. Acessado em: 02/09/2020.

⁶ O neoliberalismo traz um conjunto de ideias políticas e econômicas que defendem o Estado mínimo, prega o livre comércio e a redução dos deveres do Estado na economia em favor do setor privado. Por exemplo, as políticas neoliberais “incluem reformas trabalhistas destinadas a enfraquecer os sindicatos e facilitar a demissão dos trabalhadores, bem como políticas de austeridade que tentam diminuir a proteção social por meio de cortes no gasto público social”, como aponta o jornalista Juan Antonio Molina a partir do artigo do economista Joseph Stiglitz, prêmio Nobel de economia de 2001, em matéria publicada no site Outras Palavras, de 16 de março de 2020. Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/a-pandemia-e-o-fim-do-neoliberalismo-pos-moderno/>. Acessado em: 02/09/2020.

⁷ Mais informações em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2020/06/ministerio-da-saude-discute-realizar- diagnosticos-de-covid-sem-aplicar-testes.shtml> Acessado em: 02/09/2020.

mínimos gestos e movimentos em ressonância com esse momento e contexto.

O tocar, o abraçar, o cumprimentar com beijinhos amigos e até mesmo desconhecidos ou mesmo o beijar as mãos⁸, sinais culturais de afetividade, são evitados juntamente com os protocolos de medidas sanitárias, tais como: não tocar, principalmente boca, nariz e olhos, manter-se espacialmente distante do outro por aproximadamente um metro e meio e lavar as mãos sistematicamente. Isso tem levado a um controle de nossos gestos e, nesse momento, eles ganham o sentido de cuidar de si⁹ e do outro. Como, por exemplo, o uso de máscaras para não contaminar o próximo ou não ser contaminado.

Os gestos e movimentos variam de modo, de uma época para outra¹⁰ e reorganizam a produção de nossos sentidos nas ações cotidianas¹¹. No campo das artes cênicas, a atenção aos gestos e movimentos é redobrada envolvendo um processo investigativo do corpo, espaço e tempo, elementos fundamentais para a criação de trabalhos artísticos nas artes da cena.

⁸ Segundo o antropólogo Vilson Caetano, beijar as mãos, por exemplo, traz o tocar como a maior reverência na cultura brasileira e religiosa do Candomblé. “Tudo nas religiões de matriz africana passa pelas mãos” (2011, p.10). Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5372/1/_Na%20palma%20da%20minha%20mao_%20temas%20afro-brasileiros%20e%20questoes%20contemporaneas.pdf. Acessado em: 29/08/2020.

⁹ Embora o filósofo Michel Foucault utilize o termo cuidar de si, o termo é aqui utilizado no sentido de um cuidado de si que implica uma ética também nas relações com o outro.

¹⁰ No contexto das artes cênicas e corporais, o pesquisador e professor de análise do movimento em dança Hubert Godard afirma que, “o modo como os gestos são produzidos e percebidos varia profundamente de uma época à outra” (2001, p.12)

¹¹ Godard (2001) colabora a entendermos gesto e percepção, segundo ele: “É no gesto que a produção de sentido se organiza” (p.32). De acordo com ele, a percepção de gesto se dá de forma global e cada indivíduo, bem como cada grupo social, constroem quadros ativos de referência variáveis da percepção em ressonância com seu ambiente e contexto.

A construção de gestos e movimentos, o estudo sobre a maneira de se mover, a elaboração das espacialidades do movimento, os aprimoramentos na clareza de uma frase de movimentação, a expansão da percepção da gravidade desse corpo¹², por exemplo, participam dos estudos dos artistas da cena e estão constantemente sendo atualizados¹³ nas trocas com outro e no ambiente em que esse corpo se relaciona.

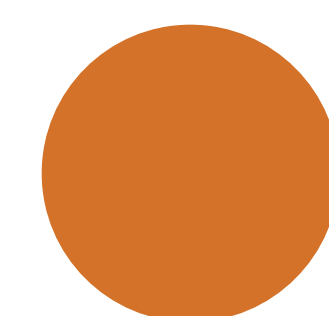
Contudo nesse momento, a atenção e o controle dos gestos e movimentos parecem acontecer de maneira imposta aos diferentes artistas e professores que lidam com as artes cênicas. Além dos protocolos de medidas sanitárias que implicam o corpo e seu movimento, descritos acima, o fechamento de diversos espaços e a interrupção de atividades culturais provocaram a paralisação do trabalho presencial, levando os artistas das artes cênicas a uma corrida para modos virtuais de trabalho.

Se antes o contexto para esses profissionais já era restrito (com o congelamento de verbas destinadas à cultura¹⁴, o fechamento de espaços públicos culturais e a

12 O coreógrafo, professor e diretor brasileiro Klauss Vianna, por exemplo, trabalhava com a expansão da percepção corporal das organizações gestuais e posturais de um corpo, de acordo com as tensões percebidas no ambiente de existência, para ele o trabalho sobre o corpo humano lida com seus impulsos interiores que se elaboram pelo gesto, numa relação com emoções, sentimentos e intenções e que se compõem uma relação íntima com o ritmo e o espaço. (VIANNA, 2005, p.105). O trabalho que ele desenvolvia sobre as alterações perceptivas, de peso do corpo que implicam sustentação, projeção e a resistência com as oposições geradas com o empurrar, são exemplos de modos de trabalho sobre o corpo que permitem e colaboram para a criação de cenas e procedimentos artísticos.

13 Segundo o autor e professor associado do Departamento de Performance da Universidade de Nova York, André Lepecki, todos esses elementos que alimentam a prática da dança se processam numa “tensão que se estabelece entre múltiplos processos de pensamentos e de atualizações (2011, p.167).

14 Por exemplo, em 2016 e 2017, a cidade de São Paulo teve o congelamento de 43,7% da verba da cultura, o que ocasionou o fechamento de diversos espaços culturais além do cancelamento



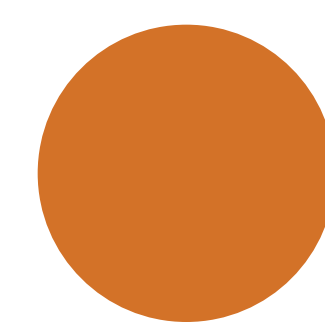
redução de programas da área da cultura), nesse momento a situação para os artistas entra em colapso com a crise pandêmica, a medida em que teatros, salas de espetáculos e espaços coletivos de trocas artísticas cênicas tiveram suas atividades suspensas por conta da medida preventiva de isolamento e distanciamento social.

O cenário para esse setor é totalmente imprevisível também pela falta de uma política de planejamento estrutural para a cultura que possibilite recursos, para além da sobrevivência emergencial de artistas e espaços culturais. A Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc¹⁵ foi uma grande conquista da classe artística para garantir um auxílio emergencial para os trabalhadores da área da cultura, subsídio para espaços culturais e instrumentos como editais e premiações nesse momento de pandemia. Embora ela tenha sido aprovada, seus modos de operacionalizações ainda seguem em preparação e até agora não temos uma ação concreta por parte do governo e nem os repasses para a subsistência dos artistas.

A mobilidade reduzida, a suspensão do toque e a dificuldade em inspirar melhores condições de vida e de trabalho trazem grandes desafios também para os artistas da cena e professores de artes como dança e teatro,

de inúmeros projetos e locais culturais na cidade.

15 O nome da Lei sob nº14.017 homenageia o compositor Aldir Blanc (1946-2020), falecido em maio em decorrência da Covid 19. A Lei Aldir Blanc foi sancionada após muitas pressões da classe artística em junho de 2020. Mais informações em: <https://observatoriodoteatro.uol.com.br/noticias/lei-aldir-blanc-e-sancionada-pelo-palacio-do-planalto-prazo-expirava-amanha>. Acessado em: 02/09/2020.



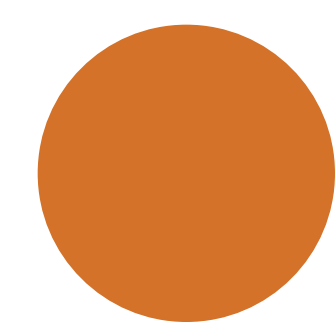
que lidam com a criação de modo presencial, crítico e questionador no e sobre o ambiente em que vivem.

Nesse contexto incerto, os artistas e professores das artes cênicas que lidam com o corpo e seu movimento buscam possibilidades de trabalho, por tentativas de adaptação não tão fáceis, para os modos virtuais. Corpo, espaço e tempo, elementos constituintes da linguagem das artes cênicas aparecem modificados pela mediação de câmeras e ferramentas de aplicativos on-line.

Geralmente, o trabalho de artistas e professores das artes cênicas que atuam com a criação não acontece por ‘home-office’. O trabalho virtual, tanto pela exploração de recursos do computador quanto do celular, tem acarretando experiências de criação impostas por essas mediações, acarretando mudanças nas abordagens das linguagens artísticas. Como por exemplo, a produção de danças apresentada como produto audiovisual.

As possíveis adaptações das atividades de criação cênica corporal para o formato ‘on-line’ e ‘home-office’ trazem alterações tanto para quem vê, quanto para quem faz essas práticas de criação, modificando as ações perceptivas do corpo, espaço e tempo nas experiências de troca.

A experiência de troca é afetada pela visualização limitada do outro, como por exemplo, quando o artista

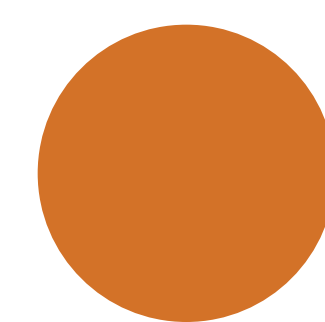


sai do ângulo da câmera, quando ele aparece por partes, quando sua imagem é congelada por conta da conexão, quando os movimentos não são simultâneos às falas e sua tridimensionalidade dá a vez à frontalidade.

Embora o outro esteja numa relação espacial tridimensional e com todo o seu corpo envolvido em suas ações, sua comunicação para quem vê comumente aparece de outro modo. A experiência de troca geralmente acontece de modo bidimensional, frontal e segmentada, interferindo na percepção de ambos.

Ademais, a criação pelo modo virtual implica a exploração dos recursos oferecidos por aplicativos e ferramentas de vídeo, numa relação mediada e imediata entre o corpo e um dispositivo eletrônico, experiência que influencia no modo como eu olho e ouço o outro. Essas experiências não apenas alteram as percepções de quem vê, mas também interferem nessa comunicação e criação.

A prática de experimentações e de pesquisas coletivas corporais para a criação em artes cênicas são adaptadas para o modo virtual, sem a presença e o contato físico com o outro. O campo das artes cênicas envolve um processo investigativo do corpo e explora a expansão da percepção dos gestos e movimentos, tão caros aos dançarinos, performers, atores e professores de artes corporais, por exemplo.



Um dos recursos que colaboram para a ação perceptiva dos movimentos e gestos é o uso do toque que envolve uma qualidade de informação pela comunicação tátil, através da percepção da pele que se relaciona com o espaço, possibilitando a expansão da percepção de volumes¹⁶, contornos e tensões do corpo.

A expansão da percepção corporal colabora à presença, escuta, atenção e prontidão do corpo em relação ao outro na comunicação e criação em artes cênicas. Nesse sentido, a inviabilidade do toque, que age como recurso de informação e reconhecimentos de organizações corporais, pode restringir as experiências sensório-motoras e perceptivas do corpo em suas criações artísticas.

As artes da cena que envolvem os estudos do corpo e seu movimento quando adaptadas para as abordagens virtuais parecem restringir percepções corporais, espaciais e temporais. Como, por exemplo, pela limitação do enquadramento da câmera que acarreta uma mobilidade restrita dos movimentos nas tentativas de enquadramentos do corpo.

Com a necessidade de sobrevivência por parte dos artistas, a corrida para a criação cênica via modo virtual, em aplicativos de vídeos, parece carregar o tempo comprimido

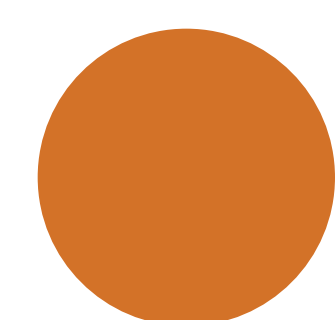
¹⁶ A pele “não se fecha, à semelhança de uma embalagem orgânica, mas, pelo contrário, abre-se e gera volumes”, como afirma a pesquisadora em dança contemporânea Laurence Louppe (2012, p.76).

e instantâneo das ‘lives’. Isso difere-se do tempo das experimentações práticas e coletivas em que o contato físico e presencial permite uma temporalidade expandida de percepções de si e do outro e de diversas outras nuances de informações dos sentidos e movimentos.

Num tempo imediato, a comunicação virtual acontece por uma percepção visual que compromete a percebermos o peso e os estados gravitacionais do outro. Tanto pelo computador, quanto pelo celular, geralmente vemos o outro por fragmentos, em plano americano e janelas virtuais, onde frequentemente vemos o outro da cintura para cima, interferindo na apreensão sensorial das variações tônicas musculares de nosso interlocutor e na comunicação com ele.

O trabalho sobre a atenção ao próprio corpo geralmente toma o tempo de seu reconhecimento e da percepção de seus estados, respirações e tensões elaboradas nas temporalidades das ações corporais. Nesse sentido, muitos artistas que lidam com as artes cênicas trabalham com ajustes gravitacionais que partem do movimento do corpo.

Em dança contemporânea, por exemplo, a atenção para a gravidade do corpo é fundamental, pois possibilita dinâmicas e modelações sutis que geram qualidades de movimentos. O trabalho sobre a gravidade do corpo permite



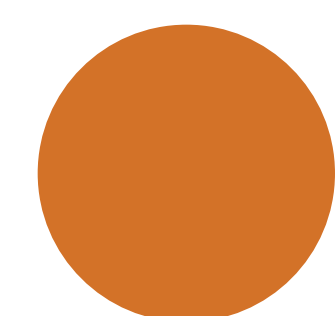
um estar consciente das relações de peso que o movem, numa relação de atenção ao próprio corpo. Isso envolve uma temporalidade dilatada em que os processos perceptivos das alterações de peso do corpo interferem no movimento¹⁷, implicando sua sustentação, projeção e resistência com as oposições geradas ao empurrar o chão, por exemplo.

Esses elementos que possibilitam a expansão e o reconhecimento do próprio corpo em relação ao outro em criações cênicas, são afetados quando elaboradas em aplicativos de software para videoconferências, comunicação por vídeo e formatos lives. Nas virtualidades, a atenção parece estar mais voltada para os fatores externos ao corpo.

Como, por exemplo, a preocupação com a edição de si mesmo, com a imagem perante os outros e os enquadramentos desse corpo diante da câmera. A visualização fragmentada do outro frequentemente provoca um não reconhecimento do indivíduo a medida em que ele escolhe ou não o que irá mostrar e o que irá esconder, numa percepção em partes que dificulta a identificação de seu esquema corporal.

Essa percepção partiu da minha experiência em ministrar aulas voltadas para investigação do movimento corporal e

¹⁷ “Duas forças opostas geram um conflito, que gera o movimento. Este, ao surgir, sustenta-se, reflete e projeta sua intenção para o exterior, no espaço” (VIANNA, 2005, p.93).



postural, para pessoas que relataram diminuição de nível de atividade física, resistência muscular, equilíbrio, força e respiração curta nesse momento de pandemia e caos político.

A atenção sobre a respiração nesse momento ganhou uma importância ainda maior com a pandemia que afeta todo o sistema respiratório, mas também com a percepção de respiração alterada, curta e entrecortada em meio a não conseguirmos inspirar condições melhores em meio a falta de interesse do governo atual em não mexer no grande capital para o fortalecimento de políticas públicas de bem-estar social, como com os exemplos citados no início desse texto.

Contudo, a respiração do corpo pela experiência com o trabalho virtual por meio da ‘live’ apresentou um grande desafio para mim, a medida em que o formato on-line implica uma urgência da transmissão ao vivo na interação instantânea, o que pode acarretar uma respiração agitada e ansiosa. Nesse sentido, o trabalho sobre a respiração nas aulas teve como ponto de partida a condução de um estado atento do corpo baseado em técnicas de respiração, como o Pranayama, Ujjayi, Nadi Shodhana da Yoga e respirações do baixo ventre e do peito do Pilates, que buscam a concentração pelo ato da respiração.

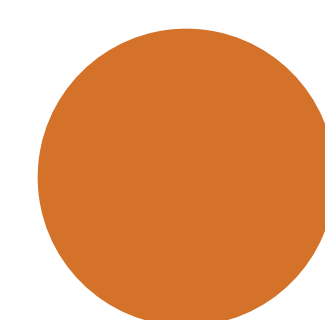


Os estudiosos do movimento sabem que a respiração alterada afeta todo o corpo, ao inspirarmos e expirarmos profundamente aliviarmos tensões musculares, reconhecemos o peso do corpo, aterramentos e expandimos espaços articulares. O trabalho sobre a respiração permite nuances de movimento porque modifica a percepção de gravidade do corpo. Em dança, por exemplo, o trabalho sobre a respiração¹⁸ é um elemento fundamental para alternâncias de estados gravitacionais do movimento.

Além desse curso ministrado, a experiência de criação de procedimentos artísticos pelo modo virtual também foi um grande desafio para mim. Essa prática trafegou entre as linguagens da performance, teatro e audiovisual por meio da experimentação de jogos teatrais e pela improvisação. A criação explora o recurso de um plano de fundo de um aplicativo de vídeo conferência, agenciado com o uso dos procedimentos com o texto, a palavra e os gestos.

Essa criação, sob um formato audiovisual, inclui certos obstáculos que emergem dessa comunicação virtual, como a diferença tecnológica dos aparelhos utilizados, as versões de ferramentas de vídeo de conferência remota, a tecnologia e qualidade do equipamento e o pacote de dados para a conexão de internet, todos esses elementos que implicam

¹⁸ A pesquisadora em dança Laurence Louppe nos traz a seguinte frase poética acerca da respiração: “Se estivermos mais atentos e seguirmos o trajecto da respiração até ao ponto extremo dessa exalação, sentimos a irrigação de todo o troco até à zona sacral, e, ao inspirarmos, a cabeça é invadida por uma lufada de ar fresco”. (LOUPPE, 2012, p.91).



despesas para o acesso à essa tecnologia interferiram na criação e foram incorporadas a ela.

Na tentativa de um breve registro de certas percepções sobre a pandemia e caos político no Brasil, observamos assim um controle e uma atenção redobrada aos gestos e movimentos que, diferentemente do controle e atenção para as ações corporais partirem de uma escolha pelos artistas das artes da cena, nesse momento de caos as restrições, incertezas e vulnerabilidades são impostas às artes da cena.

Assim, todo o contexto de pandemia e caos político no Brasil impactam as artes da cena, pois “o corpo apronta redes perceptuais, motoras e de aprendizado com o ambiente” (KATZ; GREINER, 2005). As relações entre corpo, espaço e tempo são construídas nesse contexto e permeadas pelas experiências nesse ambiente de crises, falta de planejamento e investimento em políticas públicas, que afetam diretamente os trabalhadores das artes da cena.

Nesse contexto, de controle da epidemia e limitações para o campo das artes da cena com o desmonte de políticas públicas, fica difícil termos uma resposta para a questão: “Como as artes da cena podem responder à pandemia e caos político no Brasil?”. Contudo, uma resposta

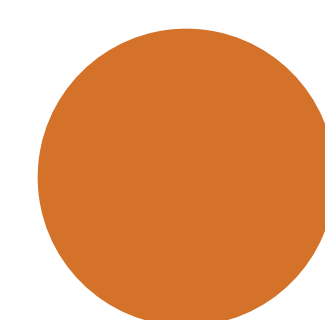


imediatamente, nesse momento para a sobrevivência dos artistas que vivem desse campo, pode vir com os trabalhos online de criação pelas virtualidades, com a participação coletiva frente à ausência de investimentos e parcerias do governo federal e manifestação de resistência para esses enfrentamentos por meio de performances e intervenções em espaços públicos, onde é possível seguir o protocolo de distanciamento.

As ações corporais, o controle do corpo e o trabalho de criação em espaço virtual estão submetidos à crise sanitária, ao agravamento do desmonte de políticas públicas, a falta de planejamento em diversos setores, elementos que apresentam as dificuldades em superar a própria pandemia. Enfim, com a tentativa de fazer um retrato desse momento de Pandemia e caos político no Brasil à luz de minhas percepções, abordo certas compreensões e preocupações decorrentes desse contexto que impactam diretamente as artes da cena, em resistência, luto e luta.

__REFERÊNCIAS

BARRUCHO, Luis. **Brasil: o novo epicentro da pandemia de coronavírus?** BBC Brasil. Data: 20 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52732620> Último



acesso: 2 de setembro de 2020.

BERTHOZ, Alain. Lições sobre o corpo, o cérebro e a mente: as raízes das ciências do conhecimento no Collège de France. São Paulo: EDUSC, 2005.

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

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria do Corpomídia. In: **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

JUNIOR, Vilson Caetano de Sousa. **Na palma da minha mão**. EDUFBA. Salvador: 2011.

LEPECKI, André. **Repensar la dramaturgia**: Errancia y transformación. Espanha: CENDEAC Editorial: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporaneo, 2011.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. 1. Ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.

“Casos e mortes por coronavírus no Brasil em 2 de setembro, segundo consórcio de veículos de imprensa (atualização das 13h)”. Jornal: **G1 Globo**. Data: 02 de setembro de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2020/09/02/casos-e-mortes-por-coronavirus-no->

[brasil-em-2-de-setembro-segundo-consorcio-de-veiculos-de-imprensa.ghtml](#). Último acesso: 2 set.2020.

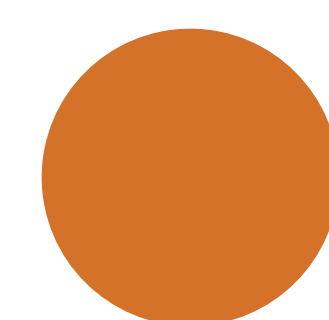
“Falta de comando federal é parte do desmonte do SUS, ocupado por miliares e ‘amigos’”. Jornal: **Rede Brasil Atual**. Data: 25/06/2020. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/saude-e-ciencia/2020/06/falta-de-comando-federal-e-parte-do-desmonte-do-sus-ocupado-por-militares-e-amigos/>

Último acesso: 26 de agosto de 2020.

“O projeto é o desmonte da educação pública” Entrevista com César Callegari. **Carta Capital**. Data: 15 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/educacao/callegari-o-projeto-e-o-desmonte-da-educacao-publica/> Último acesso: 29 de agosto de 2020.

“Salles muda política ambiental do Brasil e provoca desmonte” Jornal: **Folha de São Paulo**. Data: 24 dez.2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/12/salles-muda-politica-ambiental-do-brasil-e-provoca-desmonte.shtml> Último acesso: 29 de agosto de 2020.

“A pandemia e o fim do neoliberalismo pós-moderno”. Site: **Outras Palavras**. Data 16 de março de 2020. Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/a-pandemia-e-o-fim-do-neoliberalismo-pos-moderno/> Último acesso em: 02 set. 2020.



DANÇA MODERNA E NOVAS EPISTEMES PARA O SÉCULO XXI

Tatiana Wonsik Recompenza Joseph (UFSM)¹

__RESUMO

Este é um texto ensaístico em que a autora descreve ações realizadas no ano de 2020, redigido em termos de reflexão (e luta) sobre como as artes da cena podem responder à pandemia e caos político no Brasil. Para tanto, assume-se a voz em primeira pessoa, conforme relato de experiência e compreendendo-se a subjetividade como encontro de forças sociais (e portanto históricas, políticas, formativas e prenes de contradições e tensões). Trata-se de um texto descritivo, propositivo e provocativo sobre parte dos campos epistemológicos na formação do artista da dança, e uma convocação às/aos leitoras/es à luta pela transformação efetiva dos fazeres sociais nas artes, com ênfase nos lugares de fala e ocupações de poder dentro das universidades.

¹ Professora Adjunta do Curso de Dança Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Linguagem, Arte do Movimento e Estudos da Dança/Arte e Cultura Surda (Lamed/Arte e Cultura Surda) e do Programa de Extensão UFSM CIA de DANÇA. Bacharel e Licenciada em Letras e Dança, Mestre e Doutora em Artes.

__PALAVRAS CHAVE

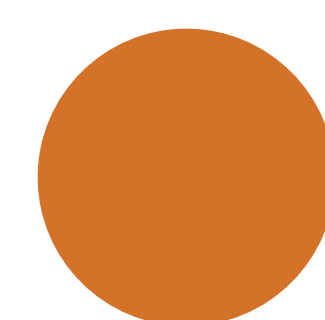
Episteme, Cognição, Formação Crítica.

__RESUMEN

Se trata de un texto ensaista en el que el autor describe las acciones llevadas a cabo en 2020, en respuesta a la reflexión (y la lucha) sobre cómo las artes de la escena pueden responder a la pandemia y al caos político en Brasil. Por lo tanto, la voz se asume en primera persona, según el informe de experiencia y la comprensión de la subjetividad se entiende necesariamente como un encuentro de fuerzas sociales (y por lo tanto contradicciones y tensiones históricas, políticas, formativas y precarias). Se trata de un texto descriptivo, propositivo y reflexivo sobre parte de los campos epistemológicos en la formación del artista de la danza, y una llamada a los lectores/es a la lucha por la transformación efectiva de las actividades sociales en las artes, con énfasis en los lugares de habla y ocupaciones de poder dentro de las universidades.

__PALABRAS CLAVE

Episteme, Cognición, Formación Crítica.



Apresentação

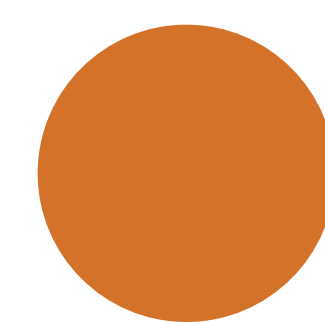
Este texto reflete parte das questões que me mobilizaram a registrar o projeto Dança e Múltiplas Cognições: Novas Epistemes para o Século XXI, em 2017, no Gabinete de Projetos do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Este projeto foi idealizado com uma previsão de cinco anos de duração e surgiu pela necessidade de organizar metodologicamente parte da produção de conhecimento gerada pelas inquietações artísticas dentro das universidades como espaços de poder -e empoderamento- e, sobretudo, espaços eminentemente críticos. Entenda-se por “crítico” o derivado do criticismo, a saber, o movimento reflexivo do ato de pensar, a investigação judiciosa de um julgamento, bem como os desdobramentos da filosofia crítica segundo a qual o ser humano é colocado como ser racional, sujeito (e não objeto) do conhecimento. Destes desdobramentos, que revolucionaram a área da epistemologia, e que incluem em seu bojo a noção de leis inteligíveis (puramente racionais) e naturais (empíricas e sensíveis), as correntes formadas pelo materialismo histórico, que implica na perspectiva das tensões históricas nas lutas de classes e, portanto, revolucionárias do ponto de vista das condições materiais na produção do conhecimento, são inovadoras nos discursos sobre o conhecimento como fenômeno social, e sobre os

status diferenciados na avaliação e categorização dos saberes. É da tomada de conhecimento dos contextos sociais e históricos na produção de conhecimento (e saberes) que se visibilizam os processos de exploração dos bens naturais e os processos de apropriação dos mesmos, bem como os processos de pilhagem por parte dos países colonizadores que criaram e se desenvolveram (n) o sistema capitalista. Neste cenário, por exemplo, a dança clássica se desenvolve e é transmitida para os continentes colonizados como sinônimo de civilização e de cultura e erudição. Poucos são os livros de história da dança que incluem em seus discursos uma espécie de denúncia sobre os meios materiais e históricos da produção dos balés de repertórios, reproduzindo-se um discurso que se erige nas personalidades como nomes da dança, em uma dinâmica hegemônica e elitista. Já no século XX, com as lutas sociais, greves, movimentos sufragistas, movimento feminista, com as guerras e com os Estados Totalitários no cenário europeu e com o deslocamento das forças econômicas para os Estados Unidos da América pelos empréstimos bancários para a reconstrução da Europa, acontece a dança moderna que, no Brasil, assume características próprias à medida em que os movimentos artísticos no nosso país precisam ser revisitados sob uma perspectiva latino-americana de história de capitalismo tardio. É na identificação de que

existe um nó epistemológico no debate entre as tradições da Modernidade e os discursos da Pós-Modernidade que este projeto foi, literalmente, intuído. Dança e Múltiplas Cognições: novas Epistemes para o século XXI foi o título da pesquisa sobre a qual descreverei um pouco neste texto, e que me é mister enunciar que não surgiu de uma maturação dos processos racionais verbais, indicando caminhos plausíveis, mas me foi inspirado pela intuição no sentido comum, popular, deste termo, geralmente associado aos “saberes menores”, não sistematizados e por vezes considerados não sistematizáveis. Intuído também porque no seu desdobramento ao longo do tempo demonstrou ser fruto de uma experiência de estudo e experiência de vida, e portanto deu-se no verbo, no texto, moldando em fluxo de pensamento parte de inquietações incrustadas na memória. Memória de vivenciar dois cursos de bacharelado, dois cursos de licenciatura, dois anos de mestrado, quatro anos de doutorado, um ano de vida artística concentrada em Cuba, dois anos de experiência com profissionais da rede estadual em cursos de formação continuadas e de atendimento a surdos pela Secretaria da Educação do Estado de Mato Grosso (2007 e 2008), duas formações em LIBRAS-Português, um ano e meio em pesquisa pelo CNPq no Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO), sete anos e meio como docente

no Curso Superior de Dança da Universidade Federal de Santa Maria, dos quais dois anos de coordenadora do curso e dois anos como presidente do núcleo docente estruturante do mesmo. Desta espécie de “massa de vida”, que inclui a maternidade em toda a sua complexidade, e que inclui, ainda, os cuidados com os idosos da família, que inclui compreensão (e por vezes absorção) dos problemas sociais de estudantes no ensino superior, na experiência das orientações e/ou coorientações, toma forma o que existe de mais latente, eu diria “latejante”, que lateja, que arde, que tira o sono, daquilo que será exposto aqui. Seja como relato, como testemunho, como estudo e leitura, como denúncia.

É o que eu acredito que pode ser feito, em essência, neste tempo. Produção de documentos que serão os documentos históricos de um país em crise. Uma crise que não se iniciou em 2018 ou em 2019. E que, por isso, demanda um esforço por vezes sobre-humano para a defesa de um horizonte possível, que consiga oferecer possibilidades de recuperação de um projeto de educação e arte para todos, todas, todes. Deste modo, a seguir descrevo como reagi mediante o contexto de isolamento social a que estamos submetidos por meio de sobrevivência e que, por outro lado, mediante todas as expressões de ameaça ao serviço público e à Educação Pública, nos vemos constrangidos



sob um Estado que perde paulatinamente sua dimensão de Estado de Direito e que evidencia uma crise das instituições sob um poder executivo que desrespeita publicamente órgãos como a Organização Mundial de Saúde, que não se implica com a responsabilidade sobre a saúde pública, cujo desprezo pela ciência e pela cultura se materializa no descaso para com os critérios de escolha dos ministros da Educação (MEC), que já foram substituídos por demissão do cargo três vezes, estando o 4º dentre eles, Milton Ribeiro.

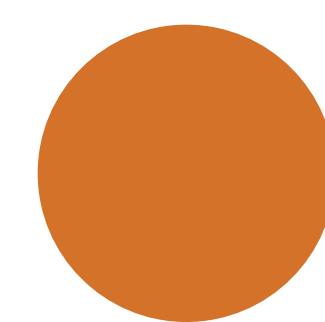
Estratégia de sobrevivência

Em 10 de março de 2020, o ano se iniciava tenso. Após o término do terrível ano de 2019, as pessoas do país Brasil se organizavam para pensar nas estratégias de lutas sociais frente a um cenário político que se expressava, por parte do chefe do Poder Executivo, com uma linguagem verbal como “esse moleque é macho”, e “os livros de hoje em dia é uma montão um amontoado de coisa escrita, tem que suavizar” (em 03 de janeiro de 2020) e, expressões como “cala a boca, não te perguntei nada” para a imprensa, (em 5 de maio de 2020), ou ainda “minha vontade é encher tua boca de porrada”, marcadamente violenta, (em 23 de agosto de 2020) . É importante registrar algumas lutas de 2019, como em 27

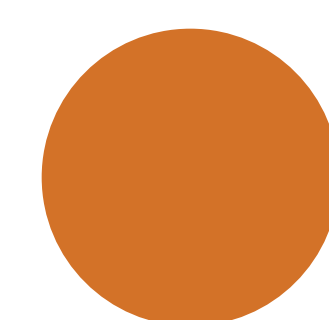


de fevereiro, a campanha nacional contra a extinção do Conselho Nacional de Segurança Alimentar e Nutricional (CONSEA), em 22 de março mais um ato rumo à greve geral contra a Reforma da Previdência, as manifestações por justiça à execução de Marielle Franco e Anderson Gomes (ocorrida em 14 de março de 2018, no Rio de Janeiro), em 21 de março de 2020 manifestações de luta das mulheres no combate ao racismo organizado pela seção sindical dos docentes da universidade de Santa Maria, manifestações contra Future-se, projeto de privatização do ensino público, a tragédia de Brumadinho, a reforma trabalhista, a venda do pré-sal, dentre outros escândalos de violência no Rio de Janeiro, de manchetes exibindo mortes coletivas de jovens negros na periferia de diferentes estados brasileiros. Um ano de profunda depressão dos ânimos, de um abatimento das expectativas de futuro e que se encerrou com várias manifestações de desejo de que não se queria que tivesse acontecido. Um ano em que o longa-metragem brasileiro “Bacurau” encerrava como catarse nacional e, ao mesmo tempo, uma espécie de presságio: os caixões no meio da estrada prevendo as mortes que estavam por vir, ainda mais volumosas, e que no entanto, não se esperava que fossem pelas vítimas do COVID-19. Para quem participou das manifestações de rua, da organização dos movimentos sociais, como é o

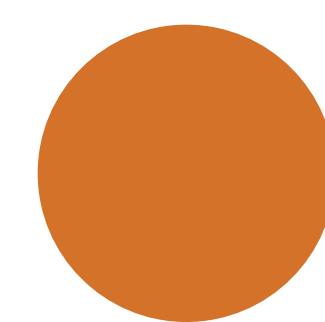
meu caso, e para quem conheceu por dentro o que é a luta por direitos cidadãos, organizada, legítima com todas as suas nuances e diferenças, imaginávamos que seria mais um ano de inúmeras reuniões, grande paciência e resistência na busca de uma construção social coletiva que se via ameaçada pela repressão do aparelho do estado. Eu já havia me preparado para a possibilidade de irmos a ser recebidos com tiros de balas de borrachas mirados nos olhos esquerdos das/dos jovens, professoras/professoras, trabalhadores/trabalhadoras da educação, como houvera acontecido nas manifestações do Chile em 2019. Já havia reunido argumentos para convencer a Frente Única de Trabalhadores e Trabalhadoras, da qual participo, a construirmos escudos ou outras formas de defesa, aterrorizada pela violência com a qual eu tinha certeza de que seríamos recebida/os em nossas manifestações pacíficas e garantidas, em princípio pela Constituição de 1988 como a carta magna de um Estado de Direito. Neste momento as notícias sobre a pandemia pelo COVID-19 pareciam distantes e fictícias, como se nosso país colonizado em sua história estivesse fora da rota deste perigo. Na primeira semana da “calourada”, o curso de que participo, Dança-Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria, movia-se em diferentes ações dentro de uma programação de recepção aos alunos/alunas ingressantes.



Ainda na quinta-feira viajamos com a UFSM CIA de DANÇA, um programa de extensão que reúne professores/as dos cursos de Dança Bacharelado e Licenciatura da UFSM para as cidades de Frederico Westfallen e Palmeiras das Missões, nos campi da UFSM, levando o repertório *A Voz do Tempo*, que coloca em cena, simbolicamente, traços de uma educação historicamente eurocentrada em crise, com as consequências abusivas do poder levando a feminicídios, romantizações do heroísmo machista, suicídios, necessidades de apoio coletivo e de novas maneiras de se pensar para além do que se propôs como universal e que, de fato, é o discurso hegemônico supremacista. Na sexta-feira, em uma reunião do núcleo docente estruturante (NDE) do curso em que sou docente, uma das colegas comentou que era bom que nos abraçássemos, pois logo teríamos que nos tocar pelos cotovelos -o que me pareceu exagerado. Três dias depois suas palavras se tornavam a realidade que eu queria negar. E assim, nós, professoras/es do Curso de Dança tivemos que enfrentar, como todos os demais docentes, os paradoxos de um ensino que não pode ser feito à distância, em um contexto político em que tudo parece parte de um projeto de desmonte da Universidade Pública movido pelas piores intenções em relação à ciência e à educação pública. Foi neste contexto, então, que pressionada pelas crises familiares decorrentes do ensino



remoto imposto, em que após tentativas registradas por extenso de manter a comunicação com os/as discentes, estimular o estudo e a reflexão, adaptar os conteúdos de minhas disciplinas que são práticas, passando pelos meios de comunicação *whatsapp*, *moodle* (plataforma da universidade para ensino à distância), *facebook*, *classroom*, me vi trabalhando cerca de 16 horas por dia, com uma enorme sensação de frustração e com surtos histéricos junto às minhas filhas, ao não encontrar outra saída além de transferir para elas a pressão que recaía sobre mim, mediante o formato do ensino remoto que a escola particular em que elas estão matriculadas rapidamente adotou, com tarefas que se acumulavam cotidianamente. Ao mesmo tempo, sem a experiência deste meio e sem o conhecimento do que era o planejamento do ensino remoto, sentia-me sobrecarregada na tentativa de gravar vídeos com o mínimo de qualidade para minhas alunas/os que, por sua vez, se sentiam distantes e com um número significativo de abandono das atividades (que afinal, não eram obrigatórias), dado que muitas e muitos apenas dispõem de celular (e não de computador). Mesmo na minha casa, minhas filhas precisam usar nossos *notebooks* ou computador de mesa, e o ponto da internet falha com frequência. Assim, na terceira semana de abril decidi suspender as atividades à distância como “disciplina” e transformei em grupos

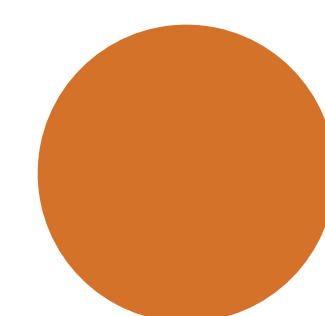


de apoio, de discussões sobre o que estava acontecendo, e realizei um Projeto de Ações Solidárias em Tempo de Coronavírus. Foram 8 encontros (*LIVEs*) organizados para todas as sextas-feiras, às 9 horas da manhã, com os seguintes temas: **L**iteratura e Dança Moderna (partes 1 e 2), **I**ntuição e Dança (partes 1 e 2), **V**ida e Dança (partes 1 e 2) e **E**spiritualidade e Dança (partes 1 e 2). Divulguei pelas redes sociais com um vídeo bem curtinho, com uma imagem e uma trilha sonora e expliquei ao público que fiz um acróstico com a palavra *LIVE*. Cada uma das *lives* teve duração de cerca de uma hora, pelo *Instagram*, e com exceção da primeira, quando eu ainda desconhecia os recursos deste aplicativo, todas as demais ficaram disponíveis no meu perfil (tatiana bailarina). A seguir, então, compilo parte do que foi tratado nestes encontros, e que, como espero demonstrar, permitem um diálogo com a pesquisa que leva o cabeçalho deste texto “Dança e múltiplas Cognições: Novas Epistemes para o Século XXI”. O texto a seguir poderia ser escrito em primeira pessoa do singular, como um relato. Mas eu o transformei em uma escrita mais ensaística, buscando trazer para o tema desenvolvido o enfoque da ação.

Literatura Moderna (partes 1 e 2)

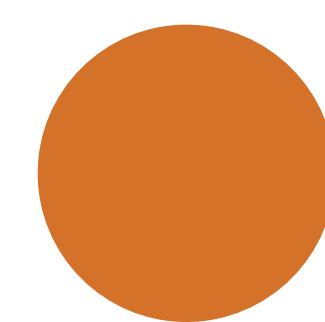
No dia 8 de maio de 2020 nosso encontro tem início com a leitura de um poema de “Alberto Caeiro”, um heterônimo de Fernando Passoa (1911-1912). Um dos critérios para a escolha deste poema foi sua data do início do século XX. A intenção é criar algumas condições para o exercício da imaginação histórica. O que estava acontecendo no cenário da Dança, especificamente no início do movimento da Dança Moderna, na Europa, nos Estados Unidos da América e no Brasil? Para fazermos esta relação, podemos retomar, em linhas gerais, o pensamento e o sentimento que caracterizam a chamada dança moderna, a partir de historiadores como Galaudet, Boucieur, Hoffenbach. Além disso, o apoio de algumas publicações recentes de pesquisas nas universidades públicas. Vale prestar atenção às diferenças entre abordagens hegemônicas e contra-hegemônicas na historiografia da dança, e uma maneira de contar a história em decorrência do pensamento dos coreógrafos e coreógrafas do início do século XX. Há uma ênfase à obra dos nomes da dança moderna, descrevendo-as quanto à sua forma e relacionando-as ao fundo ainda vivo das emoções que as originou. Daí a poesia de Alberto Caeiro ganhar força em contraste com os demais heterônimos de Fernando Pessoa, principalmente Álvaro de Campos. O

primeiro traz um sentimento de integração com a natureza em que a natureza e o senti-la é o sentido das coisas e da existência, em contraste com o segundo, que canta as máquinas, o ritmo acelerado das cidades, as angústias da existência, associado à urbanização. No início do século XX havia tensões e conflitos sociais comparáveis aos atuais. A ideia (e crença) no Estado Mínimo data de 1776, com Adam Smith que escreveu o livro *A Riqueza das Nações*:. Essa obra firma que o individualismo é bom para toda a sociedade e defende que o Estado deve interferir o mínimo possível na economia. Vemos, aqui, o mesmíssimo pensamento que elege o atual presidente da República do Brasil e cujo projeto de Estado é o do Estado Mínimo. A exploração do trabalho nesta época, em busca dos lucros, trouxe riqueza para os que detinham as máquinas (bens de produção) enquanto os trabalhadores viviam na miséria. Mulheres e crianças que faziam o trabalho pesado e ganhavam pouco, numa jornada de 14 a 16 horas diárias para as mulheres, e de 10 a 12 horas por dia para as crianças e do início das lutas pelos direitos trabalhistas. Por isso há uma forte afirmação de que de 2018 para cá estamos vivendo um retrocesso de cem anos. Tomar de consciência do que se está passando nos dias contemporâneos parece um passo para a recuperação futura de perdas que, se não forem sanadas, deixarão prejuízos irreparáveis.

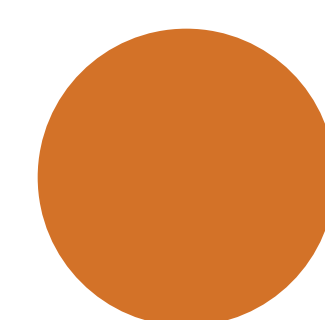


Há um século viam-se greves, organizações sindicais, sufragismo (lembrando que o sufrágio universal masculino é conquistado em 1867 na Inglaterra enquanto a abolição da escravatura no Brasil ocorre em 1888.) Nas cidades, trabalhadores moravam em condições precárias e conviviam diariamente com a falta de higiene, com o constante medo do desemprego e da miséria. A locomotiva na época era metáfora da revolução industrial, e o tópico das transformações recaía no ritmo de vida, que se acelerava. a dança. Assim temos: individualismo, exploração do trabalho, revolução industrial. No Brasil, em 1911, a abolição da escravatura tinha 23 anos de acontecida sendo resultado da resistência dos negros e mobilização popular. Em 1911 as mulheres não tinham direito ao voto (só em 1919 teriam, na Europa, e no Brasil em 1932.) Em 2010, enquanto Fernando Pessoa escrevia as poesias de seus heterônimos, no Brasil acontecia Revolta da Chibata no Rio de Janeiro -nome dado devido a ser um movimento contra as chibatas que eram um castigo físico frequente impingido aos marinheiros; foi um movimento contra os castigos físicos, baixos salários e as péssimas condições de trabalho. Os manifestantes eram marinheiros principalmente negros recém libertos submetidos a árdua rotina de trabalho e salários vergonhosos. O estopim se deu após o castigo do marujo Marcelino Rodrigues Menezes, açoitado até

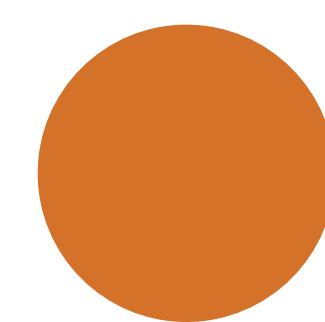
desmaiar com 250 chibatadas. Houve, na época, por parte do Estado, o assassinato de centenas de pessoas enquanto documentos oficiais registraram apenas a morte de doze. Assim, a prática de se fazer uma política de exclusão e de distorção dos fatos por parte da imprensa, encobrindo a história daquela época, são expressão do projeto colonialista. Em contraste com este cenário, iniciava-se, na Europa e Estados Unidos, expressões da dança que davam visibilidade ao desejo de um corpo livre e à noção de linguagem corporal. Para exercitar o imaginário, recorde-se que Delsarte já tinha falecido (Françoise Delsarte 1811-1871). Este que foi um pensador da dança que estudou a relação entre os estados de ânimo ou estados de alma e os gestos e as posturas, propondo uma relação entre psíquico e movimento. Proponho um deslocamento do lugar mitificado para os nomes da história da dança moderna, pensando na idade que tinham essas pessoas tomando por referência a data da Revolta da Chibata. Fernando Pessoa tinha 23 anos. Emile Jacques Dalcroze, músico que trabalhou musicalidade e dança importantíssimo para libertar a expressão, numa época super enrijecida e rigorosa, que as pessoas não podiam se mover ao tocar um instrumento como a flauta, por exemplo, tinha nessa época 46 anos; Loie Fuller tinha 41 ou 42 anos, e já tinham desenvolvido parte de seu trabalho (falece em 1928, 16



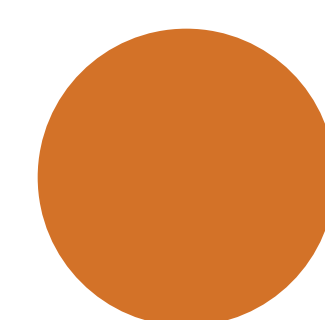
anos depois); foi uma pesquisadora do movimento com tecidos de grande extensão, criando efeitos estéticos lindíssimos, consagrados até hoje, que fazem menção ao movimento por si como expressão de liberdade (não só liberdade de expressão). Isadora Duncan tinha 34 anos e foi uma revolucionária em todos os sentidos. Defendia um pensamento para a dança, a liberdade de escolha da mulher em todos os níveis da sua vida. Sonhou um mundo em que as crianças eram respeitadas, entendendo a dança como um sentir autêntico, genuíno. Dançou Beethoven não de forma improvisada, mas de forma em pura presença. Tinha o poder de se manifestar dançando, como uma entidade livre, autônoma e libertária -por isso ela encantava sua plateia. Claro, estou me referindo a quando estas pessoas atingiram seu público. Elas também passaram por vários momentos de rejeição mas faziam sua arte por necessidade existencial, de sobrevivência em um mundo de antagonismo. Ruth St Dennis tinha 32 anos, Rudolf Laban tinha 32 anos, Mary Wigman tinha 25 anos; Martha Graham tinha 17 anos; e ainda não tinha acontecido a semana de Arte Moderna em São Paulo, de 1922. Trazer para meu interlocutor as datas não mais no espaço abstrato do tempo da história, mas imaginativamente no corpo das pessoas a que eu fazia referência, aproximando-as de nosso imaginário, faz diferença ao dar a entender



que isso é memória. Não é a inscrição em uma lápide. A memória é viva. A segunda parte do tema Literatura e Dança tem início com textos de autores brasileiros como Manuel Bandeira, do poema “Volta”, do livro *Estrela da Vida Inteira*. Retomo Lima Barreto, como escritor marginalizado em sua época, e cuja obra diz respeito às dificuldades sociais e às barreiras impostas pela sociedade de classes. É possível resgatar passagens do autor que denunciam injustiças e entraves e da sua condição negra que acaba por condená-lo, na sociedade racista, à invisibilidade. Ainda pensando em literatura do início do século XX no Brasil, vale citar um trabalho publicado por Constância Lima, que reúne a história de mulheres escritoras da época, que enfrentaram vários preconceitos para publicarem parte de sua obra - e uma citação de Virgínia Wolff: “a maioria de nossos autores anônimos são mulheres”. Para contextualizar o que “fica” daquele/esse nosso Brasil, Machado de Assis, um dos maiores autores brasileiros, negro e embranquecido nas fotos pelo racismo estrutural. Outro poeta escolhido: Augusto dos Anjos - autor paraibano, cujos poemas traduzem uma realidade orgânica e fatalista diante da morte. Continua a aparecer a demanda da consciência sobre o mundo em que vivemos e a ação de transformação que deve ser realizada, dado que há grande semelhança entre os métodos de repressão e opressão da

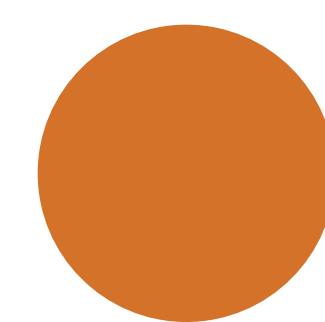


revolta da chibata e os atuais. A poesia aparece como uma realidade que criamos e da qual necessitamos mas que às vezes é também fuga da realidade, também negação de uma realidade dura, e nós artistas, temos um dever e uma responsabilidade social de pensar sobre isso, tomar consciência da arte que fazemos e esta é uma pauta da arte moderna em geral. O poema de Augusto dos Anjos, “Vítima do Dualismo”, revive um dos discursos contemporâneos que se pretende capaz de integrar o dualismo, sendo esta uma questão viva. Pensar sobre o dualismo, a questão do corpo matéria, físico e em movimento, que são questões desde Laban, estavam presentes não só no início do século mas se mantêm até hoje e é importante que este debate fique vivo e que se tenha uma polissemia dentro da universidade, bem como novas aberturas a se pensar espiritualidade. Falo sobre o sentimento e a ideia presentes no poema de Augusto dos Anjos, sendo a questão do ser e da sua totalidade e que temos teríamos tudo dentro de nós, todos os nossos antagonismos e entender, aceitar e lidar com isso seria mais um passo para se flexibilizar os julgamentos e criar uma humanidade que não seja punitiva ou meritocrática. Abro, então, um poema de Manuel Bandeira ao acaso. Deparo-me com a idealização de um feminino que acredito ser necessário criticar, e como mulher, pensadora, mudo minha escolha. Opto por um poema que



trata mais de sentimentos que não as idealizações a reforçar o eurocentrismo, a hegemonia. Com o intuito de inspirar, “Cantilema”, descreve um estado da natureza e reflete certa melancolia do poeta que foi um homem doente, sob o peso da ameaça da morte e da finitude da vida. Estas leituras evocam as perdas físicas e simbólicas no contexto atual, com os números crescentes por parte da mídia, em relação às vítimas da COVID-19. Porque a arte pode revolucionar o sentimento de perda da morte através da transformação estética que faz disso memória. História e memória andam de mãos dadas e estamos apenas começando a escrever a nossa história do ponto de vista dos ossos que temos que cavar. É isso o que faz o pensamento. É isso que faz a reflexão. É isso que faz a arte de fato. Porque a arte não é objeto massificado pura e simplesmente e consumido dentro de um país que está com problemas seríssimos na nossa escola pública e 80% de pobreza. Retomo, então, a semana de arte moderna de 22, e até 1927, que foi o ano da primeira escola oficial de dança, no Rio de Janeiro. Deste modo, evidencio a história de capitalismo tardio em que a iniciativa de se pensar uma arte brasileira nasce de perguntas sobre qual é o Brasil, uma vez que os porta-vozes deste Brasil eram geralmente intelectuais da classe burguesa ou abastada da sociedade do café-com-leite. Recordar Helenita Sá Earp,

que é a primeira a trazer a dança para dentro da universidade no país, poderá ser o início das novas transmissões de conhecimento de dança moderna brasileira, como temos desde 1956 a Escola de Dança na UFBA. Se o saber não abre espaço para se repensar, deixa de ser um saber e passa a ser impositivo. Quando ensinamos, começamos a exercitar uma relativa propriedade sobre um saber, e quando dançamos também. E Helenita Sá Earp, que dançou, produziu dança, ensinou, transmitiu, começou a discutir as possibilidades mecânicas motoras do movimento, começa pesquisas permanentes de cinesiologia, fisiologia, anatomia, uso de termos científicos. Valorizar nossas iniciativas de construção dentro do país é importante nas escolhas de ensino de dança moderna dentro da universidade, no ensino superior em dança. Sobretudo desconstruo a ideia de que a dança moderna seja reprodução de movimento apenas; é a transmissão de uma memória coletiva e histórica que pode e deve ser questionada ao ser dançada como uma escolha. A transmissão de conhecimento em dança por meio de uma escola de dança moderna pode ser pela observação, acompanhamento, orientação verbal junto a que está recebendo estas informações se que isso seja opressivo. Sem julgamentos de acertos ou erros, mas como abertura de possibilidades. Uma coisa é o pensamento sobre dança

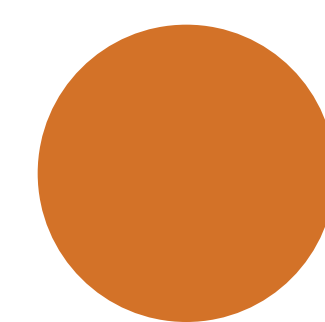


moderna e outra são as escolas técnicas da dança moderna e existe uma correspondência em relação aos princípios filosóficos, mas a forma de transmissão de conhecimento das técnicas de dança moderna demandam uma formação que se dá na presencialidade, em movimento, e é dinâmica. Sem poder oferecer este conhecimento agora, trago o pensamento libertário, reivindicador, transformador, questionador da dança moderna em um contexto que é muito semelhante ao contexto contemporâneo e levanta esta questão: até que ponto o contemporâneo é uma outra coisa ou será que não é uma soma e uma radicalização da fragmentação do modernismo? Quantas coisas são de fato específicas do contemporâneo? Canton(2008) dirá que a diferença é que a dança moderna tem um projeto estético e tem um questionamento de mundo também referido ao sistema das forças do mundo e a dança contemporânea é uma multiplicidade, uma pluralidade de possibilidades em que não há apenas um único projeto estético mas sim uma disseminação e uma ampliação dessas individualidades e singularidades que vão se reunir nas diferentes minorias. E aí enfrentamos uma questão que é o enfraquecimento de uma unidade de ação, de confronto, em relação a um sistema maior e mais forte que continua se perpetuando, oprimindo, retirando os direitos que até então tinham sido conquistados com tanto suor e sangue. Finalizo lendo um

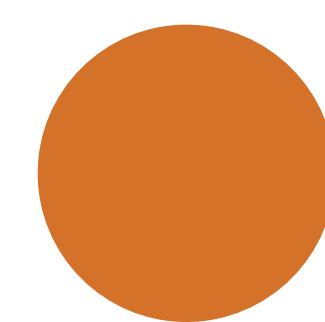
poema de Walt Whitman(1983) e de Rainer Maria Rilke. (1993) O primeiro por carregar um sentimento de liberdade dos Estados Unidos da América, antes da opressão do maquinário das indústrias e das fábricas e a libertação da massificação, com espaços de alteridade e singularidade. ‘Nascido aqui, de pais aqui nascidos’, conclamando à fraternidade e sororidade, sendo o eulírico não o individualismo, mas o pertencente a um todo maior. Daí trago as questões de nossas brasilidades e sobre o que estaria por trás do que nos separa em nossos brasis, sendo as culturas da memória coletiva indígena e da negritude o que deve nos irmanar. Conclamei as descendência das imigrações europeias à consciência da branquitude que até então não fora nomeada em minha fala, pois que esta foi uma tomada de consciência tardia (e mesmo recente). O poema de Rilke faz o desenho de uma espiral como a espiral do tempo, que evoca das memórias pagãs outros saberes de relação com o tempo.

Intuição e Dança (parte 1 e 2)

Para falar de intuição, primeiro faço referência ao conceito de *intuitio* e corpo, aos sentidos do corpo físico que são percebidos pela mente e depois passo a divagar sobre a intuição no sentido popular. Mas inicio minha fala



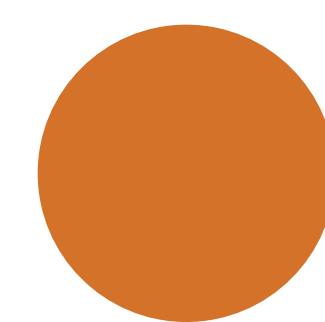
trazendo que o isolamento social pelo qual estamos passando, que é uma medida de proteção “diante do desconhecido”. Embora nomeemos este desconhecido como um vírus da família coronavírus que causa a doença COVID-19 – (e chamo a atenção para que o uso do termo “família”, que me parecêra bastante inadequado). O fato é que nomear o vírus, descrever cientificamente o que é previsível de seu comportamento uma vez que ele atue em nosso organismo não faz, deste fenômeno mundial, que o mesmo seja mais conhecido do que desconhecido. Pouco falamos do desconhecido para o qual esta situação aponta. E desta vez eu não estava me referindo às dinâmicas do mercado financeiro associadas aos processos de pensamento e de comportamento sociais e, obviamente políticos: o famigerado neo ou ultraliberalismo. Também não estava me referindo ao desconhecido da morte, nem em seu sentido concreto, como a ex-secretária da cultura e medíocre em atuação cênica, Regina Duarte, fez menção. Esta senhora, quando se referiu à consequência mais palpável, vamos dizer assim, do fenômeno da morte, que seria o cadáver como um número ou como um corpo destituído de seu significado, da mesma forma que se referiu aos abusos e crimes hediondos da ditadura como parte de um passado distante e resolvido, e portanto passível de esquecimento -ou negligência- não teve a mínima decência estética que



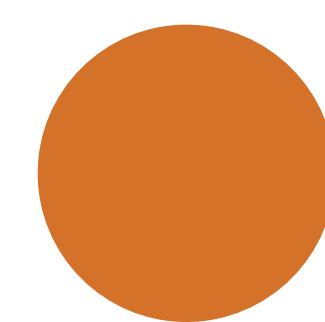
é a de compreender forma e conteúdo como indissociáveis. O seja, a morte do corpo físico, o enterro deste cadáver, o tempo cronológico que cessa a vida orgânico para uns e segue para outros, biologicamente, por um período que continua junto ao movimento do planeta e vai, ciclicamente, levando e trazendo novos seres humanos a partir de nascimentos e mortes, é um aspecto do fenômeno da vida que exatamente por ser o mais visível, o mais imediato, é o mais óbvio e o menos importante do ponto de vista da percepção -porque é o menos impessoal, e é também aquilo que impessoaliza a morte. E aqui já estamos falando de intuição. Este tema, que é para mim -e acredito, piamente, que não só para mim- muito caro; muito precioso, muito cuidadoso- que é a intuição e a dança- tem uma relação direta com aquilo que não é da ordem do “imediato” do ponto de vista do tempo. Aliás, a intuição é o que, como manifestação de si, como manifestação daquilo que ela é, se dá como processo desta relação entre (i)mediato e mediato. Em outras palavras: ela é a manifestação do sentido. ou, ainda, o sentido manifesto. Faço menção ao fato de ter mudado um dos meus nomes nas redes sociais para *nonsense*. Sabe-se que traduzido literalmente, quer dizer sem sentido. Mas esteticamente foi o nome dado a uma das correntes estéticas da primeira metade do século XX, dentro da qual estão não só o dadaísmo e o nihilismo

mas também o teatro do absurdo. Traduzindo de maneira breve e tosca (aliás, tosca como o meu país se autorepresentou, este país que é também o que sou eu, porque eu faço parte dele, então ou eu ajudo a transformá-lo ou ... ?!) – existencialmente o *nonsense* é quando tudo parece ter perdido o sentido, o sentido lógico e minimamente lógico do mundo, socialmente falando, e resta um sentido último, que é também o sentido primeiro da existência: que é a vida em si mesma. Mas a vida com um V maiúsculo. Não a vida medíocre, que se satisfaz com uma validação espúria -sim, espúria porque imoral- da aparência por si mesma. Isto é dito devido ao tenebroso discurso proferido por Regina Duarte em sua posse, que ridicularizou da pior forma possível a arte milenar do palhaço. Agora quero afirmar que a intuição não é algo vago e abstrato... é antes complexo exatamente porque diz respeito ao processo de abstração, que é, por sua vez, a ação de ab-strair o sentido de algo. Fatidicamente há de ser o sentido de algo para mim, ou a atribuição de sentido que eu dou para algo -sendo este algo um fato do mundo que me afeta -ou que não me afeta. Mas este ‘não me afeta’ é também um sentido – o sentido de desprezo, descaso, negligência, entre outros. então, a depender de como eu me implico em algo – e agora vamos falar de dança também, eu abro espaço-tempo para que a intuição aja,

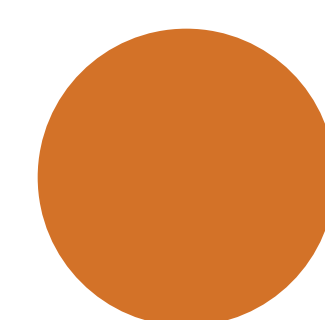
para que ela opere como processo. Processo sensível não no sentido superficial que aliás, permitam-me a sinceridade (tão rara neste mundo), eu detesto. Detesto quando dizem “fulano é tão sensível” ou quando afirmam, sobre mim, que sou artista porque sou sensível como se isto fosse sinônimo de menos inteligente ou menos racional. Acho que quanto mais a gente pensa (ou tenta, pelo menos, pensar) antes de falar e, portanto, a gente menos fala e mais faz -no caso da dança, sobretudo- mais é um sinal de nossa racionalidade. no caso da dança, nossa racionalidade, nosso pensamento, nossa forma de expressar o pensamento -pois que é um pensamento sobre a emoção, a respeito da emoção ou da emoção gerada mediante um tema, e é portanto uma elaboração (entenda-se trabalho) no caso da dança, principalmente no início de nossas trajetórias na dança ou, às vezes, durante toda a trajetória em dança, esta racionalidade se dá no tempo do verbo. se dá no infinitivo (do verbo ser por exemplo) no momento do seu gerúndio em sendo. daí que a gente diz, por exemplo, de um músico/a ele/a é a música. ou ele/a é a dança. Mas isso não é uma mágica espontânea; o que não significa que não nos emocionamos quando dançamos. Podemos nos emocionar, e é quando acontece aquela mágica maravilhosa a que chamamos realização; mas também tão só nos comover ou mesmo, até, nos sentir



frios (depende). não é o meu caso, porque eu não tenho técnica suficiente para isso. Longa discussão... sobre a afirmação “mas isso não é uma mágica espontânea”, também não significa que não pode acontecer como uma mágica espontânea. porque quando isso acontece é porque aquela pessoa que está nos oferecendo está dádiva conseguiu, como disse o alguém, “vencer o mundo”. Porque o mundo está o tempo inteiro nos “tirando” este direito. e aqui, mundo não é um sentido poético e abstrato, mas as complexas relações de poder, relações sociais, instituições -de ensino, inclusive, e provavelmente sobretudo- que são geridas por interesses, sim, de dominação, exploração e etcéteras... o mundo capitalista de expropriação do trabalho e ... etcéteras... (temos discursos a esse respeito por aí aos montes)... Inclusive a família que nos orienta a sobrevivermos neste mundo assustador – está sempre nos tirando o tempo da intuição. o direito à intuição como algo a ser percebido, observado e conhecido. Que é, afinal, o direito à vida em seu sentido último e primeiro. É mais do que o lazer, mas tem relação com o tempo do lazer. Porque tem relação com o tempo e a liberdade de viver o tempo. Quando se dança, por exemplo, para um público, e se ficou horas, um tempo que não se pára para contar -inclusive como hora-trabalho- este público recebe em síntese, a devolução do seu direito à imaginação, a usufruir



da comunhão de um imaginário que passa a ser coletivo. É por isso que, sem se dar conta, o público pode vir a se emocionar. pode vir a reconhecer que “valeu a pena”. “valeu a pena ter vindo assistir dança”, “valeu a pena ter me sentido dançando junto”. “Valeu a pena ter me visto ser dançado por um outro alguém e... puxa, como eu queria também poder fazer isso”. Então o que eu estou chamando de intuição, aqui, é parte da nossa inteligência, e não só parte mas também essência. Não é gratuito. Ela não acontece inevitavelmente. Poderia, se tivéssemos espaço para isso... por isso acontece mais quando somos crianças. Eu até ia dizer aqui que no caso de termos uma infância saudável, mas na verdade me parece, inclusive, que é o que tem salvo as crianças de suas infâncias não saudáveis ou infelizes por diversos motivos. Agora, a intuição tem tudo a ver com a arte, em todos os sentidos: no sentido mais filosófico ou no sentido mais comum, mais popular. Nós falamos um pouco do sentido filosófico, e de um modo geral. Se eu fosse filósofa, como eu gostaria, entraria mais nesta vereda. Mas vamos falar um pouco do sentido popular da intuição. A intuição é -por tudo que falamos até aqui- aquele dispositivo que nos permite, muitas vezes, antever algo antes do que aconteça. É o contrário da ansiedade.



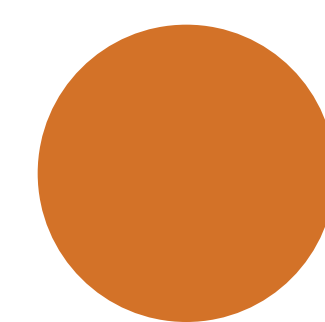
Vida, Espiritualidade, Dança e (IN)finitudes

Até aqui descrevi como foram as quatro primeiras LIVES e sei que terei que resumir as quatro demais. O mais importante foi a experiência que tive de preparar os encontros e estabelecer relações do presente com o passado, e deixar em suspenso um angustiado futuro. Um futuro que grita por esperança. Os encontros sobre vida e espiritualidade, fui desenhando para os meus interlocutores, cujos nomes “acenovam” para mim do outro lado do aparelho celular, questões que não vejo como coincidências mas sim como emanções de uma história coletiva. Daí *A Voz do Tempo*, um trabalho de 1998, gestado uma época sem os recursos de acesso a imagens, nascido de sonhos, sensações de voar, impulsos a escrever e uma grande satisfação pela luz, pela visão como sentido, Trilha sonora de *Asas do Desejo*, dirigido por Wim Wenders, baseado em fragmentos poéticos da sensação do “incorpóreo”, memórias de Rilke, *Elegias de Duíno*. Retomando memórias de infância, ausência paterna, bloqueios de lembranças. Nariz metido nas fotografias. Comecei uma investigação sobre meu pai, e coisas que me chegavam esparsas, vagas, iam se encontrando em uma tapeçaria que nunca se completou, de fato. Mas que permitiu desvendar parte do que estava oculto, exatamente como no filme de Wim Wenders, um personagem que dirige um carro encontra,

embaixo da poltrona, uma caixa com o símbolo do III Reich. De um lado o iluminismo da República de Weimar, e de outro o obscurantismo da sociedade da reprodutibilidade técnica e de um cientificismo sádico passavam a fazer parte de meu subconsciente – e em 2018 vi muitos rostos desconhecidos, na caminhada pelo “Ele Não”, nas ruas de Santa Maria, que eram o eco da minha história. Recordo-me de que eu levava duas bexigas roxas, uma em cada mão, com os braços levantados. Em uma estava escrito “Ele”, na outra estava escrito “Não”. No entanto, a final do percurso, um dos meus braços se cansou. Dei-me conta, caminhando muda, pesada, ao final da trajetória e olhei atônita, apática a bexiga que ficara suspensa no ar: “Ele”. Entendi como um mau presságio. Voltei para casa, vazia. Como nova epistemes para o século XXI, teremos, creio, que reunir força de espírito, inventividade, paciência, trabalho árduo e, a cada dia, sempre que possível, recolher as migalhas de poesia que brilham na noite escura, como fontes luzidias de um convite a caminhar. Agora estamos, ainda, em isolamento. Corpos quase desacostumados ao encontro. Espíritos enfraquecidos, exaustos. Mas vivos. Está o sol. Está o céu. Estão os olhos. Estão as mãos. Está o tato. Estará a memória (e seus esquecimentos). Estará a responsabilidade; mútua, compartilhada, reivindicada.

Algumas alegrias, muito trabalho e... crianças a nascer.

Vamos fazer o que sabemos: criar mundos possíveis.



__REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1993.

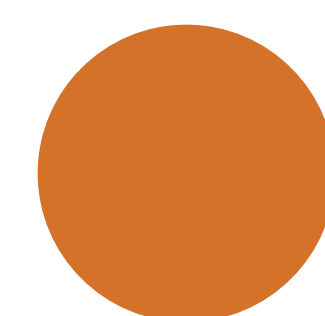
CANTON, Katia. **Temas da Arte Contemporânea**. Projeto apoiado pelo Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura 0 Programa de Ação Cultural, Martins Fonte, 2008.

PRADO, Antonio Arnoni. **Lima Barreto - O crítico e a crise**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **Poesia de Fernando Pessoa**. Lisboa: editorial Presença, 2006.

RILKE, R.M. **Poemas**. Tradução e Introdução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

WHITMAN, Walt. **Folhas das Folhas de Relva**. Seleção e Tradução de Geir Campos. Coleção Universidade de Bolso Textos Integrais Ediouro, 1983.



DANÇA(S) COMPARTILHADA(S): COLABORAÇÃO ARTÍSTICA COM DANÇA EM TEMPOS DE ISOLAMENTO SOCIAL

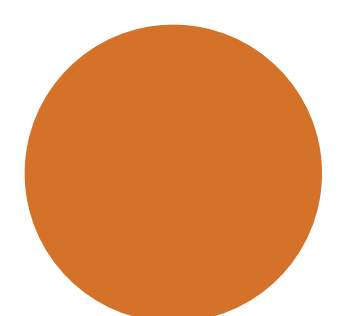
Melina Scialom (UNICAMP)¹



__RESUMO

Este artigo discorre de forma crítica e descritiva sobre colaborações artísticas no campo da dança, realizadas durante a pandemia de COVID-19, entre março e setembro de 2020. Para tal, são abordados três trabalhos onde aconteceram colaborações de diferentes formas, e que, apesar de todas terem vídeos como produto final, os processos envolveram relações e descobertas singulares. São eles as improvisações (*jam sessions*) do Corpo Jazzy, a

¹ Melina Scialom é performer, dançarina, dramaturga e pesquisadora da dança. Pós doutora pelo PPG Artes da Cena, UNICAMP (FAPESP processo n. 2016/08669-5 e 2019/18875-0) foi professora colaboradora do Departamento de Artes Cênicas, UNICAMP, pesquisadora visitante na Universidade de Utrecht, Holanda (2017/18) e Concordia, Canadá (2020). Doutora em Dança (Universidade de Roehampton, Londres), Especialista em Estudos Coreológicos (Trinity Laban, Londres), Mestre em Artes Cênicas (UFBA), Bacharel e Licenciada em Dança (UNICAMP).



vídeo-dança do Maya-Lila e o projeto Dança Compartilhada. Em seguida foco sobre a criação da obra Sombras do Silêncio (produto do projeto Dança Compartilhada), por ser uma iniciativa de minha autoria onde pude controlar todo o processo. Esta obra teve o intuito de investigar uma proposta criativa onde o trabalho final se tornou uma dança coreografada através do vídeo a partir do material levantando durante o processo, aproximando os corpos dos colaboradores que estavam separados pelo isolamento social. Por fim o artigo inclui links para acesso às plataformas online contendo vídeos das danças resultantes de cada um dos processos.

__PALAVRAS-CHAVE

Dança, processo colaborativo, pandemia COVID-19, processo de criação

__ABSTRACT

This article discusses in a critical and descriptive manner about the artistic collaborations in the field of dance, done throughout the COVID-19 pandemic between March and September 2020. To establish such discussion three works are brought forth, where there were different



artistic collaborations, and that, although they all have videos as their final product, the processes involved unique relations and discoveries. They are the improvised jam sessions of Corpo Jazzy, Maya-Lila's screendance and the project Dança Compartilhada (Shared Dance). Then I focus on the piece Sombras do Silêncio (product of the Share Dance project), as an initiative that I authored and where I was able to control the process. This piece aimed at investigating a creative process where the final material became a dance that was choreographed through video and based on the material that emerged in the process of attempting to bring closer the bodies of the collaborators that were separated from the social isolation. The article also contains links to access the online platforms that house the videos of the resulting dances from each of the processes.

__KEYWORDS

Dance, collaborative process, COVID-19 pandemic, creative process



INTRODUÇÃO

Danças Compartilhadas são vontades de se trabalhar colaborativamente em processos de criação em dança num momento onde estamos todos confinados à solidão do isolamento social. Elas surgiram da necessidade de se compartilhar processos de criação, movimento, energia e poesia com outros artistas e levar estes produtos para o público em geral.

Após diversas experiências com práticas de dança - aulas e sessões de improvisação coletiva - realizadas online através de plataformas como *Zoom*, *Googlemeets* e *Jitsi* percebi que, apesar de estar junto com outras pessoas em um mesmo “tempo” e em uma mesma plataforma, na hora de nos movermos estamos sós. Estou sozinha na sala ou quarto de minha casa. Estou somente eu, na tentativa de imaginar ou captar alguma coisa (movimento, energia, som, pensamento, intensidade ou seja lá o que for) dos outros em seus universos - e que me são transmitidos através da tela e dos falantes de um telefone ou computador. Um esforço que está entre o mental e o energético em uma busca desesperada por encontrar e me conectar com um outro ser, em situação muito parecida com a minha, presente no mesmo espaço-tempo e querendo também se conectar para criar, juntos. Uma busca minha que se perde nos silêncios da solidão, da fisicalidade de estar

num espaço onde o único elemento fisicamente animado (além de animais e plantas²) sou eu mesma. Uma procura incessante que na maior parte das vezes me tira das sensações e percepções do meu próprio corpo e me deixa ligada na imagem fora dele e nos outros que estão na tela. Estou sempre a um passo, ou a um pensamento, da lista de pendências, dos afazeres domésticos, das emergências da vida. Apesar de ter uma câmera apontando para mim e uma ou várias pessoas na tela, continuo só.

Silêncio.

O que será que eu vou comer hoje de almoço?

No meu percurso de criação em dança venho sempre trabalhando com outros artistas, de forma com que a presença – na forma de pensar e agir – do outro permeia o meu próprio pensar-fazer. O trabalho colaborativo valoriza estas trocas enquanto experiência compartilhada e criação aberta às subjetividades dos atores em criação. Venho trabalhando com colaboração com artistas tanto da dança quanto de diferentes áreas há quase vinte anos. Ao longo destes anos participei de muitas experiências que resultaram em espetáculos para palco convencional e alternativo, intervenções urbanas, performances e *live art* e até website (enquanto obra de arte). Apesar de diferentes

² Durante este período de isolamento social tem surgido diversos projetos de interação entre pessoas e animais e/ou plantas. Um exemplo é o trabalho “21 Ações para Mulheres & Plantas” dirigido por Marina Guzzo para o SESC Santos – acesso em <https://www.facebook.com/watch/SESCSantos/371819807320643/>.

formatos finais, estas colaborações aconteceram, em sua maioria, de forma presencial, onde artistas se encontram e realizam trocas através de suas presenças no mesmo espaço-tempo.

Realizar criações colaborativas nas artes cênicas não é algo novo ao fazer artístico, tendo aparecido nos processos de criação que vão de Shakespeare à Brecht e se tornou popular com as investigações criativas de vanguarda a partir da década de 1960. Na dança elas passaram a ser mais evidentes a partir da década de 1960. No Brasil, Antônio Araújo (2006) inaugurou um discurso na academia sobre processos colaborativos no fazer teatral que influenciou muitos pesquisadores que trataram do assunto a partir de então. Antônio Araújo (2008) explica que a expressão *processos colaborativos*, como a conhecemos hoje, ficou popular somente a partir dos anos 1990. Assim a prática que já era conhecida passou a ser foco e interesse de pesquisadores das artes cênicas que mergulharam nas atividades de grupos como por exemplo o mineiro Grupo Galpão, o paulista Teatro da Vertigem e o gaúcho “Ói Nóis Aqui Traviez. O autor aponta que uma das características dos processos colaborativos de criação é o foco sobre os procedimentos realizados pelo coletivo. Sem querer realizar uma revisão teórica sobre o assunto na dança e no teatro – que podem ser vistos nos trabalhos de Mcalee

(2020) e Roznowski e Domer (2009) respectivamente - salto diretamente ao que interessa a este artigo que está justamente sobre os procedimentos realizados em criações colaborativas durante a pandemia de COVID-19. Mas, para além das filosofias e princípios descritos pelos autores acima citados que detalham colaborações realizadas com a presença no mesmo espaço dos colaboradores, permanece a questão: como realizar um processo colaborativo quando os colaboradores não podem se encontrar em uma sala de ensaio ou conviverem juntos?

A pandemia de COVID-19 tem chacoalhado os paradigmas de criação nas artes da cena nos últimos meses. Muitos dos processos e procedimentos de criação que conhecemos (praticávamos), se tornaram perigosos, arriscados e até impossíveis quando pensamos nos espaços de criação, estúdios e teatros fechados. Após o furor de transferir as atividades artísticas para as mídias eletrônicas, em especial as audiovisuais, começamos a nos assentar na dita *nova realidade* e passamos a buscar uma espécie de sobrevivência artística-criativa em meio à confusão e ao caos instaurado nas vidas dos artistas e arte-educadores do país (para não dizer no mundo inteiro).

Movida pela imobilidade instaurada sobre nossas vidas, participei de diferentes processos de criação colaborativa com dança no paradigma de quarentena (isolamento e



distanciamento social). Destes surgiram algumas criações que resultaram em obras audiovisuais que reconheço como vídeos de dança, vídeo-apresentações e vídeo-danças. Cada uma destas foi resultado de processos e colaborações diferentes que discorrerei a seguir.

CORPO JAZZY

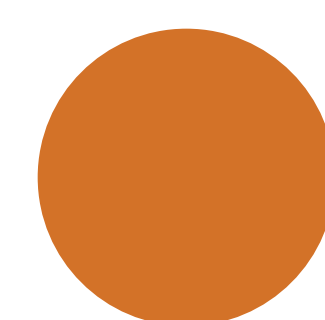
Desde 2019 venho colaborando com o coletivo campineiro **Corpo Jazzy**³ em sessões de improvisação de dança durante eventos musicais na região de Campinas, SP. Com o advento da pandemia e a impossibilidade de nos encontrarmos e continuarmos nossas práticas ao vivo, buscamos explorar formas de improvisar e dançar junto. Desta vontade, começamos a realizar encontros virtuais pela plataforma Zoom e investigar formas de dançarmos mantendo o espírito que temos nos encontros de *jam sessions* do grupo. Destas práticas nasceram algumas apresentações virtuais de curta (dez minutos) e longa (cinquenta minutos) duração.

Ao longo dos nossos encontros fomos descobrindo algumas características do uso do Zoom como espaço possível de improvisação para dança. Através da investigação

³ Corpo Jazzy é um grupo de improvisação de dança idealizado pela artista campineira Arcília Lima para realizar encontros e jam sessions de dança em eventos culturais. As atividades online foram integradas pelas dançarinas Arcília Lima, Caroline Sobolewska, Fernanda Noboa, Gabi Perissinotto, Melina Scialom e Larissa Carpintero.

prática fomos entendendo que, para que conseguíssemos os efeitos de influenciarmos o movimento umas das outras, como acontece nas sessões presenciais, precisávamos organizar estratégias como: chegar próximo da tela (para conseguir ver as outras e criar possibilidades de interação) e propositalmente incorporar movimentos de outra pessoa, permitindo que este evoluísse a partir da nossa própria movimentação. Estas estratégias sempre aconteceram naturalmente em nossas atividades presenciais. Porém, percebemos que se não instaurássemos elas conscientemente durante as sessões online, não conseguiríamos um efeito de sincronidade desejado (algo natural à nossas *jam sessions* presenciais).

Ao considerarmos realizar apresentações destas nossas improvisações virtuais, surgiram algumas questões como: a possibilidade de editar o vídeo/gravação da sessão ao invés de realizarmos apresentações ao vivo que dependem da velocidade e qualidade da conexão de internet de todos os participantes; a necessidade de realizar sessões mais curtas, pois o público que assiste um vídeo de uma improvisação não iria ficar ligado à tela por muito tempo; de realizarmos encontros sem a presença do público, para conseguirmos dialogar e adequar nossa atividade ao audiovisual; de termos mais de uma câmera para filmar cada improvisadora para que ajudasse na edição do material a ser apresentado; de



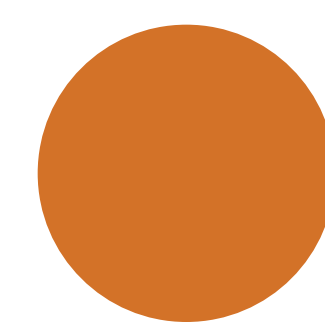
combinarmos previamente as estratégias de movimento a serem utilizadas; de encomendar uma música autoral com a duração da “apresentação. Assim, concluímos que seria mais interessante se ao invés de apresentássemos ao vivo, nós gravássemos nossos encontros e editássemos o material de vídeo a ser apresentado. Gabi Perissinotto, além de dançar no grupo também trabalha profissionalmente no campo audiovisual, e portanto realizou todas as edições de nossas apresentações – com um olhar de quem participou do evento. Com a evolução de nossas experimentações, percebemos que precisávamos incluir nas nossas partituras algumas movimentações “interessantes no olhar da câmera”, como por exemplo nos aproximarmos dela até que ficassem somente partes do corpo sendo captadas pelo vídeo ou de combinarmos de antemão alguns gestos que usaríamos ao longo da improvisação.

No planejamento das sessões mais curtas, encomendamos músicas de dez minutos ao músico Lucas Carrasco⁴, com quem já havíamos improvisado ao vivo, para que pudéssemos toca-la durante a sessão. Gabi editou ou melhor coreografou todos nossos vídeos combinando as diferentes câmeras e as participantes. Nossa primeira apresentação pode ser vista no link https://youtu.be/J4Ll_O12pq0 ⁵.

_____ A terceira apresentação do Corpo Jazzy foi uma sessão

⁴ Lucas Carrasco possui um grupo chamado Lucas Carrasco Jazz Quartet, com quem o Corpo Jazzy já improvisou em duas ocasiões diferentes.

⁵ Acessado em 01/10/2020.



longa, de aproximadamente 45 minutos, uma apresentação que aconteceu a convite da organização da Mostra Jazz de Campinas. Para este evento tivemos que reconsiderar nossos procedimentos para que fossem adaptados à um tempo estendido. Além disso optamos por fazer um vídeo que fosse o mais próximo possível de uma apresentação ao vivo, ou seja, sem edição de câmeras e cortes (como visto no primeiro vídeo). Porém, mantivemos o procedimento de todas as participantes individualmente gravarem em seus computadores a sessão de improvisação, para que pudéssemos garantir a melhor imagem de cada uma das câmeras⁶. O vídeo desta apresentação poder ser visto no link <https://youtu.be/Wx5gjBtQNFs> ⁷.

QUARENTENNIALS

Outra atividade foi a participação na criação do vídeo-dança **Quarentennials** do Núcleo Maya-Lila e com autoria de Marília Coelho. Maya-Lila é um núcleo de dança que fundei em 2005 junto com a coreógrafa, dançarina, arte-educadora e acróbata Marília Coelho. Marília propôs aos dançarinos do Núcleo participar de um experimento de dança

⁶ Este procedimento foi realizado pois quando uma pessoa grava uma sessão do Zoom, a melhor imagem captada na gravação é a que vem da sua câmera, enquanto a dos outros participantes acaba dependendo da conexão de internet de ambos. A imagem resultante de uma só gravação apresenta muita falhas – pausas e imagens de má qualidade. Para garantir a melhor imagem de todas as câmeras, todos participantes precisam gravar a sessão, para que na edição seja coletado a imagem da câmera de cada gravação. Por exemplo, na gravação realizada por Melina, a imagem da câmera de Melina é coletada. Na gravação de Gabi, a imagem da câmera de Gabi é coletada e assim por diante.

⁷ Acessado em 01/10/2020/

que tinha o objetivo de relacionar movimento à câmera utilizando o recurso do *time-lapse* para compor “danças em casa”. Considerando o momento do primeiro mês de quarentena onde estávamos todos presos em nossos lares, o intuito da proposta era explorar a relação do corpo com os espaços disponíveis e “descobrir lugares poéticos em sua própria casa... encaixes do corpo nela, buscando diferentes poses em um intervalo longo de tempo”⁸. A proposta envolveu que cada participante pesquisasse os espaços possíveis que tínhamos acesso e investigando o corpo em relação e estes espaços. Este trabalho partiu da atividade pedagógica da artista (aulas de dança realizadas neste período) e acabou extrapolando para virar uma obra de vídeo-dança.

Marília explica que a proposta de utilizar o recurso do *time-lapse* é algo que ela vem pesquisando há algum tempo e tem por objetivo transformar, de forma inusitada, longos períodos em curtos filmes. Há mais de uma década Marília vem pesquisando com vídeo e dança já tendo realizado diversas obras, com destaque para a obra *Imaterial*⁹ onde a relação entre dança e vídeo foi para além de um vídeo-dança, se transformando em um website interativo. Portanto, compor através da edição de vídeo é um trabalho já conhecido para a artista.

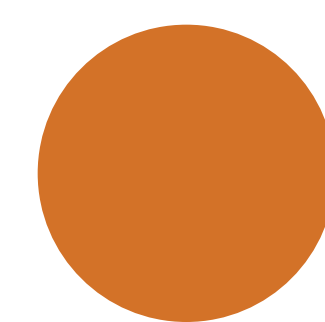
⁸ Palavras de Marília Coelho durante conversa sobre o processo criativo de Quarentennials.
⁹ A obra *Imaterial* pode ser acessada no endereço: <http://imaterial.site/> (melhor visualizado no Google Chrome). Acessado em 25/09/2020.

Após colher os vídeos de cada participante, ela relata o processo de edição do material foi uma ação composicional, de forma a organizar os corpos e seus contextos caseiros através de manipulações de edição de vídeo, criando uma sequência, e uma conseqüente dramaturgia para/do trabalho. A trilha sonora chegou no processo só no final da edição/composição, sendo cedida por seus autores para compor o vídeo. O trabalho pode ser visto neste link: <https://vimeo.com/406384210>¹⁰.

A proposta de Marília foi bastante potente para todos os participantes, pois chegou em um momento de confinamento e muita incerteza onde estávamos todos trancados em casa. A oportunidade de explorar, incorporar, e me relacionar com um local da minha própria casa estando envolvida nas tensões da pandemia foi libertador e ao mesmo tempo sensível e profundo. A proposta, tanto educativa quanto poética, convidou à exploração de um local da casa que, por causa da pandemia e do confinamento, tinha adquirido outro significado em nossas vidas. Estes novos significados transbordaram para virarem poesia corporal.

Ver em *Quarentennials* meu confinamento associado ao dos outros indivíduos foi emocionante, pois sentíamos a potência do momento de confinamento e ao mesmo tempo um alívio de estarmos todos trancados em nossos

¹⁰ Acessado em 01/10/2020.



lares, cada um em uma situação – de vida e espaço – diferente. Ao analisar esta proposta e recordar das emoções que este trabalho gerou, para além da experiência de participar praticamente, percebo o quão necessário são as intervenções artísticas em nossas vidas, para trabalhar e transcender as experiências vividas através da poesia e neste caso do movimento expressivo, investigativo e autêntico.

Estes projetos aconteceram em um momento onde era preciso digerir a loucura da pandemia, da quarentena e do isolamento e aspergir arte. Porém fui percebendo que nestas atividades estava sempre sozinha e todas estas danças me levavam para o lugar solitário de estar sozinha no espaço, mesmo tendo outras pessoas presentes na tela ou participando do process. Foi assim que nasceu o projeto Dança Compartilhada e os procedimentos pensados para trazer a presença do outro para dentro do processo de criação.

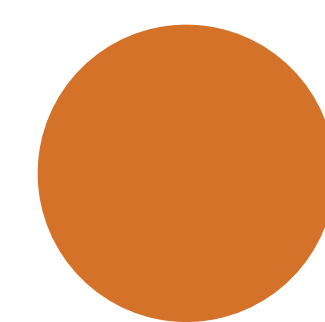
DANÇA COMPARTILHADA

Voltando à sobrevivência criativa, minha busca começou a acontecer ao pensar em modos de se fazer dança que envolvessem a colaboração artística. Formas de se realizar uma criação que trouxesse a outra pessoa para junto do



processo de criação. Maneiras de se estar junto porém separadas.

Desta iniciativa nasceu o projeto dança compartilhada – um projeto sobre processo criativo e colaborativo em tempos de pandemia e confinamento. Convidei a bailarina, coreógrafa e professora Camila Soares para ser colaboradora do projeto e dialogar com minhas danças. A proposta era fazer solos de dança que partissem da relação com os espaços e temas que fossem surgindo ao longo do processo. As danças seriam filmadas e os vídeos compartilhados com Camila para que ela pudesse responder à elas de qualquer forma que achasse pertinente ou que a dança a tivesse inspirado. Suas respostas iriam inspirar novas danças e assim sua presença estaria junto na raiz da criação, dialogando com cada uma das danças realizadas. O conjunto resultante iria compor uma dança só – na forma de um vídeo - no final do trabalho. O conteúdo deste produto não estava premeditado e nem idealizado, sendo completamente desconhecido. Arisco dizer que este procedimento e planejamento inicial foi uma proposta dramática para o processo colaborativo, uma onde, como sugere André Lepecki (2016) o desconhecido e o erro potencial se tornam um método rigoroso. Ou seja, a proposta, minuciosamente arquitetada estava repleta de vazios, de “não saberes” e que assim garantiam a “errância”



(idem) como parte estruturante da obra.

A partir desta dramaturgia começamos. Todo o processo foi registrado em uma conta na plataforma Instagram para ser tanto compartilhado com Camila quanto com as pessoas interessadas em acompanharem as atividades. Este pode ser acessado neste link https://www.instagram.com/danca_compartilhada/¹¹.

A primeira dança realizada aconteceu de manhã cedo, um momento onde existe um certo silêncio no ar, uma quietude do ambiente e também das energias de meu corpo. Venho explorando o tema do silêncio desde o início de 2020, então iniciar com este impulso – tanto interno quanto externo - foi uma escolha natural e coerente. A primeira dança aconteceu com a exploração de um gestual que, para a maioria dos ocidentais, culturalmente representa silêncio – aquele onde o dedo indicador da mão aponta para cima enquanto todos os outros dedos estão fechados e este conjunto aproxima dos lábios da boca, chegando a tocar a lateral externa do indicador nos lábios. Foram aproximadamente dez minutos de exploração deste gestual, que foi se transformando em outros signos de acordo com a organização corporal realizada. Por exemplo, se o dedo subia para cima da cabeça o silêncio se transformava em uma ação de pedir atenção; se o dedo fosse para baixo do

¹¹ Acessado em 27/09/2020.



queixo se transformava em uma arma ou faca ameaçadora.



Imagem 1 – autora realizando a primeira dança. Acervo pessoal da autora.

Camila ao ver este vídeo retornou com alguns escritos sobre suas impressões. A partir de seu retorno parti para explorar uma segunda dança. Esta foi uma desconstrução do gesto do silêncio para incorporar expressivamente os signos que as transformações do gesto incitava. Esta desconstrução respondia às palavras de Camila e suas impressões dos gestuais contidos no vídeo. Por exemplo medo, angustia, silenciamento, e as sensações de diferentes silêncios. Camila ao ver o vídeo resultante desta segunda dança, que também aconteceu pela manhã, foi atraída

pela sombra do corpo projetada na grama. Desta vez seu retorno envolveu palavras escritas, imagens (fotografias) e uma mensagem de áudio.



Imagem 2- Autora realizando movimento na segunda dança junto com sua sombra. Acervo pessoal da autora.

A partir do segundo retorno de Camila, nasceu a terceira dança, que aconteceu em diversas investidas – tanto de manhã quanto no final da tarde (quando minha sombra não fosse projetada na grama). Ao realizar esta dança-resposta, deixei o áudio de Camila tocando, para tê-la

comigo no espaço como uma ambientação sonora. Sua voz e as imagens propostas no áudio foram convidando meu corpo para realizar outras movimentações que esticavam aquilo que poderia o silêncio ou o gestual do silêncio. Neste material enviado por Camila o silêncio já havia se fragmentado em camadas de significância e experiências diversas, me levando então a adentrar nelas através do movimento. Para conseguir trabalhar com todas as camadas precisei realizar diversas danças.



Imagem 3 - Autora realizando terceira dança. Acervo pessoal da autora.

A partir desta dança a sombra se tornou, junto ao silêncio, uma das chaves para a exploração do movimento. Então surgiu a vontade de dançar sem a sombra física (como pode ser vista nas imagens anteriores onde vinha

dançando nas manhãs) e procurar as sombras dentro de mim mesma. Onde estariam elas e como se movem?



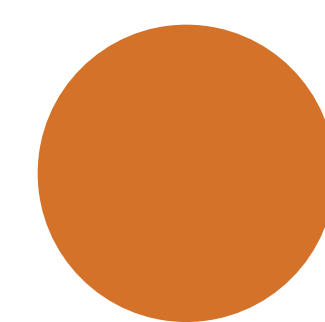
Imagem 4 dançando com a sombra. Acervo pessoal da autora

Após compartilhar com Camila estas danças ela me enviou um áudio com uma vocalização que distorcia a palavra sombra, procurando em seu corpo os locais onde a “sombra” vibrava. Esta mesma busca refletiu na dança seguinte. Desta vez escolhi um local sob uma árvore de Ipê branco florido, já com suas flores no chão. Surgiu também um figurino – um vestido preto. Preto era a cor que vinha usando nas outras danças. E que se tornou a própria sombra colada em meu corpo – já que as roupas eram

até então justas e ficam rente à pele. Ao me cobrir com o vestido preto, a sombra se tornou algo móvel, estando em mim mas também tendo um movimento próprio ao meu redor. Nesta dança as flores no chão também eram sombras daquilo que já esteve vivo e agora deixava a vida. Cada flor caída - uma sombra e eu dançando sobre elas em busca da minha própria sombra. Os elementos trabalhados anteriormente voltaram a aparecer em nuances, gestos perdidos e repetições. Estes não apareceram de forma intencional mas surgiam como imagens e corporeidades que emergem da sombra e em seguida voltam a desaparecer nela. Após realizar esta dança percebi que o trabalho estava se integrando a minha corporeidade e encontrando um corpo expressivo.



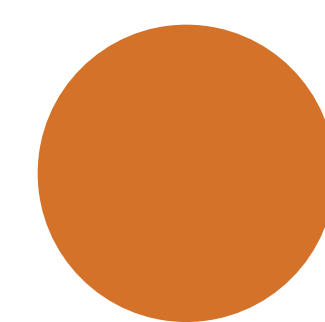
Imagem 5 - dançando com o Ipê. Acervo da autora



A quinta dança aconteceu de forma espontânea. Saí de casa com o figurino, a câmera e o tripé e acabei encontrando o pôr-do-sol, e este foi o local que ela aconteceu, onde me tornei sombra, me tornei aquilo que horas buscava e horas fugia. A incorporação da sombra também movimentou as camadas que havia experimentado anteriormente, mas de uma outra forma, como se não fosse mais eu que estivesse ali mas a sombra a experimentar o seu silêncio através de mim.



Imagem 5 – me tornando sombra no pôr-do-sol. Acervo da autora.



Com esta ultima filmagem, me deparei com uma coleção de vídeos/danças contendo rastros de movimentos e um percurso percorrido através de diversas camadas. O que fazer com todo este material?

Desejava que a composição final acessasse a experiência de todo o processo de criação e se tornasse um produto do processo. Para isso, voltei para os rastros deixados por Camila em busca de sua presença. Passei um dia ouvindo e reouvindo seus áudios, olhando as imagens e lendo suas palavras digitadas, sem racionalizar, mas deixando que sua presença criasse uma experiência (afeto) no meu corpo. Esta experiência junto à do meu corpo em movimento me levaram a assistir todos os vídeos diversas vezes e começar a marcar ações, gestos e cenas significativas que, de certa forma, me conectavam às experiências vividas no processo. Comecei a coreografar com os vídeos - cenas, cores, sombras, luzes, silêncios... em um processo de edição que durou duas semanas de trabalho em tempo integral. Não pensava em fazer um vídeo-dança mas sim uma dança que tinha o vídeo como uma plataforma de composição e um registro. Isto porque ao criar e realizar a edição não fiz referencia e nem tentei trabalhar com elementos da linguagem do vídeo-dança. A vontade era criar uma dança compartilhada composta de experiências de colaboração.



O processo de composição aconteceu sem nenhum acompanhamento sonoro. Os ritmos das imagens foram surgindo na atividade composicional de cortar, colar e sobrepor. As imagens e cenas foram “chamando” umas às outras antes e fui aglutinando e sobrepondo vídeos. Sem uma *storyboard* preliminar, o vídeo foi sendo coreografado a partir das sensações que o material ia me trazendo. Assisti, reassisti e fui movendo as cenas de lugar, aumentando ou diminuindo suas durações, inserindo transições longas e curtas. Cortei, coleí, movi pra lá e pra cá, sobrepus, ajeitei: compus. Dancei com o vídeo, com as sombras e comigo mesma ali me movendo nas imagens, junto à ausente presença de Camila. Desta composição nasceu a dança *Sombras do Silêncio*. A trilha sonora foi composta somente no final, quando a edição já estava pronta. Em colaboração com José Otávio criamos a ambientação musical pensando em trazer uma tonalidade à composição de dança. O resultado foi uma dança em vídeo, onde a ação coreográfica aconteceu na edição do material coletado durante o processo. Este pode ser visto neste link <https://vimeo.com/456659901> ¹².

PARA CONCLUIR

Este artigo trouxe alguns exemplos de processos criativos

¹² Acessado em 30/09/2020



com dança realizados durante a pandemia de COVID-19 em 2020, em especial processos que envolveram colaboração artística. Nestas colaborações, procuramos procedimentos que pudessem aproximar corpos uns dos outros, mesmo estando distantes. Buscamos dançar com o outro através da criação de obras compartilhadas entre diferentes pessoas que tinham o corpo em movimento como material de troca sensível e construção poética. Procuramos trabalhar para além do silêncio e solidão de artistas em confinamento e distanciamento social. Investigamos possibilidades de dançar junto de forma que não perdêssemos o contato com nossos próprios corpos, porém mantivéssemos (alg) um contato com os outros participantes do trabalho. Estes procedimentos foram cuidadosamente pensados para aproximar corpos das distâncias impostas pelo confinamento social e facilitar a interação criativa entre artistas.

Ao olhar para estes processos, arisco uma analogia com a ação dialógica de Paulo Freire (FREIRE, 2008) que tem os artistas como agentes da mudança cultural que buscam não somente adaptarem suas práticas do presencial ao audiovisual, mas explorar procedimentos para que estas práticas mantenham o calor humano do encontro e da presença, mesmo sem esta acontecer de fato. Um fazer artístico que busca ações que fogem do obvio para realizarem mudanças sensíveis naqueles que se disponibilizam para



tais atividades. Estas ações dialógicas se tornam um convite para que os procedimentos descritos neste trabalho sejam multiplicados em processos artísticos junto à sociedade em geral e que danças sejam compartilhadas a fim de aproximarem corpos quando em distanciamento instaurado.

__REFERÊNCIAS

ARAUJO, A. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, v. 6, p. 127-133, 2006.

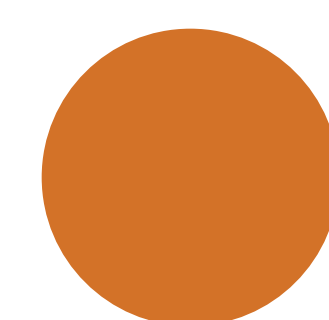
ARAUJO, A. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. Tese de Doutorado—São Paulo, Brasil: Universidade de São Paulo, 2008.

FREIRE, P. **Educação e Mudança**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

LEPECKI, A. Errância como Trabalho. In: CALDAS, P.; GADELHA, E. (Eds.). **Dança e Dramaturgia[s]**. Fortaleza: Nexus, 2016. p. 61-84.

MCALEE, J. L. Collaborative Dance Making: Philosophy and Practice. **Dance Education in Practice**, v. 6, n. 1, p. 25-30, 2020.

ROZNOWSKI, R.; DOMER, K. **Collaboration in theatre: a practical guide for designers and directors**. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2009.



DANÇAS EM QUARENTENA

ZENICOLA, Denise Mancebo (UFF)¹

VIEIRA, Alba (UFV)²

ORNELLAS, Leda (UFBA)

CAMPOS, Débora (UFRJ)

INFANTE, Letícia

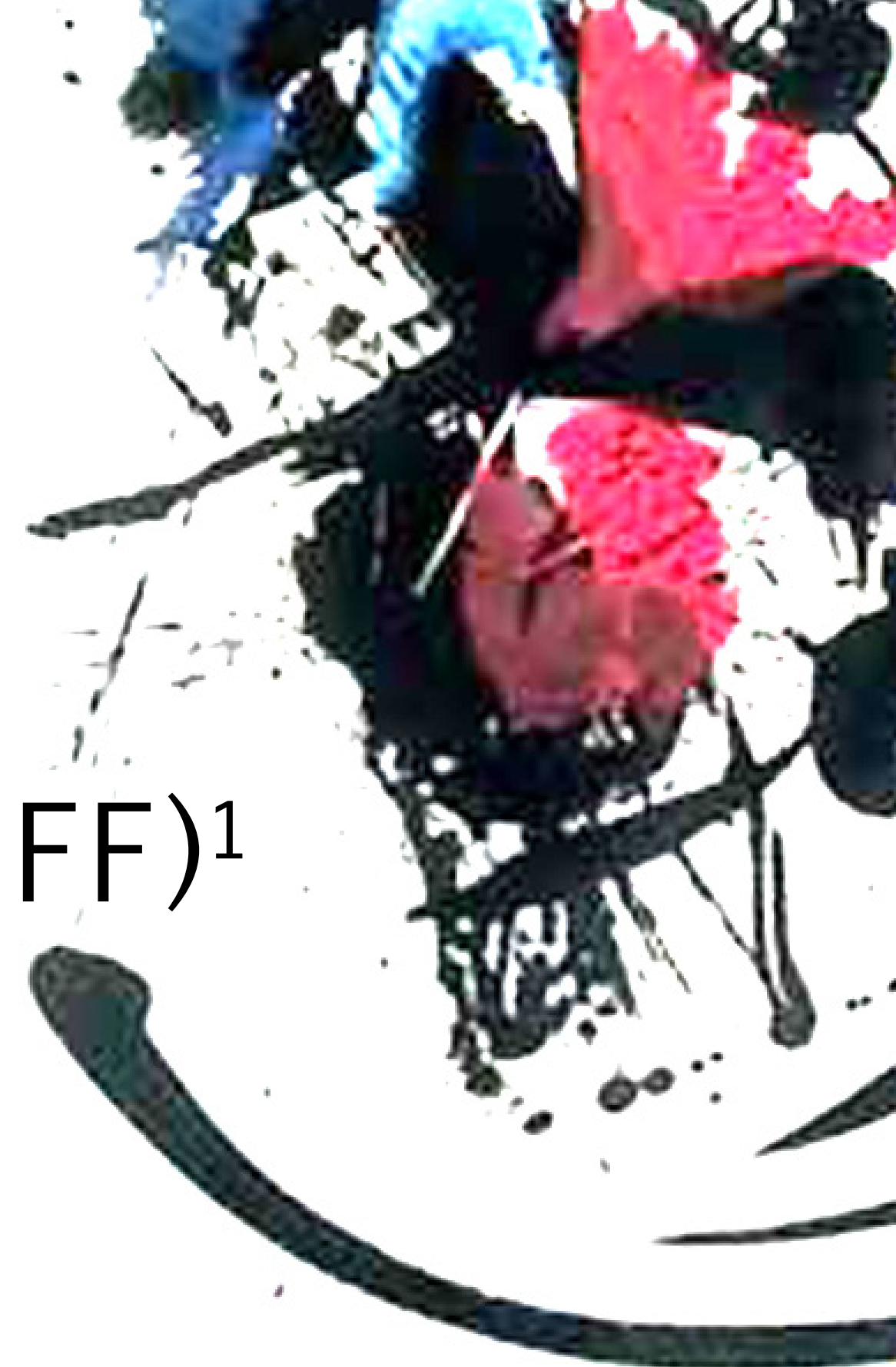
ZACCARI, Gisela

PAULO, Maria

MIRANDA, Calé

VIVO, Sofia

UJHAMA, Carlos

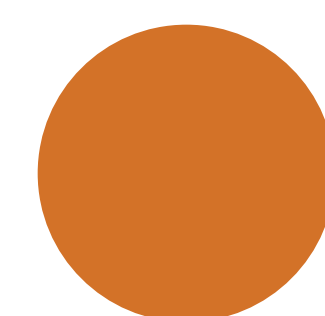


__RESUMO

Este ensaio é fruto da filmagem efetuada em julho de 2020, com trinta e quatro artistas de danças, ocorrido em dez cidades no Brasil e exterior. O vídeo foi proposto

¹ Denise Zenicola - Coreógrafa, Artivista. Formação em Dança na Academia Rio. Mestrado e Doutorado na UNIRIO. Pós Doutorado em Danças Negras /Capes, no ISCTE em Lisboa. Docente do IACS/UFF. É docente do PPGAC e pesquisadora no NEPAA, na UNIRIO. É Coordenadora na ABRACE. Formação em Dança Clássica, Contemporânea e Danças Negras com Gilberto de Assis. Trabalha com Danças Contemporâneas em Estéticas Afro Diaspóricas. Diretora do Coletivo Muanes Dançateatro. Livros: Performance e Ritual, RJ, FAPERJ /Mauad X (2014), Dramaturgias em Dança Teatro, EAE, Madri (2018), Máscaras Decoloniais, RJ, Mauad X (2020). <https://denisezenicola.com.br/>

² Os autores são artistas e professores que participaram do vídeo e que aqui, alguns deles, escreveram sobre seu processo de criação.



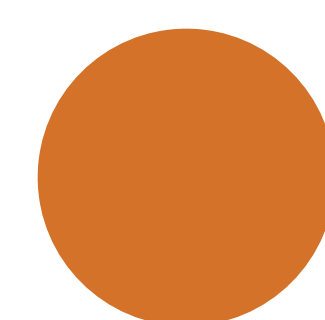
a partir de uma questão simples. Qual dança quero criar agora e registrar de um celular deitado. Como o vídeo o ensaio vem da vontade de partilhar danças no jogo de encontros possíveis. Ensaio e vídeo procuram estabelecer uma harmoniosa ação de parceria no exercício solitário. Práticas e corpo de si exercidos na concentração solidária.

__PALAVRAS CHAVE

Dança, Quarentena, Coreografia, Esperança.

__ABSTRACT

This rehearsal is the result of the filming made in July 2020, with thirty-four dance artists, made in ten cities in Brazil and foreign cities. The video was proposed from a simple question. Which dance I want to create now and shoot from a lying cell phone. As the video the rehearsal comes from the desire to share dances in the game of possible encounters. Essay and video seek to establish a harmonious partnership action in the solitary exercise. Practices and self-body exercised in solidarity concentration.



__KEYWORDS

Dance, Quarantine, ChoreographyHope.

<https://youtu.be/AiX-1nmv9As>

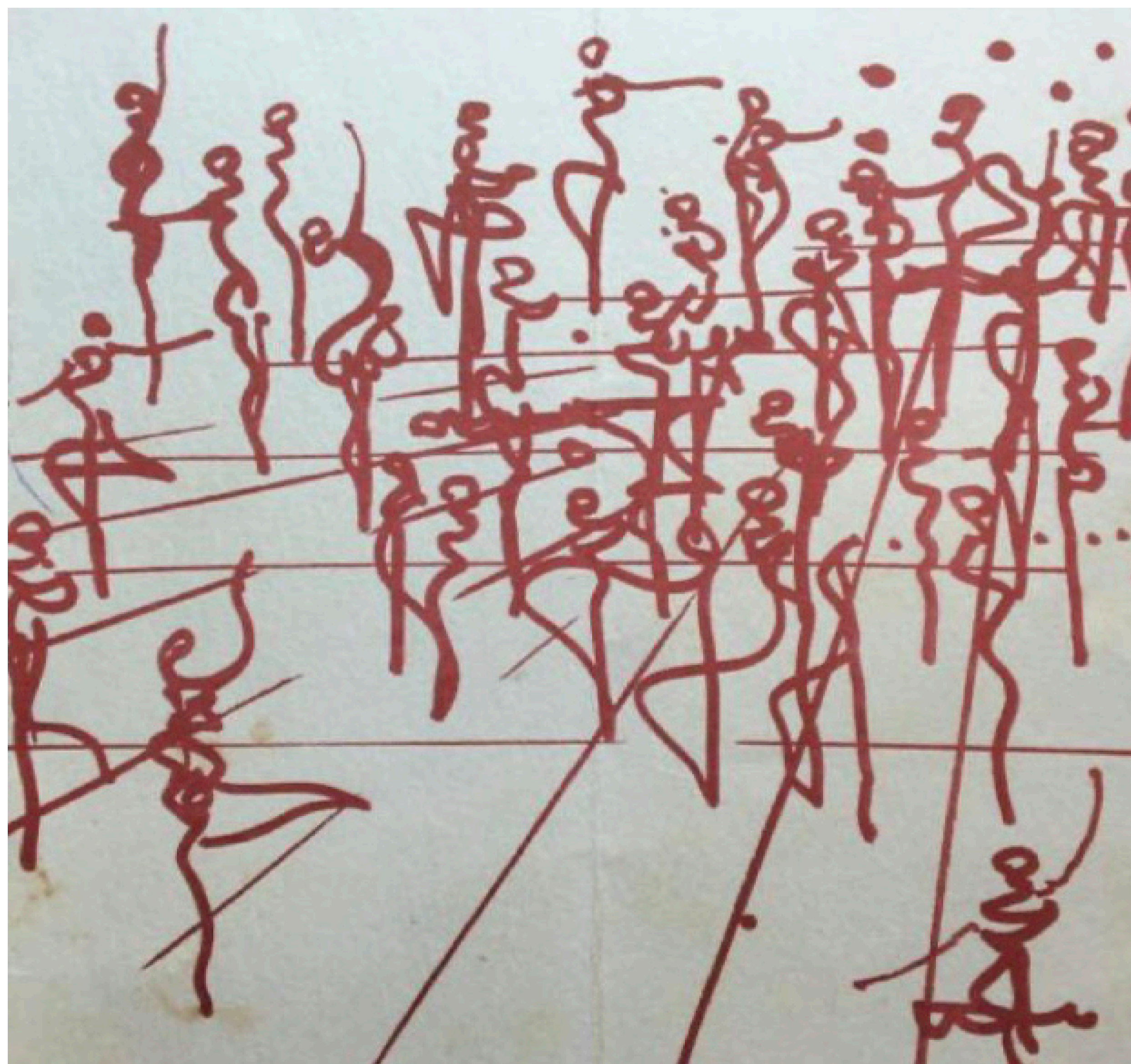
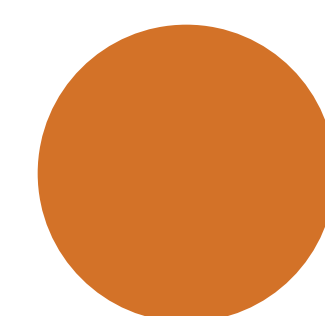


Imagem 1: danças em perspectivas, 1990.

Denise Zenicola, do Rio de Janeiro

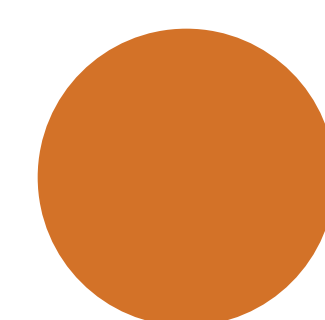
De um tempo suspenso entre respiros e máscaras vem a vontade de dançar em grupo, de agregar afetos, na forma possível. Assim, a chamada pra brincar o nosso corpo de dança, jogo de encontro de apegos partilhados em folhas. Muitas danças nos unem, revigoram e nos dão significado.



Saudades das rodas e conversas, sentados no chão no pré aquecer do corpo, das histórias contadas em pílulas, pequenas novelas do cotidiano em capítulos, enquanto nos preparávamos para a aula. Nunca entendi a capacidade que um dançarino tem de falar, trocar de roupa, beber água, fazer um pequeno lanche, (afinal dançarinos são seres eternamente famintos), tudo isso ao mesmo tempo e enquanto se aquece. Ah! Agrega-se a risada, muita risada. Lembrança de fazer aula em silêncio cúmplice e atento no aprendizado. De estabelecer uma harmoniosa ação de parceria no exercício solitário. Práticas e corpo de si na concentração solidária.

Após a aula, começa o ensaio, repassar repetidas vezes esse ou aquele movimento, descobrir o encaixe perfeito, a melhor forma de trazer a emoção pretendida. Ai vem o laboratório de criação, o tema, as conversas trocadas, encantamentos de sentidos, suor, entrega, novas sequências, modelos criados e aprendidos em repetição, à exaustão. Assim vamos construindo a nova coreografia e avivando o repertório. Agregando fiapos intencionados na dramaturgia coreográfica. Descobrir o bom movimento. Repetir e repetir.

A troca e o olhar parceiro do corpo em sinergia, que entende a dúvida do outro e marca mais o sentido e intenção do movimento dançado para sanar a imprecisão

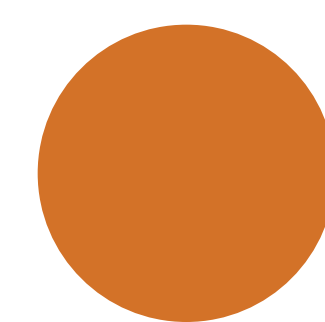


captada, sem a necessidade da fala. Sim, damos cola e energia um para o outro dançando, há jogo cúmplice nesse fazer. Como viver tanto tempo sem esse contato?

Com o corpo estabelecemos formas sutis de câmbios, há ginga em nosso fazer. O que me falta e sinto necessidade é desse fazer junto, porque fazer aula é possível sozinho, dançar é possível sozinho mas isso não basta, o estar junto que é um start de criação em coletivo é o que mais nos falta. Há falta da relação tribal que dança entre os corpos. Sinto a necessidade da circulação dos afetos do trabalho que se constrói no coletivo e que chega a um produto único.

Estamos num deslocamento provisório, uma zona de transição, que já se alonga demais. A terra respira e nós junto nos integramos, num ritual de acalmar o tempo, restaurar o fazer. Tempo, Tempo, Tempo. Então faço o chamado, vamos dançar? Sim, só se for agora! Inicialmente o convite é feito aos bailarinos do Coletivo Muanes Dançateatro somente, mas a onda vai crescendo e vem chegando diversos amigos da dança, o povo da Capoeira, antigos parceiros de Brasília, parceiros do Rio, de vários estados do Brasil, e os de longe também, de Portugal, Itália, e mais.

À todos, o meu profundo agradecimento, sensível pela



disponibilidade de vocês em participar, de estar junto. Vamos para a dança possível no fazer virtualmente, no tudo junto e misturado.

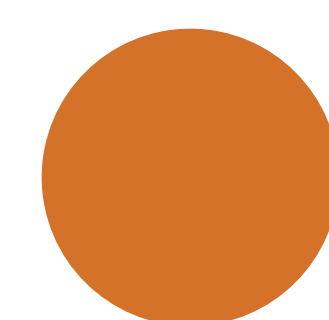
Alba Vieira, de Viçosa

São inúmeras as sensações de isolamento, medo, incertezas que todos temos enfrentado nessa pandemia global. Até que em um dia, que teria tudo para ser apenas mais um de isolamento caseiro, chega o convite:

Você quer participar uma coreografia virtual que estou bolando?

Daí para pular da cadeira e ir para o quintal dançar foi rápido. Só precisava desse gatilho para me animar a explorar de forma divertida, a brincadeira, o jogo de dançar com outras pessoas pela imaginação e por meio da tecnologia; eu me liguei pelo coração com as parceiras da “coreografia” proposta por Denise e principalmente por gestos específicos com as parceiras que vinham antes e depois de mim na estrutura.

Fazer o vídeo dançante me energizou e inspirou a movimentar com os músculos, células e ossos sorrindo, além de me sentir conectada com o mundo nesse período que o encontro com outras pessoas estão tão difícil de se



dar pessoalmente. Foi leve fazer o trabalho pela liberdade que tivemos de improvisar a partir de orientações básicas dadas. Sabedoria dessa “sacada” em promover um diálogo corporal fabuloso.

Gratidão Dedê por me possibilitar dançar virtualmente com companhias dançantes maravilhosas, e principalmente por termos sentido que a magia da arte produz o amálgama que nos deixa sintonizadas nesse momento recheado de desafios. Foi sensacional como você, de forma tão especial, nos uniu para dançarmos juntas fazendo-nos sentir mais vivas.

Axé.

Letícia Infante, do Rio de Janeiro

Saltando, caindo e levantando.

A vida passando...

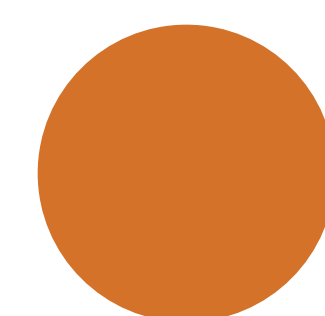
Corri o palco na ponta dos pés

Na ribalta a luz iluminava

Criei filhos que dançaram

Hoje aqui esperando a cura

Danço a valsa da esperança



De que os homens e as mulheres de mãos dadas

Numa ciranda encantada

Apenas aplaudam os artistas que com sonhos e
coragem

Ainda resistem e criam Arte.

Gisela Zaccari, de Brasília

Momentos de liberdade e leveza que o universo me concede em meio ao caos da doença física e mental que a humanidade vivencia, só tenho a agradecer pela imensa boa sorte de poder sentir o que a magia da dança proporciona, em qualquer momento e a qualquer tempo.

Marisa Paulo, de Angola em Lisboa

Eu mulher

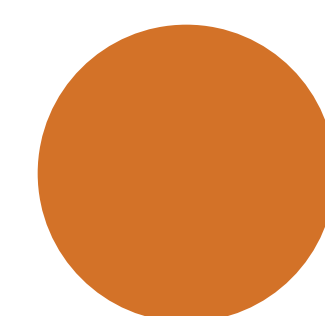
Orgulhosa do meu ventre

Eu preta

Orgulhosa das minhas raízes

Eu corpo falante

Sem meias verdades



Eu corpo dançante

Em conexão com a terra, água, fogo e ar

Liberdade

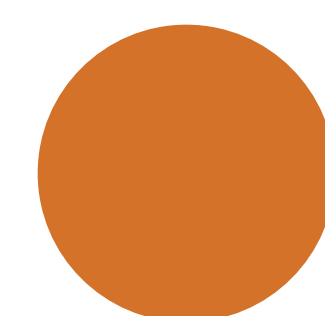
Liberdade de ser-se quem se é

Sem medos, enredos ou meias verdades.

Calé Miranda, de Penedo- Itatiaia

A peste, a bailarina doente e nós na quarentena...

Artaud entendeu seu corpo sem órgãos, seu sopro e a possibilidade de seu teatro depois de entender os efeitos da peste. Hijikata criou o butoh observando as dificuldades físicas de sua irmã e criou “A bailarina doente”, uma obra seminal, para homenageá-la. Somos artistas e nos momentos de tensão, quando tudo parece paralisar-nos, perseguir-nos, sufocar-nos, impedir nossa expressão; é neste momento, onde tudo aponta para um fim que enxergamos o início; é aí neste ponto que somos mais intensos e criativos. Não podemos dançar nos palcos? Pois dançamos nos cantos de nossa sala, nos entremeios, nos lodaçais, nos charcos. Voltamos a solidão como se volta para um útero, nos recolhemos para ficarmos ainda



maiores, para que nossa criação continue a alcançar o Outro- ainda que virtualmente... E quando pudermos nos encontrar. E quando pudermos estar diante do outro. E quando pudermos dançar com o outro e para o outro aí sim, vai ser de uma potência inimaginável, uma hecatombe, um vômito, um jorro, um gozo... Preparemo-nos para o Melhor!!!

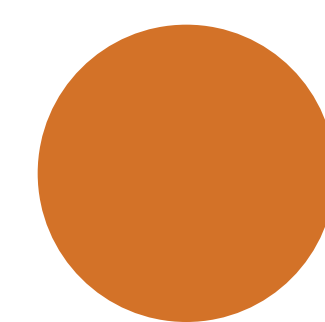
Sofia Vivo, do Uruguai

Arte en Tiempos de Pandemia” Apologia a GGM

En Pandemia enjaulado
el humano está sofocado,
en cuarentena doblegado.

Mas el Arte
es arena fina desencadenada,
mar abierto,
oxígeno descontrolado
en cuerpos contorsionados.

Una nota
un empeine,



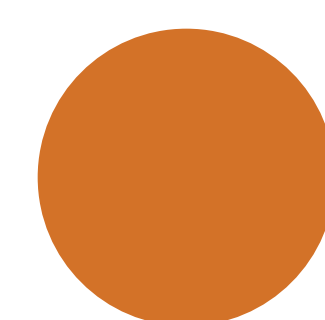
y baila
hasta que la vida te despeine,
aletea liberada,
no hay nada que aprisione
una danza ya volada!!!

Leda Ornellas, de Salvador

Que nossos corpos dançantes consigam transportar movimentos de todas as cores, gêneros e etnias, repletos do cheiro de terra molhada musica orquestrada pelo vento e relâmpagos com a energia do fogo de Xangô e a resiliência das águas e as águias.

Débora Campos de Paula

Foi uma grata surpresa receber o ousado convite de Denise Zenicola para participar do projeto/ brincadeira Dança na quarentena. Digo projeto/ brincadeira pois essa provocação trouxe para mim toda a seriedade de uma proposta artística, com o respeito e a valorização de cada profissional envolvido e também a delícia de instigar a nossa inventividade em um momento onde os corpos e o



meu em particular, estava tão desnorteado frente a fresta histórica que estamos vivenciando.

Todo o jogo das escolhas feitas, desde onde seria, como faria a captação da imagem, o que eu dançaria, com ou sem música, foi uma espécie de lego com o qual fui construindo minha performance.

Encontrei nas águas correntes e nas pedras do rio meu chão e inspiração para respirar com todo o meu corpo em breves instantes sem máscara em meio ao poder da Floresta da Tijuca, espaço lar que amo e que me alimenta em muitos sentidos. Sambando sobre as pedras com meus pés molhados ginguei e sapateei me equilibrando como todos temos feito diante da realidade, agora ainda mais clara, de que nossa existência fala muito mais de gingas do que de certezas, de entremeios do que de objetivos futuros de caminhos do que de chegadas.

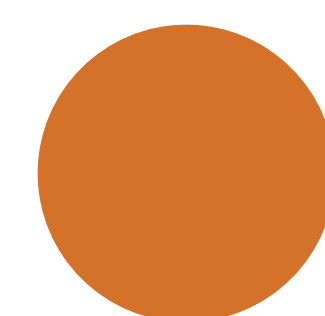
Carlos Ujhama, da Itália

Se vento, ar em movimento...

Se dança, movimento no tempo...

Se tempo, reflexão e espera...

Se espera, o tempo não passa...



Se passa, é tempo de espera...

Do mundo e suas mudanças...

Em quarentena... como vento, movimento, tempo e
dança...

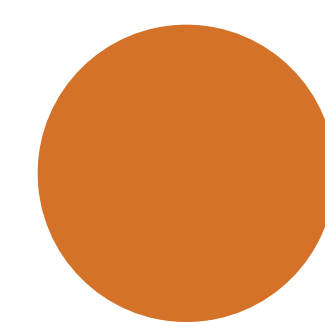
Daqueles que refletem e renascem... incubados em uma
única esfera!

E a Dança continua.

2020

__REFERÊNCIAS

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



ENCRUZILHADAS E ENTRELAÇAMENTOS: TROCAS INTERINSTITUCIONAIS

Flávio Campos (UFSM)¹

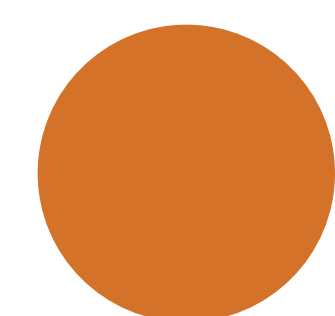
Katya Gualter (UFRJ)²

__RESUMO

A presente comunicação pretende compartilhar uma troca de cartas entre os artistas docentes, pesquisadores e gestores da Dança Katya Gualter e Flávio Campos. A troca gira em torno das inquietações originadas nesses tempos de distanciamento social, em virtude da pandemia COVID-19, nos impelindo ao trabalho, ao ensino, enfim, à Vida via remota. A linha limítrofe entre “a casa” e “o trabalho” vem se tornando demasiadamente tênue, na medida em que, a cada dia vem ficando mais difícil separar

¹ Flávio Campos Braga/Nome artístico: Flávio Campos. Homem branco, bissexual. Doutor em Artes da Cena pela UNICAMP. Bailarino-pesquisador-intérprete. Docente Pesquisador do Curso de Dança e do Laboratório BPI da UFSM. Coordenador do Grupo de Pesquisadores em Dança da ABRACE. Responsável pelo Grupo de Pesquisa (CNPq) Processo BPI: formação e criação em Dança do Brasil. Integrante do Núcleo BPI e do Grupo de Pesquisa BPI e a Dança do Brasil, sediados na UNICAMP.

² Katya Souza Gualter/Nome artístico: Katya Gualter. Mulher preta. Doutora em Artes da Cena pela UNICAMP. Diretora da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ. Artista docente e pesquisadora da Dança/UFRJ. Coordenadora do Laboratório PECDAN (PEsquisa em Cinema e Dança)/UFRJ - Projeto Poéticas no cotidiano sob olhares de Exu e Pombagira. Integrante do GrupAR. Vice coordenadora do Grupo de Pesquisadores em Dança da ABRACE



uma ambiência da outra. À tais inquietações somam-se ainda, e com a mesma intensidade extrema, mobilizações pelas múltiplas e potentes presenças que interagem nas Vidas Dançantes, abrindo porosidades para uma multiplicidade de danças despertadas em campos de experimentação, que integram Arte, Pedagogia, Pesquisa e Gestão, no exercício da criação. Observamos que, o exercício da criação, assim instituído, concorre substancialmente para a reversão do quadro político ora instaurado, o qual vem implicando em prejuízos letais e irreversíveis para a Saúde Pública no país, matando e adoecendo, de modo perverso, milhares de cidadãos e a Universidade Pública Brasileira. Buscamos promover partilhas que geram, concretamente, espaços de falas e escutas de e para todos os Corpos em suas múltiplas diversidades de etnias, morfologias, gêneros, aspectos geracionais, necessidades específicas, maneiras acadêmicas e não acadêmicas de produzir conhecimento, rompendo assim, com formas tradicionais e contemporâneas de manter dinâmicas colonialistas e excludentes.

__PALAVRAS CHAVE

Partilhas, Criação, Corpos Múltiplos, Pandemia



__ABSTRACT

This communication intends to share an exchange of letters between dance artists, researchers and managers of Dance Katya Gualter and Flávio Campos. The exchange revolves around their concerns originated in these times of social distance, due to the pandemic COVID-19, impelling us to work, education, in short, to Life via remote. The borderline between “the house” and “the work” has become too thin, as each day it is becoming more difficult to separate one ambience from the other. To these concerns are added and with the same extreme degree of intensity, their mobilizations due to the multiple and powerful presences that interact in their Dancing Lives, opening porosities for a multiplicity of dances awakened in fields of experimentation, which integrate Art, Pedagogy, Research and Management, in the exercise of creation. We observe that the exercise of creation, thus instituted, substantially contributes to the reversal of the political framework now established, which has resulted in lethal and irreversible damage to Public Health in the country, killing and sickening, perversely, thousands of citizens and the Brazilian Public University. We seek to promote sharing that concretely generate spaces for speeches and listening to and from all the Bodies in their multiple diversity of ethnicities, morphologies, genders, generational aspects, specific needs, academic and non-



academic ways of producing knowledge, thus breaking, with forms traditional and contemporary to maintain colonialist and excluding dynamics.

__KEYWORDS

Sharing, Creation, Multiple Bodies, Pandemic

e-CARTA nº1

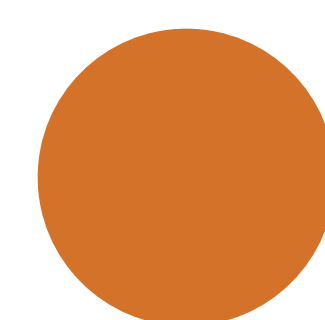
Santa Maria, 30 de setembro de 2020

Querida Katya,

espero que minha mensagem possa lhe encontrar com saúde e segurança!

Escrevo para lhe propor o início de uma troca mais pontual em nossas investigações e aprendizagens contínuas para este momento de pandemia que nos assola.

Como já havia compartilhado com você, numa dessas muitas conversas, tenho um grande interesse em me aproximar mais do seu Grupo de Estudos e Trabalhos sediados na UFRJ.



Nós já conversamos um pouco sobre as suas atuações e os desdobramentos dos seus projetos, mas dadas as urgências e demandas que parecem nunca cessar, acabamos por não conseguir aprofundar o nosso diálogo e entrelaçar os fios e contas que já temos desenrolados.

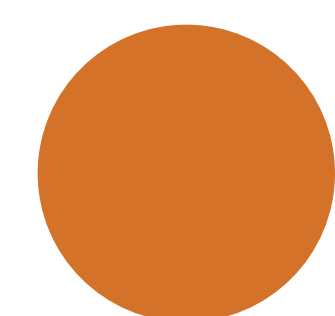
Então, diante da nossa ideia, para este texto, início nosso diálogo pedindo para que você me conte um pouco mais sobre o seu Grupo de Pesquisa e Estudo. Verdade seja dita, agora, enquanto escrevo, fiquei na dúvida se assim mesmo que você se refere e nomeia o coletivo coordenado por você.

Penso que para darmos o pontapé nesta nossa proposta de texto, seja interessante fazermos estas apresentações.

Lembro, também, que nos conhecemos na UNICAMP. Você estava desenvolvendo seu projeto de doutorado, sob a orientação do Prof. Dr. Eusébio Lobo, enquanto eu estava recém chegando na pós-graduação com o projeto de mestrado sob a orientação da Profa. Dra. Graziela Rodrigues.

Tivemos uma empatia e afinidade logo de cara e, desde então, seguimos compartilhando nossas impressões, perspectivas, fazeres e dúvidas.

De minha parte, sou muito grato pela sua atenção e



por todo o compartilhamento até o momento.

Espero que ao fim desta empreitada, possamos realizar trocas ainda mais efetivas e, oxalá, possamos estar juntos fazendo pesquisas nos terreiros Brasil à dentro!

Findo por aqui minha primeira e-carta! E fico aguardando seu retorno para seguirmos.

Com meu afeto, carinho e saudade,

Flávio Campos

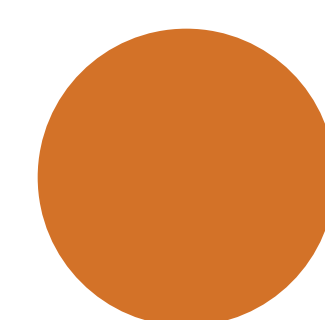
e-CARTA nº2

Rio de Janeiro, 01 de outubro de 2020.

Bom dia caríssimo Flavio!

Agradeço a você meu queridíssimo FláviE pelo email carinhoso que contrai essa distância tão cruel impelida pela pandemia devastadora COVID-19. Recebo com o coração repleto de amor, notícias boas de/sobre você e a sua linda família, agraciada pelos potenciais revolucionários, marcantes e dóceis de Lidia, Ananda e do pequeno grande Nelson.

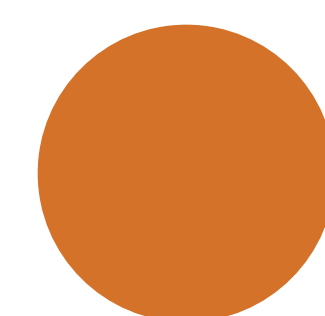
Primeiramente, devo dizer que passei a ser mais feliz e integrada nas minhas relações no/com os diversos Mundos



simbólicos pelos quais transito, depois que nos conhecemos e nos aproximamos, no meu processo de doutoramento orientado por Eusebio Lobo e no seu processo de mestrado orientado por Graziela Rodrigues. Hoje, com toda a minha admiração, reconhecimento e respeito por esses grandes Mestres e Orientadores, me refiro a ele e a ela como amigo e amiga que se tornaram para nós dois, assim como eu e você. JuntEs, tecemos e tonificamos as nossas teias de afeto nos Encontros da Vida, revigorando um sentido de família construído, inventado, no movimento “tornar-se família”. É nesse sentido que você é meu irmão branco.

Por aqui, eu e as minhas mulheres pretas Lara e Giovanna também estamos bem, graças aos Sagrados; Orixás, Exus, Pombagiras, Caboclos, Pretos Velhos, Erês, Duendes, Fadas, Bruxas e Egunguns!!!

Peço então licença e bençãos a toda invisibilidade carregada de presenças que interagem nas nossas Vidas Dançantes, especialmente, nesse momento em que estamos vivendo, nos descobrindo em uma multiplicidade de danças despertadas em nós e que não conhecíamos! Assumimos a atitude de permanecer em dança ao adotarmos, com solidariedade, todas as medidas protetivas no combate a COVID-19, mas no combate também e na mesma proporção de risco, ao “virus SUEP” (vírus socio-político-governamental do SUcateamento do Ensino Público, gratuito e de qualidade)



que está adoecendo a Universidade Pública Brasileira.

Queremos e precisamos reverter esse quadro injusto e perverso! Sabe, Flávio, meu irmão, acredito que somente com SOLIDARIEDADE poderemos sair desse pandemônio, crescidos e mais fortes! Como artistas da dança, SOLIDÁRIOS, combativos e vitoriosos, CRIADORES sobretudo, estamos “descobrimos as vacinas” para podermos curar colegas já adoecidos e, ao mesmo tempo, nos proteger desse “virus SUEP” assolador, mortal e oportunista, que vem levando ao óbito do silenciamento e da invisibilidade os Corpos não privilegiados, tais como os Corpos Pretos, os Corpos Indígenas, os Corpos Trans, os Corpos Mulheres, os Corpos de Pessoas com Necessidades Específicas, os Corpos Gordos, os Corpos Velhos, uma vez que estes Corpos fogem aos padrões sociais hegemônicos vigentes discriminatórios e desiguais!

Nesse contexto, dançar a SOLIDARIEDADE, a força coletiva, constrói narrativas que transformam e enaltecem saberes/fazeres, IRMANADOS de “Axé” - energia carregada de memórias que ganham mobilidade contínua, a partir de olhares para “trás”, para “o aqui e agora” e para “o por vir”.

Sua benção meu amigo irmão querido FláviE!!!!!! Que Pai Oxóssi, Mãe Iansã e todos os Sagrados e Profanos

(profano para mim também é sagrado) nos abençoem toda a hora e sempre!!!

Estamos juntEs! Nos encontramos nas tramas de contágios continuamente em dança e onde não há cena pronta. Nossos encontros são sempre espaços de forças e delicadezas, arenas de narrativas em construção, em interação. Adotamos atitudes de SOLIDARIEDADE, como posicionamento político, mobilização de afetos, escuta de memórias e produção de pertencimentos.

Imbuída desse espírito, me lanço diariamente no desafio do trabalho, do ensino, da gestão e da criação via remota, na defesa da ampliação e difusão de concepções que compreendam o sentido de comunidade, de coletivo, de grupo, em toda a complexidade que, magnificamente, envolve o elogio a diversidade, ao diferente, com seus dilemas e paradoxos.

Sigo assim, um cotidiano profissional como gestora pública e artista docente pesquisadora da dança que se confunde com as minhas funções de mãe e avó entre todos os afazeres domésticos. Me certifico, a cada dia mais, que na “Vida” via remota não existe o limiar entre a atividade profissional e doméstica e, se existe, é muito tênue. Eu já não consigo mais separar uma ambiência da outra. Reuniões e mais reuniões... Lives e mais lives...

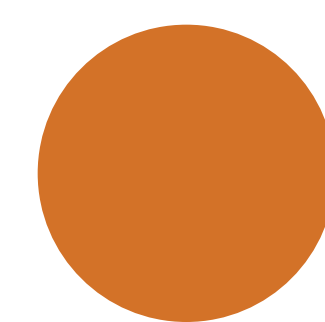


Períodos letivos atípicos, mas que querem nos obrigar a chamar e entender como períodos regulares. Como é que pode????

Isso tudo junto com as minhas amoras lindas, a neta Lara e a filha Giovanna, revezando com a Gi, as funções da casa de faxinar, cozinhar, lavar, passar... Está uma loucura!!!!

Para lidar com essa loucura da “Vida” via remota, me aproprio dela como uma abertura de porosidades, isto é, como mais um campo de possibilidades para nos potencializar, jamais em substituição às dinâmicas presenciais corpo a corpo, as quais são imprescindíveis. Ah, não dá amigo!!! Se o corpo é o nosso existir em expressão, comunicação e emoção, a “afetivização” das relações corpo a corpo são indispensáveis e insubstituíveis nas articulações do ser humano consigo mesmo, com os outros e com os Mundos nos quais coabitamos. Concorda?

Assim, amigo irmão, estou indo, com a certeza de que tudo isso vai passar e voltaremos a nos abraçar e a sentir o calor uns dos outros, ao vivo e a cores, para vivermos os nossos sentidos plenamente, como fomos feitos para viver: ver, ouvir, tocar, sentir os cheiros, degustar, partilhar; experimentar sensações de sentidos ulteriores aguçados quando nos permitimos ver com os ouvidos, ouvir com



olhos, degustar com o nariz, tocar com os olhos, cheirar com os ouvidos, ouvir com as mãos... Ser e estar com toda a nossa plenitude!!!!

Termino aqui essa minha e-carta pra você!

Aguardo o seu retorno e amanhã continuaremos essa troca maravilhosa.

Amor, saúde e paz!

Com minha gratidão, ternura e também muita saudade,
Katya Gualter.

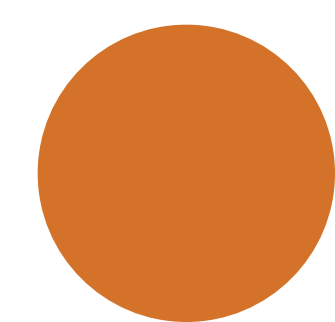
e-CARTA nº3

Santa Maria, 03 de outubro de 2020.

Minha amiga, Katya

que alegria receber sua resposta tão contagiante! Aliás, sua carta chegou para mim como uma prece, ou melhor, como um banho sal grosso com alecrim - para descarregar e reenergizar.

Peço licença aos nosso ancestrais, primeiro aos seus, para que com nossas palavras e atitudes possamos reparar os erros cometidos em nossa história; e depois aos meus, para que eles sigam me auxiliando em minha caminhada como



filho, companheiro, pai, artista, pesquisador e professor.

Minha irmã preta, que gratidão poder contar com sua presença e parceria nessa jornada da arte de viver a pesquisa, a extensão e o ensino em Dança. A você peço licença e a sua “bença” - como a gente fala lá de onde venho no interior de Minas Gerais. Quando me lembro de como nos conhecemos, a primeira imagem que vem é de uma figura, meio Pombagira, meio Exu - aliás que meio que nada - duas figuras inteiras dançando intensamente em um vídeo gravado na porta de um casarão nos Arcos da Lapa no Rio de Janeiro. Na realidade a minha impressão é de que, nos idos da minha graduação na UNIRIO, eu certamente tenha ido numa festa naquele mesmo lugar. A imagem na minha cabeça segue viva e, certamente, ela é viva como aquelas duas entidades detentoras dessa força sagrada-profana-sempre sagrada que você bem disse. Concordo muito contigo sobre essa perspectiva de que o sagrado e o profano são dois lados da mesma potência, mas isso já adianta outra conversa que certamente teremos.

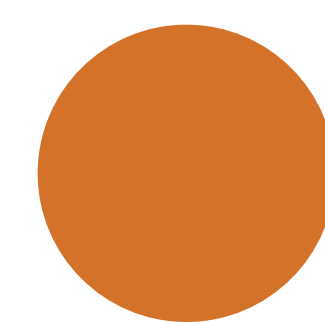
Laroyê, todo o povo de Rua!!!

Quem bom você trazer a lembrança das nossas famílias. Muitas vezes acabamos por não falar sobre, mas no fundo são elas que têm nos dado suporte emocional nesses tempos tão complexos e dolorosos que correm. O trabalho



em casa, como você bem colocou, redimensiona nossa realidade ante as funções da universidade. Funções estas, que por vezes, em tempos normais, insistem em nos sequestrar do convívio familiar, por exemplo, em nossos fins de semanas e feriados. Quantas vezes não somos forçadas a abdicar de um momento em família para finalizar aquele texto ou a leitura daquele trabalho que está com o prazo apertado. Enfim, digo isso pois, nestes quase sete meses de trabalho remoto, percebo que a minha dinâmica mudou drasticamente, o trabalho da universidade aumentou exorbitantemente - acredito que para você também - e a demanda da família fechada em casa na busca por alguma segurança ou blindagem contra o vírus torna-se, inevitavelmente, a primeira na ordem dos afazeres. Será que sou só eu?

Fico feliz de fazer parte desse coletivo ‘multidiversificado’ da Dança que vem trabalhando, desde sempre, para a criação dessa vacina contra “vírus sócio-político-governamental”, para usar suas palavras, que “vem levando ao óbito do silenciamento e da invisibilidade os Corpos não privilegiados, porque fogem aos padrões sociais hegemônicos discriminatórios e desiguais”. Quero reforçar aqui, que acho que esse mal tem assolado nosso país de canto a canto, tanto no que diz respeito ao povo “preto”, quanto no que diz respeito aos povos originários, sem falar nos outros



corpos, como você bem listou.

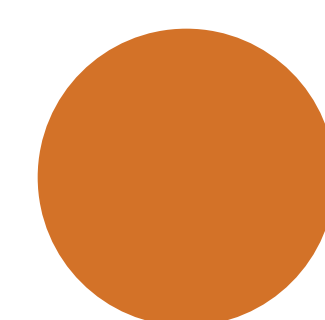
Espero, minha amiga, que nossa proposta para a Mesa 3 do evento ABRACE ON_LINE, possa trazer ainda mais luz para toda essa diversidade. Tenho visto, não só por aqui, mas em vários outros lugares, tanta gente se aproveitando dessas realidades ‘deslembradas’, mas que na hora de abrir espaço para que possamos ouvir o que elas têm a dizer, são muito poucas e poucos os que querem ouvir. Um pouco do mesmo de sempre que tenho, cada vez mais, identificado como formas contemporâneas de manter dinâmicas colonialistas e excludentes.

Devo confessar que essa foi uma das atitudes que o método BPI me ensinou, nestes 10 anos de estudo e formação. A alteridade que se propõem nesta abordagem formativa para as artes da cena, se me permite, está na escuta plena e na identificação cinestésica com estes corpos deslembrados, ou ainda, silenciados violentamente por este “vírus sócio-político-governamental” que impera por essas bandas a oeste de Greenwich desde o fim do século XV. Acredito muito no desenvolvimento desta vacina que você nos lembra e me pergunto, será que ela já não está entre nós? Será que já não temos diversas práticas, técnicas, perspectivas, sistemas e método quem vêm operando nessa tentativa de imunizar poética e esteticamente nossa sociedade desde meados do século passado? Digo isso,

pois até onde minhas limitadas buscas e estudos conseguiu alcançar, pelo menos no Brasil, quiçá em toda América Latina, este seria o momento em que há uma dobra ou um retorno mais real às nossas origens e uma valorização dos saberes e fazeres advindos das manifestações e segmentos populares e não institucionalizados. Reforço que quando uso os termos «mais real» e «não institucionalizados» me refiro, para aquele a uma atitude mais respeitosa e menos acumuladora ou colonizadora, e à este a ideia preconceituosa de estabelecer cânones que são dominados por uma determinada parcela da sociedade. O que você acha disso? Será que me fiz entender em meu questionamento?

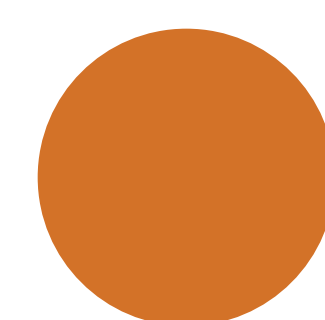
Digo tudo isso, pois tenho me incomodado com como um determinado grupo se vale das perspectivas decoloniais para, mais uma vez, delimitar de forma excludente e exclusivista o que é ou não representante exemplar desta abordagem. Essa atitude, em meu modo de ver, parece ir na contramão das mais diversas discussões suscitadas sobre o decolonialismo, tanto nas artes da cena, como nas demais áreas do conhecimento.

É neste momento que penso como é importante trazermos o diverso, o múltiplo, o plural e etc... para dentro da academia e de suas atuações. É nesse sentido que fiquei muito feliz com a nossa afinação e concordância quanto a proposta do Grupo de Pesquisadores em Dança de levar



para o evento online da ABRACE a fala e reflexão dos três corpos: negro, indígena e não binário. Que a gente possa seguir ampliando e escancarando esses espaços para o diverso.

Avançando um pouco mais, quero te contar sobre como o meu grupo de pesquisa tem atuado por essas bandas daqui do sul. O Grupo que coordeno chama-se Processo BPI: formação e criação em Dança do Brasil e, além dele, tenho um espaço didático denominado Laboratório BPI. O trabalho é desenvolvido a partir de dois projetos, um de pesquisa e outro de extensão, e ambos estão entrelaçados com as atividades que desenvolvo na sala de aula. Em suma trabalho com a ideia de realizar um mapeamento das manifestações culturais e segmentos populares da cidade de Santa Maria e região, e, a partir desse levantamento, convidar os grupos e comunidades para virem contar e compartilhar um pouco sobre seus saberes e fazeres dentro da universidade. Ou seja, busco romper com a ideia de que a universidade é a única instancia sociocultural que possui conhecimentos valiosos e, invertendo a ordem das coisas, convido a comunidade acadêmica a escutar sobre outros modos de pensar e fazer que também são valiosos. A experiência tem sido muito rica, assim como os encontros e trocas têm gerado outras ações e ramificações para além dos muros da própria universidade e isso me encanta.



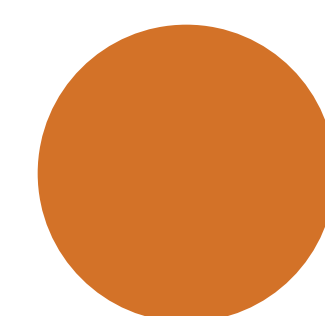
No que tange os modos de pensar e fazer dança, posso te dizer, sem falsa modéstia, quem tem sido lido acompanhar os processos de descoberta e transformações de cada discente que tem se dedicado aos projetos. Preciso confessar que meu processo de formação tem se ampliado a cada novo processo que se desvela em minha frente. Afirmo, sempre que posso para minhas e meus alunos, o quanto aprendo e o quanto espero que isso nunca cesse. No entanto, devo afirmar que tenho sentido muita falta de desdobrar e elaborar meu processo pessoal como bailarino-pesquisador-intérprete. Mas vou deixar este assunto para uma próxima escrita.

Agora, depois deste desabafo todo que acabei fazendo, sinto que preciso ouvir você.

Querida amiga e irmã, Katya, finalizo por aqui minha carta! E rogo as bênçãos dos nossos Orixás, Anjos e Almas santas para você e sua linda família, hoje e sempre!

Com meu carinho e gratidão,

Flávio Campos



e-CARTA nº4

Rio de Janeiro, 04 de outubro de 2020.

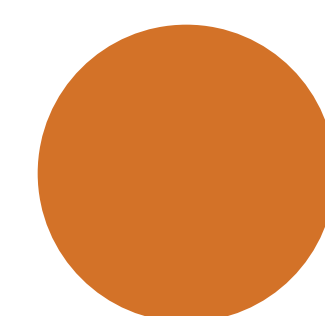
Lindo FlaviE!

Que maravilhoso o seu retorno!!! Percebo muitas congruências nas nossas atitudes e ações.

Nossas conversas que concorreram sobremaneira para a constituição da Mesa 3 do evento ABRACE ON_LINE quebraram com formatos de Mesas nos Congressos e Encontros focados somente nas celebridades acadêmicas protegidas em zonas de conforto histórica e verticalmente criadas pela Academia para perpetuar modos de fazer e pensar, dos Corpos privilegiados das elites.

Na contramão dessas zonas de conforto, a nossa proposta é promover e provocar partilhas gerando, de fato, espaços para que possamos ouvir todos os Corpos em suas múltiplas diversidades de etnias, morfologia, gênero, aspectos geracionais, necessidades específicas e maneiras acadêmicas e não acadêmicas de produzir conhecimento, rompendo assim, com formas contemporâneas de manter dinâmicas colonialistas e excludentes.

Quando você fala sobre a importância do BPI na sua Vida, percebo aproximações estreitas com um processo valoroso que vivi ao passar pelos Fundamentos da Dança,



de Helenita Sá Earp. Essa grande Mestreira integrou o corpo docente fundador da primeira Escola Superior Civil de Educação Física do país criada em 1939 - a Escola Nacional de Educação Física e Desportos (ENEFD) da Universidade do Brasil, hoje, Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Apesar das bases militaristas, eugenistas e de embranquecimento sobre as quais a ENEFD foi criada, a Teoria de Helenita Sá Earp preconiza a dança de e para todos os corpos e que, potencialmente, está em todos os lugares, incitando em nós, atitudes poéticas diante dos variados mundos pelos quais transitamos e somos transitáveis, provocados por situações e contextos geradores de tensões, fruições e partilhas. Escrevi um texto para a XI Reunião Científica da ABRACE em 2019, junto com uma grande amiga e parceira da UFRJ Maria Inês Galvão Souza, sobre um trecho importante dessa história.

Ainda que eu não tenha passado pelo BPI, vejo um princípio comum entre o BPI e os Fundamentos da Dança: a Vida precisa ser vivida como sendo uma infinita dança geradora de forças profundas, únicas, intermináveis, incontáveis, dando voz e visibilidade aos corpos “deslembrados” violentamente pela desigualdade socioeconômica e política, a qual, historicamente, os coloca nos lugares rígidos e agonizantes da opressão e da subalternização fortemente

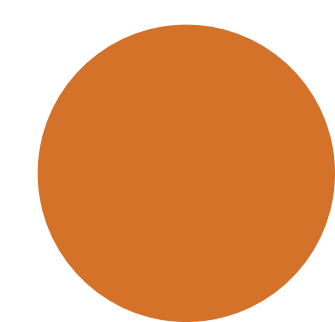


contempladas pelo vírus genocida “SUEP”.

Sim, acredito que a vacina contra o “SUEP” já está entre nós, através das diversas práticas e movimentos que, como o GrupAR (Grupo de Estudos/Trabalho/Pesquisa Ancestralidades em Rede), vêm fomentando a ampliação dos espaços de discussão acerca das tensões, assimetrias e silenciamentos étnico-raciais, identificando narrativas subalternizadas e invisibilizadas ao longo da história, propondo trazer à tona, concepções e óticas sob uma abordagem decolonial do pensamento, da prática pedagógica e da criação artística. Apresentamos (eu e parceiros/as integrantes do grupo Samira Costa, Marilia Rameh, Raphael Arah e Renato Barreto) essa ideia do GrupAR em vídeo e na forma textual escrita, no 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança realizado em 2020.

Mais adiante te explico melhor sobre o GrupAR, ok? Mas o modo como o menciono no parágrafo anterior já anuncia o quão a construção coletiva compõe as suas bases.

Agradeço mais uma vez a você, meu irmão FlaviE, por essa troca de emails, que fortaleceu meus afetos e me deslocou com uma maior atenção e perspicácia, para os meus desafetos institucionais, tornando-os motivadores ainda mais fortes, da confluência de esforços, para a mobilização

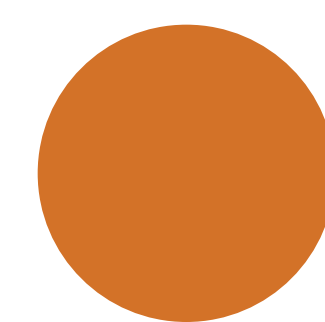


de Corpos binários (mulheres, homens) e Corpos não binários (nem homens, nem mulheres) como coautores de partilhas que compõem o processo de formação continuada.

Aproveito, e peço licença para chamá-lo também de *CorpoPombagira*, pois esse momento deflagra um encontro entre essas potências nas histórias de cada um/a de nós, em cada um/a, que nos provocam deslocamentos, trânsitos por entre fazeres uns/umas dos/as outros/as, em danças de contágios, danças da subversão contra qualquer dominação, arbitrariedade e opressão.

Nessa direção de entendimento, gostaria de convidar você, meu amigo irmão, para um breve passeio pelos caminhos que venho trilhando, propondo fazeres (quando falo fazeres trago junto pensares, sem dicotomias) na interação com a Pombagira, a partir das minhas experiências na relação com uma potência feminina, que responde pelo nome Pombagira Dona Maria Mulambo da Estrada.

Um acontecimento aos nove anos de idade incitou esse meu entendimento sobre o *CorpoKatya*. Ao som dos tambores, cantos e encantamentos inseridos na convivência familiar, vivi, em uma gira de Umbanda, uma experiência, pela primeira vez, de me sentir estranha aos padrões de formas e movimentos que eu assumia na minha rotina. Meu próprio eixo corporal se deslocava, provocando desequilíbrios, com



movimentos descoordenados.

Era ela, minha amiga, parceira, companheira – Dona Maria Mulambo!!!

Desde então, as aproximações *CorpoKatya* e Maria Mulambo fluem tornando-se um compartilhamento de tempos, espaços, forças: fluxo ininterrupto de energias que interatuam na duração, ou seja, interação no decurso de cada aproximação que é única.

Foi a partir dessas experiências no campo do sagrado (mais um vez, destaque, para mim, profano também é sagrado) que intuí aproximações entre o corpo poético-dançante e as simbologias da Pombagira expressas em suas danças e lendas. Essa contação, meu querido irmão FlaviE, me convoca a revisitar a minha tese de doutorado “Senhora da Encruzilhada: perspectivas dialógicas da dança com o audiovisual”, conforme farei a seguir.

A experiência fílmica “Senhora da Encruzilhada” (Gualter, Brasil, 2014; 16min) – trabalho processual (em curso) iniciado no doutorado com base nas experiências corpo-câmera - constituiu momentos de culminância, de modo que o filme consiste em um desses momentos, entre as várias outras tantas possibilidades quantas poderão derivar dos diversos momentos do processo de criação e pesquisa, ou seja, tantos momentos de culminância quanto o decurso



do trabalho poderá ainda revelar, constituir.

No processo de produção de *Senhora*, contei com a atuação fundamental do Grupo PECDAN (PEsquisa em Cinema e DANça), fundado em 2007, sob a minha coordenação e da Professora Ana Paula Nunes. Em 2008, produzimos o ensaio audiovisual “MaréMarê” (Gualter & Nunes, Brasil, 2008; 14min). O processo consistiu na busca pela construção de um corpo em trânsito, inspirado nos mitos do orixá de origem africana Oxumaré. Como não se tratou de reproduzir as danças de Oxumaré, os laboratórios corporais e fílmicos foram baseados nas simbologias e características proeminentes nas danças e lendas do orixá, com a finalidade de trazer os mitos para a expressão do movimento, do corpo. Através de seus símbolos calcados na dualidade, Oxumaré se desloca do universo da abstração, da imaterialidade e reconstrói no mundo palpável e visível da matéria, corporalidades diversas, ultrapassando a dimensão física de uma formatação, de uma configuração apenas. A imagem produz um estado de continuidade gestual, mostrando uma superação da rigidez óssea. A dança cria metáforas e analogias com o audiovisual, gerando um novo espaço de convivência interdisciplinar.

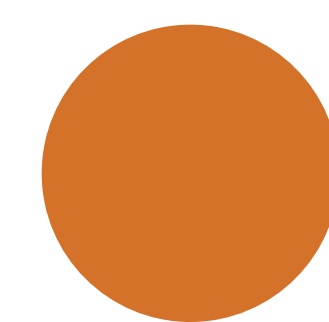
Dando continuidade a essa contação e revisitando a minha tese de doutorado, retomo, meu irmão FlaviE, o fio de *Senhora da Encruzilhada* para seguir e compartilhar

um pouco mais os lugares por onde venho interagindo com a Pombagira descortinando, desarrumando, demolindo, construindo e reinventando trilhas. Seiva feminina que ascende em portais também imaginários, passagens entre o visível e o invisível, a Pombagira transita na cena urbana da contemporaneidade. No filme, a interação corpo-câmera busca a verticalidade e a horizontalidade entrecruzadas. Sucessivas encruzilhadas. Corpos em trânsito livre e contínuo do “ir e vir”, destacando a rosa vermelha, que é o presente mais aclamado pelas Pombagiras, com grande poder de liberação do potencial feminino. Acreditando que os mitos da rosa atualizam seus significados na relação com a Pombagira, trouxe a rosa vermelha no corpo feminino, simbolizando a veia maternal, a sensualidade, fecundidade, doação, nutrição, chegando ao diário e habitual, como a taça da vida, a transcendência, a sabedoria, presença pulsante nos caminhos que se entrecruzam, ou seja, um fluxo de energia que prossegue se dissipando e ao mesmo tempo interagindo. Em expansão contínua no universo onírico das poesias corporais, a rosa legitima a Pombagira como sendo Corpo poético-dançante, habitar da Arte, passagens, trânsito. A rosa torna-se Corpo que ultrapassa o prolongamento motor, ganha uma projeção de Mundos e coabita com os outros corpos cotidianos o lugar da experiência em curso, que exprime continuidade, mudança,

expansão e revolução.

Totalmente contagiada pelo Corpo revolução expresso na Pombagira e seus caminhos em construção, suas moradas inacabadas, venho girando como bailarina, produtora cultural, artista docente, pesquisadora e gestora pública. Nessa gira dançada, nessa dança que gira, me redescubro junto ao GrupAR (Grupo de Estudos Ancestralidades em Rede). As tramas de encontros já produzidas podem ser revisitadas, entre outras possibilidades, através dos vídeos “Partilhas de Saberes” (Gualter & Brêtas, Brasil, 2019, 9min) e “Corporeidades Pretas na EEFD” (Gualter & Brêtas, Brasil, 2020, 10min).

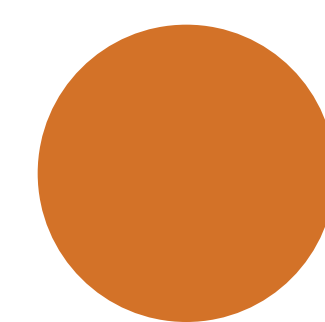
Inaugurado em outubro de 2018, o GrupAR propõe investigar o Corpo Preto como protagonista na formação do *artistapesquisador* em Dança, sob uma perspectiva da criação de espaços de interação dialógica entre produtores de conhecimento acadêmicos e não acadêmicos, atribuindo-lhes equivalente grau de importância. O GrupAR trabalha no fluxo de esforços para a efetivação de espaços de interação dialógica onde os pesquisadores acadêmicos e não acadêmicos interatuam em equivalente grau de importância e reconhecimento. Nesse horizonte, quatorze instituições integram o GrupAR. A interinstitucionalidade é dotada de sentidos (comunidade, coletividade) e privilegia fluxos contínuos para além dos limites das fronteiras geográficas



e regionais, considerando todos os territórios físicos e simbólicos, bem como as práticas culturais peculiares a cada um deles, ou seja, os seus múltiplos saberes/fazeres.

Estamos falando de Vidas que se prolongam, renovadas em possibilidades de encontros entre os corpos que vieram antes, os corpos aqui/agora e o os corpos por vir... Muito antes do nascimento de um bebê... Durante toda a Vida a partir da fecundação... Para muito além da conhecida morte no senso comum. Estamos falando de Ancestralidades, de trânsito descontínuo, não linear. Estamos falando de um sem número de acontecimentos os quais os contornos físicos não dão conta.

Sigo assim, meu irmão FlaviE, diariamente, potencializada pelos Coletivos com os quais venho interagindo e, nessa divinizada força coletiva, danço também com você, a minha Dança, a nossa Dança, que não pára de girar e percebo que precisamos, devemos continuar dançando a Rosa como sendo Corpo dançante-poético. Nós, *CorpoFlaviEPombagira* e *CorpoKatyaPombagira*, precisamos dar prosseguimento aos contágios, isto é, ser contagiadEs e contagiar a cada nova experiência em que nós *CorposBináriosPombagiras* e *CorposNãobináriosPombagiras* potencializamos o exercício da criação nas diversas práticas e produções em dança, revolvendo a gestão no movimento em dança, como prática da Arte e da Educação.



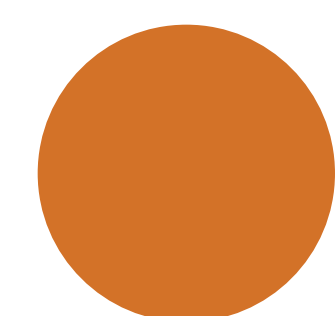
A Universidade precisa girar, precisa “Pombagirar” e, desta forma, transcender os contornos, experimentar deslocamentos e mobilidade de pontos de vista, ver e difundir uma lógica de ética adversa daquela que rege os padrões sociais hegemônicos cruéis, adoecedores e letais do mundo das opiniões onde convivemos. Precisamos ampliar e fortalecer Redes movidas por *CorposPombagiras* contagiados por danças outras que nos convocam a repensar e reinventar modos de ser, de ver e de viver em variados Universos simbólicos, transitando, coabitando, subvertendo a ordem posta, das realidades perversas que nos atravessam, para estabelecermos novas realidades, sob novas noções e vivências no espaço e no tempo!

Gratidão por me confiar um desabafo tão poeticamente rico de questões, fazeres e posicionamentos “girantes”!!! Ao ler as suas cartas, abri uma Gira para conseguir mergulhar nas escritas das minhas cartas e, desde então, não consigo parar de girar com você FlaviE querido!

Acreditamos nas partilhas com todos os seus possíveis, não é verdade? E, por essa razão, precisamos continuar essa Gira de trocas para muito além deste pandemônio e trabalhar em práticas POMBAGIRANTES!!!!

Laroyê!!!!

Com todo o meu carinho e gratidão, termino aqui essa



minha e-carta pra você!

Amor, Saúde e Paz girando na Terra!

Katya Gualter.

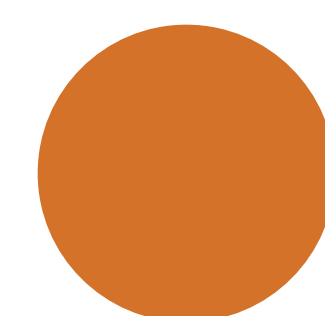
e-CARTA nº 5

Santa Maria, 06 de outubro de 2020

Minha querida Katya,

Sua maravilhosa carta trouxe uma tempestade de emoções e transformações para meu corpo e minha casa. Foi tão intenso que me precisei me deixar espalhar, assentar, decantar, silenciar, para só agora conseguir retomar minha resposta. A sensação é que com suas palavras meu corpo todo se pôs a dançar com todos os conteúdos que ficaram parados desde março deste ano. Precisei me colocar em movimento para conseguir retomar os fios que ficaram desconectados desde que todo esse caos, que não é só sanitário, ou como você mesma disse - e eu concordo - desde que esse “pandemônio” arrombou as portas de nossas casas-corpos.

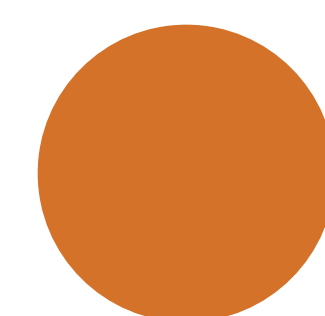
Dancei suas palavras e seguirei dançando, pois elas estimularam e reavivaram o meu fogo - no rabo, na mente e na alma. Quero retomar suas palavras finais



para berrar para tudo e todas: A Universidade precisa girar, precisa “Pombagirar”. Farei desta sua fala meu lema de agora em diante, até a retoma das nossas atividades presenciais. E para tanto, eu te convoco, minha amiga, para pensarmos e divulgarmos amplamente os modos, os comos, os fazeres para que esse Pombagirar possa acontecer desde a virtualidade a qual estamos acometidas. Espero, e espero do fundo da minha alma, que essa seja mais uma de outras tantas ações que possamos fazer para valorizar os saberes e fazeres afro-ameríndios.

Querida amiga, saiba que dancei de corpo e alma suas palavras desde a chegada da sua carta... dancei de muitas maneiras. Dancei na alegria da primeira leitura, dancei no silêncio enquanto suas palavras cheias de força e axé iam decantando no meu corpo. Dancei também na euforia de responder o quanto antes e, até, na impotência de não conseguir responder quando e como idealizei. Nesse mosaico de movimentos materializei a minha imagem para o CorpoPombagira. Via a junção dos muitos caminhos e das muitas caminhadas. Devo dizer que eu vi e vivi a própria encruzilhada e é, desde o meio dela que eu pude encontrar o fio da meada para começar essa minha resposta. A encruzilhada minha amiga, com tudo que lhe é de direito (e de esquerda também).

Minhas palavras começam no giro, no girar, no rodopio



e na gargalhada que a gente pode dar para a gente mesmo. Rio sempre da minha trajetória de mim mesmo, eis uma faceta que talvez a gente precise explorar mais. Dei muitas voltas até chegar aqui e elas foram necessárias. Fico pensando no seu vídeo MaréMarê de 2008, e me dou conta que neste ano eu estava terminando minha graduação da UNIRIO. E mais, eu trabalhava com um grupo e uma das integrantes era aluna do Curso de Dança da UFRJ. É curioso pensar que estávamos tão próximos e ao mesmo tempo tão longe. Nesse mesmo ano, eu trabalhava com o meu alter ego - Sheyla - no processo de criação performativa que denominei “Tentativa’s em Deus”. Não vou me prolongar na descrição desse processo, mas vale ressaltar que ali havia um corpo em trânsito. Ou melhor, um corpo que transitava entre muitas emoções, sensações e sentimentos, mas que calçava o salto alto e saia rezando, cantando, contando casos eróticos, bebendo e experimentando um giro para unir o sagrado e profano dentro de mim. Volto nesta história, pois ela me marca profundamente. Ela diz de um rito de passagem e de libertação, ou ainda, o ato de expurgar e responder aos intentos hegemônicos de uma educação pautada pela moralidade judaico-cristã e machista.

Conto-lhe sobre isso, pois a sua descrição do MaréMarê me levou de volta ao meu último trabalho na graduação

em Cênicas. Momento em que já começava a me aproximar de uma vontade enorme de ser e saber mais desse corpo brasileiro que dança com tudo que pode e que tem. Nesse sentido sou bem exagerado e não escondo minha ingênua utopia. Característica que, devo confessar, me move até os dias de hoje. O mais engraçado é que, guardadas as devidas proporções, estávamos no mesmo lugar e no mesmo momento, quiçá, falando sobre coisas bem próximas e, ainda assim, não nos encontramos. Mas as Senhoras e os Senhores das Encruzilhadas nos guardavam outros momentos.

O meu interesse em saber mais sobre este corpo brasileiros e suas pluralidades é que me levou até o método BPI e de lá para cá foram muitas as transformações e aprendizagens. Com o método BPI aprendi a valorizar e respeitar as experiências que outrora eu negava e rejeitava. Com o olhar atencioso e perspicaz da Graziela, eu pude reorganizar aspectos obscuros e os mais iluminados da minha formação como um todo (RODRIGUES, 2003 e 2005). Assim que cheguei no Grupo de Pesquisa BPI e a Dança do Brasil, percebi que havia um modo de escuta do e para como o outro que era diferente. Minha opinião importava, assim como a de todas as pessoas que estavam ali. Todas (insisto no feminino para romper com o machismo estrutural que se impõe como genérico) participavam e eram ouvidas.



Isso, de pronto, me trouxe uma reorganização do meu corpo, pois eu já não precisava berrar para dar minha opinião. Foi ali que percebi que havia uma renovação das relações interpessoais e dizia, ainda, de uma regeneração da relação de cada pessoa consigo mesma. É dessa observação que surge meu estudo de mestrado: pensar sobre as relações afetiva dentro do processo formativo do método BPI (CAMPOS, 2012).

Hoje tenho trabalhado com meu grupo de pesquisa aqui da UFSM tendo como princípio os referenciais que averigui e analisei nas produções bibliográficas basilares do BPI. E olho com muito carinho para o que consegui elaborar ali, pois diz muito, não só sobre o BPI e seus aspectos didáticos e poéticos, mas também sobre o grupo que segue desenvolvendo e se aprofundando nele. Junto do meu grupo tenho sentido vontade de retomar neste estudo de mestrado. Tem algo ali para desdobrar ainda mais, ou melhor, girar um pouco mais.

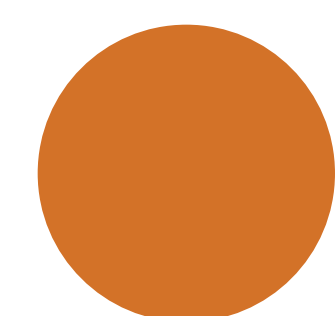
Verdade seja dita, o mestrado foi um trampolim importante para que eu pudesse entrar de corpo e alma no Processo BPI. Ponto este que me levou a elaborar uma proposta para o doutorado que contemplava a experiência com o Co-habitar com a Fonte. Ousei pensar sobre a possibilidade de definir aspectos da estética do BPI. Foi um desafio incrível e que me trouxe mais concentração e



enraizamento no BPI - finalizei o processo com uma personagem dentro do BPI que, de certa forma e mais uma vez, entrecruza o sagrado e o profano no meu corpo. A diferença é que agora tenho um processo consolidado e sou capaz de aplicá-lo e utilizá-lo com segurança em outros processos formativos. Defendi o doutorado em 2016 (CAMPOS, 2016) e, junto com o Núcleo BPI, parti para o desafio de criar coletivamente. O processo coletivo resultou no espetáculo “O corpo como Relicário” (2017) com direção de Graziela Rodrigues e assistência de Paula Caruso.

A minha personagem é o velho Joaquim que tem um Diabo. Ora o velho carrega o Diabo, ora o Diabo carrega o Velho. A história dos dois vem de muito tempo, tem o tempo do mundo. Um dia o Velho cuidou do Diabo que tinha acabado de nascer. O tempo foi passando e com ele o peso dos anos foram chegando. O Diabo cresceu e o Velho já não anda mais. Tudo isso se dá no pé de um Cruzeiro e o Diabo não pode ouvir um Congado que sai dançando até o sol raiar. No fundo o Diabo e o Velho são um só.

O processo segue vivo e já se desdobrou em muitas performances, tanto aqui na UFSM, como em outros eventos. Além das possibilidades de mostras artísticas, tenho utilizado o trabalho para fazer desmontagens cênicas, me valendo do aspecto “performance pedagógica” apresentado

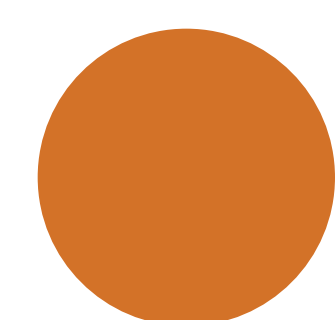


por Ileana Dieguez (2014). Ter esta possibilidade tem enriquecido ainda mais o meu trabalho na sala de aula, auxiliando no processo de autoconhecimento que trabalho a partir de aspectos do Inventário no Corpo do Método BPI. Mas isso fica para outra conversa.

Minha querida amiga, fico lisonjeado como a sua fala e afirmação da existência de um CorpoFlaviEPombagira. E mais feliz eu fico com a possibilidade de poder me aproximar em dança desse seu CorpoKatyaPombagira. E espero muito podermos seguir realizando encontros e revoluções pelas encruzilhadas em que passarmos. Que possamos com nossas Giras dançar e possibilitar que outros corpos se libertem desses claustros froçados e trados como paradigmas absolutos da verdade.

Querida Katya, eu me coloco à sua disposição para seguirmos produzindo novas possibilidades de encontros. Penso que nossas cartas podem seguir por infinitas paragens. Acho, inclusive, que esta é uma das características desses CorposPombagiras, ou seja, nunca nos falta ar, muito menos movimentos para dançar. E assim a gente segue! Ou como diz o Velho Joaquim-Diabo: “Vamo com Deus, Nossa Senhora e o Capeta atrás tocando viola!”

Minha irmã, quero agradecer imensamente pela parceria travada até aqui e por você ter aceitado compor junto



mais esse feito.

Com meu abraço e gratidão me despeço na esperança de possamos nos ver em breve.

A sua benção! Saravá!

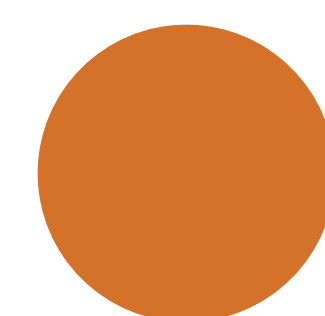
Flávio Campos

__REFERÊNCIAS

CAMPOS, F. **O método BPI e sua estética: noções advindas da análise de experiências processuais em artes da cena.** 2016. 291 p. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2016.

CAMPOS, Flávio. **Rede de Afetos: as relações afetivas vivenciadas pelo sujeito no processo de formação e de criação cênica do método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI).** 2012. 150 p. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012.

DIÉGUEZ, Ileana. **Desmontagem Cênica.** In: Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, v. 1, n. 1, 24 jul. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/27217> Acesso em: 06/10/2020.



GUALTER, Katya Souza. **Senhora da Encruzilhada: perspectivas dialógicas da dança com o audiovisual.** In: REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP, 2014, Campinas. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/pos-graduacao/dissertacoes-e-teses/> Acesso em 06 de outubro de 2020.

GUALTER, Katya Souza; SOUZA, Maria Inês Galvão. **Corpos em dança: deslocamentos de tempos e espaços.** In: ANAIS DA XI REUNIÃO CIENTÍFICA ABRACE, 2019, Campinas. Anais eletrônicos. UNICAMP, 2019. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4540/4614> Acesso em: 06 de outubro de 2020.

GUALTER, Katya Souza; COSTA, Samira Lima da; BRAGA, Marília Rameh Reis de; BARRETO DA SILVA, Renato Mendonça; SILVA, Raphael Luiz Barbosa da. **Corporeidades pretas em trânsito: expandindo e firmando territórios.** In: ANAIS DO 6º CONGRESSO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2020. Anais eletrônicos. Campinas, Galoá, 2020. No prelo.

RODRIGUES, G.E.F. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005. 182 p.

RODRIGUES, G.E.F. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o Desenvolvimento da Imagem Corporal:**



reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo asseado neste método. Campinas, 2003. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.

VÍDEOS CITADOS

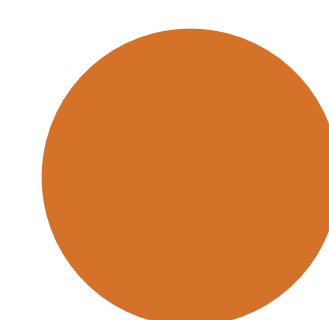
MaréMarê (Gualter & Nunes, Brasil, 2008, 14min). Disponível em <https://youtu.be/fdn7eLsvoOk> Acesso em 08 de outubro de 2020

Senhora da Encruzilhada (Gualter, Brasil, 2014, 16min). Disponível em https://youtu.be/W_TPdgndqYY Acesso em 08 de outubro de 2020

Partilhas de Saberes (Gualter & Brêtas, Brasil, 2019, 9min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GfbjnQwtTSk&feature=youtu.be>. Acesso em 08 de outubro de 2020

Corporeidades Pretas na EEFD (Gualter & Brêtas, Brasil, 2020, 10min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=38MuhyMwbdk&feature=youtu.be> Acesso em 08 de outubro de 2020

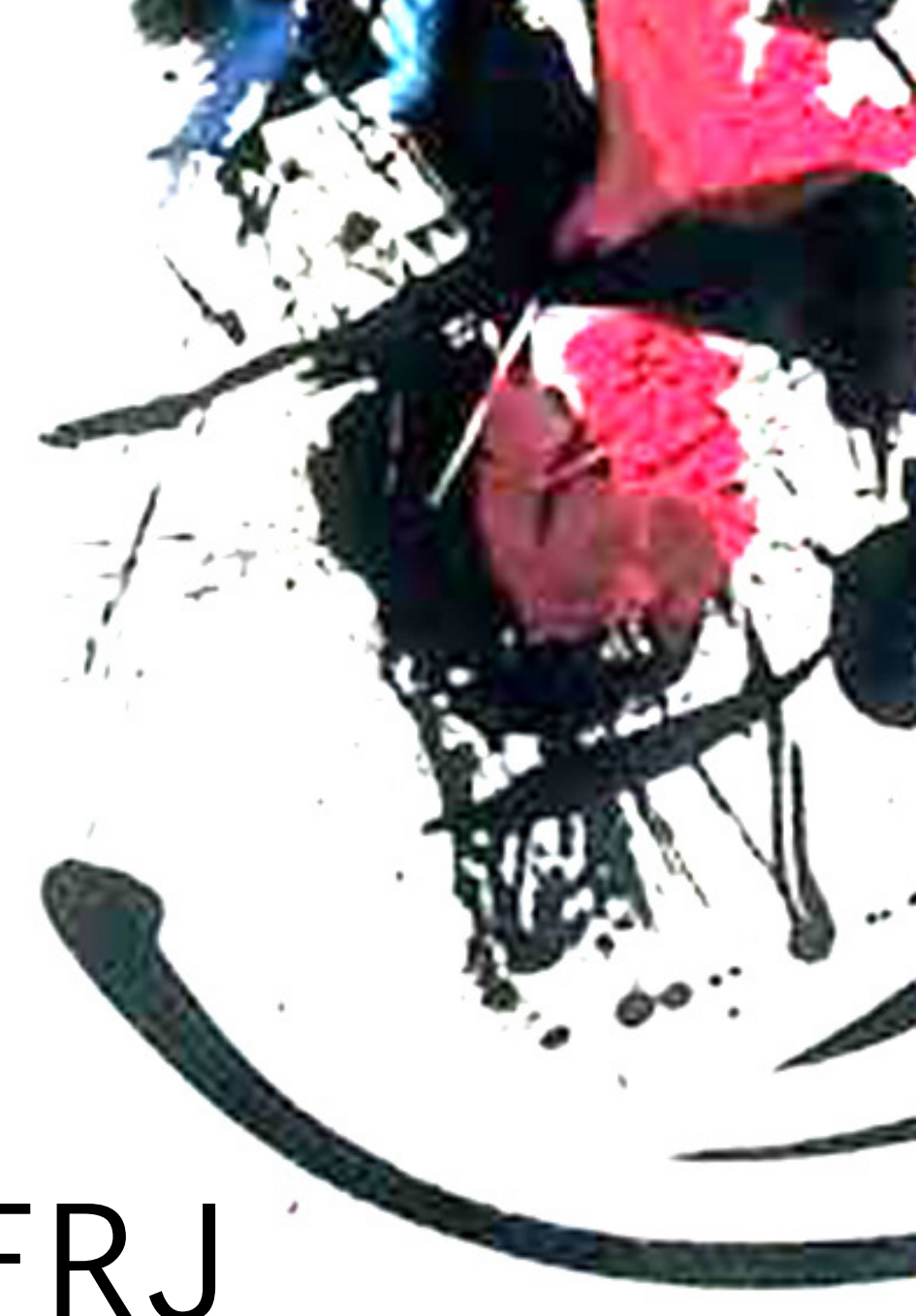
O Corpo como Relicário (Rodrigues, Teixeira, Turtelli, Costa, Cálipo, Campos, Floriano, Jorge & Alleoni, 2017, 47min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xkAUCYbMv0g&t=11s> Acesso em 08 de outubro de 2020.



SILÊNCIO

(29/04/2020 -
06/10/2020...)

Débora Campos de Paula¹ PPGF/UFRJ



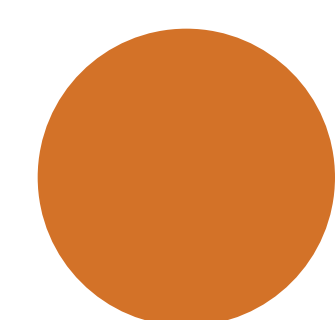
__RESUMO

Este ensaio é fruto de muitos momentos de reflexão e sentires sobre o estado atual de restrição dos corpos e como venho percebendo de forma pessoal os silêncios, os movimentos, as fraturas, as memórias, as relações com os mundos dentro e fora da casa. Casa habitação, casa corpo, casa dança. Proponho uma viagem pelas muitas estradas que me atravessam e que se tornam cada vez mais porosas e intercambiantes. Boa viagem!

__PALAVRAS-CHAVE

Memória, pandemia, corpo, dança

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ



__ABSTRACT

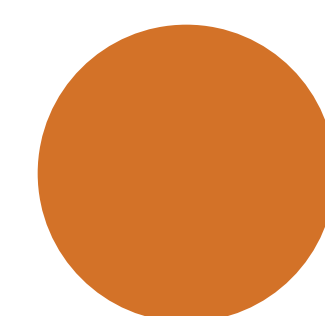
This Essay is the result of many moments of reflexion and emotions upon the current state of restriction of the bodies and how I have been perceiving, in a personal manner, the silences, the movements, the fractures, the memories, the connections with the worlds inside and outside of the house. The dwelling house, the body house, the dance house. I propose a journey through the many roads that cross me and that have become more and more porous and interchangeable. Have a nice trip!

__KEYWORDS

Memory, pandemic, body, dance

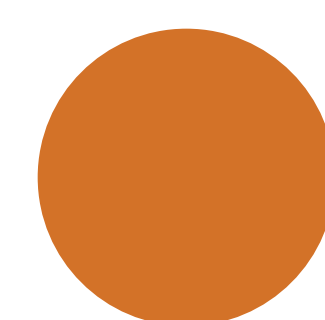
Corpo imóvel ... Começo a escrever 29/04/2020
Continuo 06/10/2020...

Estou sob um estado de restrição da mobilidade, como muitos por todo o mundo. Hoje inicio uma tentativa de dizer sobre o que estou experimentando, ouvindo e vendo neste momento sobre uma janela histórica que caiu sobre nossas cabeças. Não digo que esta aparente surpresa é



fundada em algo totalmente inusitado, afinal, muito temos feito em muitos âmbitos da vida em esforços consideráveis por permanecermos no mundo com práticas completamente contrárias à vida, ao bem estar coletivo, dentre tantas outras formas de violação da nossa própria condição de existir. Não pretendo ser alarmista, pessimista ou enveredar por um muro de lamentações e culpas, mas, a nítida sensação que tenho por esses dias é de que temos neste momento um buraco no tempo espaço, uma espécie de fresta que traz consigo caos, incertezas e possibilidades, ao menos por mim, jamais vividas anteriormente. Uma sensação, e sei que não sou a única a pensar e dizer isso, de que há uma espécie de recado de que afinal o bicho homem é realmente uma praga para a grande parte das outras espécies e absurdamente, para a sua própria. E, também, a constatação, não mais uma afirmação poética, ou elucubração alucinada, de que somos de fato interligados a tudo o que habita este planeta.

Não somos senhores de nada, não temos a escritura que nos concede o posto de donos do mundo. Embora já soubéssemos, somos um organismo frágil, dependente e absurdamente suscetível ao invisível, e por mais que tentem agregar vocabulários bélicos e agir como se houvesse um inimigo a ser combatido em uma guerra mundial, o fato é que tal “inimigo”, não nos difere de uma porta, um cachorro



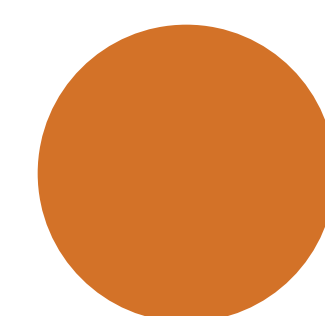
ou um monte de estrume. Não há o que combater a não ser a nossa estupidez e a arrogância.

Nós não sabemos, não temos as respostas e precisamos parar de fingir que as temos. Talvez entender que o que está em jogo é como iremos repensar ações corriqueiras como comer, estudar, encontrar pessoas, conviver em família, usar e acumular coisas, diante do que agora vivemos. Como vamos lidar com a morte de tantos, como vamos lidar com o desrespeito a vida de tantos que antes nos eram “apenas” invisíveis, como vamos conviver com a nossa impotência diante de pessoas que adoecem, distantes, próximas, sozinhas ou em casas apinhadas de gente.

Como encontrar em nossos corpos energia para entender que a mesma lua é feita de luz e sombra e que este é um momento também de festejar a possibilidade, o que julgávamos impossível, aquela pausa desejada, a ilha deserta?

Não serei ingênua, afinal, não se trata de uma coisa ou outra e como em uma viagem de navio, às vezes a beleza do céu encontrando o mar ajuda a passar o enjoo, outras vezes a cabeça não consegue levantar e só o que percebemos é o mundo naufragando em nossas vísceras.

Enquanto escrevo minha coluna doi...



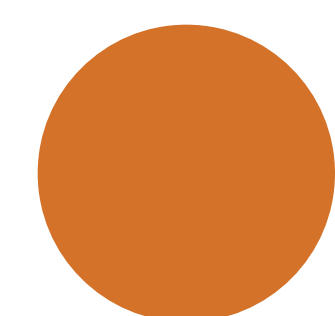
Paralisia, espanto, irrealidade, tudo compondo um quadro fílmico distante, mas, que foi se impondo com a persistência das notícias, das conversas e depois, com o cerco de mortes e doenças que se fechava mais e mais próximo. Sensação de que o mundo parou, meu corpo parou. Não o corpo ordinário, esse tomou impulso e passou a ver ludicidade no tempo congelado e brincou de fazer coisas que há tempos desejava. Fez comida, limpou e arrumou o que não cabia na organização dos fazeres de antes.

Casa cheirosa, comida gostosa compartilhada em família, troca de afetos, presenças distantes recuperadas, livros, música. Mas, meu corpo dançante/pensante hibernou. Precisava repousar e calar diante da pausa do mundo, como se fizesse uma reverência, como se dissesse: Otô, o mundo dorme, o mundo morre, o mundo está descansando, o mundo está respirando.

A terra contando o seu segredo mais íntimo: Vocês fazem parte de mim e posso devorá-los quando eu bem quiser. Uma fala dura, mas, libertadora, pois nos ajuda a despir nossa arrogância.

Qual nada, respiramos por alguns instantes, sonhamos com a possibilidade no meio da encruzilhada.

Então vieram as *lives*, a limpeza compulsória, as muitas necessidades de controlar o tempo e vê-lo escapar pelos



dedos na mesma sensação anterior de “não dou conta”.

Estranho momento, as perdas se somam e vão se tornando passado.

Em meio a tudo, meu corpo acorda e começa a tatear no escuro, cria palavras e pensamentos, cria gestos e se reconhece na dança das coisas corriqueiras do dia a dia, ainda tímido e vacilante. Um dia acorda e só quer dormir, no outro ataca com voracidade a limpeza do corpo/casa, arruma, defuma. No outro quer se acarinhar e se enche de cremes, trança os cabelos, pinta as unhas, brinca de desfilar do quarto para a sala. No outro, ativa suas memórias e se põe a escrever, desenhar. No outro quer brincar de circo, boneca e jogar, encontra a menina que sorri para minha filha e elas se reconhecem. No outro precisa de reza.

No jogo do tempo, os dias seguem, lembranças e esquecimentos vão construindo nossos movimentos deslocados do império do tempo medido em segundos. Acordar, viver, dormir, só hoje, mais um dia.

De repente estou enrolada em um lençol, com o rosto coberto de talco imitando Ney Matogrosso dos Secos e Molhados, minha primeira memória de artista, ali eu era tantos, eu era palco, artista e plateia, eu imersa nas minhas longas conversas com as cortinas, com as folhas



do abacateiro. Minha dança rodopiando em brincadeira infantil.

A viagem no tempo não me lança em uma fotografia, estática e amarelada, ela rebola mudando de ângulo a cada meneio de quadril, é fumaça que não se deixa capturar.

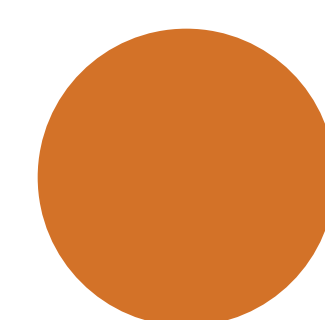
Na preparação do almoço estou com minha avó e o cheiro de feijão temperado me inunda, sigo sua receita que se transmuta em outro sabor na arte das mãos e dos odores, ensino pra minha filha o tempero que um dia será lembrança e presença.

Ouçó um disco e danço no ar, esse era um velho hábito esquecido: dançar em um mundo sem gravidade, um sonho recorrente que me fazia acordar sorrindo.

Coloco mais uma planta na casa, quero morar em uma floresta, preciso do ar que se desprende do verde, preciso botar as mãos na terra para senti-la sob meus pés.

Quero estar no mar, então choro com Virginia Rodrigues que canta “lemanjá é dona Janaina que vem...”, só para sentir o gosto do mar em meus olhos.

Vejo da minha janela meu único pedaço de céu, busco o azul, me penduro pra virar passarinho e sair do confinamento das paredes dos prédios.



Meu espaço se modifica, se contamina do desejo de estar fora, se recria em tudo que lembro, em toda fresta que espio, em toda brisa que chega soprada de outros lugares.

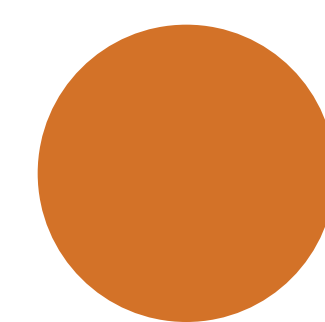
Meu espaço se modifica, em todo rocambolear do meu corpo reencontrando gestos e danças adormecidas.

Minhas mãos encontram o papel, mas insistem em serem poetas, eu brigo querendo a escrita acadêmica e elas dizem: “agora não, me deixe dançar”. Toda letra que vejo salta e gira, faz costura, não quer ficar sozinha, são pensamentos querendo companhia, não consigo terminar um livro que não chame outro pra conversar.

Momento estranho esse do agora, parece que a arte que sou resolveu me bulir e falar a todo instante, uma tagarela que me tonteia os sentidos.

E meu corpo então? Está caprichoso, com tantas vontades... Quer dormir um pouco mais, quer comer comida de mãe, quer esquecer o que “deve” fazer, quer não ter idade, quer se descobrir em um recanto de pele coberto pelas roupas, quer dançar nu.

Estou dispersa, ou melhor, estou espalhada. Espalhada nas sensações em um jogo de dentro e fora, de passado, presente e ... futuro?



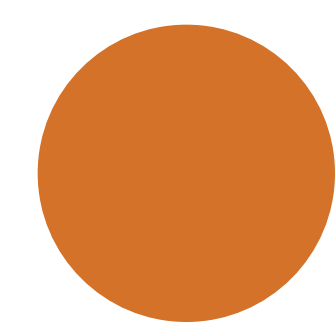
Estou inquieta com tanto transbordar de mim. Uma necessidade de encontro e invenção, mas, logo ali, batendo na porta, entrando por baixo dela, a lógica do nada mudou. Muitos nas ruas, muitos pulando o momento de suspensão como se fosse um delírio, como se tivessem acordado no mundo real após um pesadelo que será esquecido rapidamente.

Eu não quero esquecer, quero essa fenda impressa na minha arte, quero que ela apareça nos meus dias me lembrando que o real é apenas uma ilusão acreditada por muitos. Quero que ela dance comigo.

Não quero fechar os ouvidos para tantas escutas sutis que povoaram meus dias. Dias feitos de incertezas, tristezas, alegrias e reencontros. Quero lembrar dos pássaros que ouvi e da raiva que senti diante de tanta impotência.

Quero continuar me embriagando de todos os estados que me atravessaram e me desconcertaram por me lembrarem que cá estou, habitante deste tempo e lugar, enredada por tantos outros tempos e lugares.

Eu continuo a girar oscilante sem entender os caminhos, mas sentindo o pisar. Afogada em todas as incompletudes, todos os entres, todas as encruzilhadas que meu corpo atravessa. É aí que mora a minha dança.



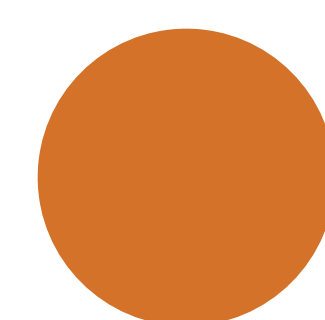
E, mais um giro, mais um salto, mais uma rebolada, pensamento gingando, corpo pensando, grito preso, cansaço, não quero mais falar na tela, preciso do suor e abraço, mais um sorriso, outro dia, mais coisas pra fazer, pra descobrir, pra inventar, escrever...

- OTÔ! A terra diz.

Se aquiete, se acalme de tanta confusão, respire porque o ar não te falta.

Pego o ar e me emociono, afinal, é disso que preciso para estar viva.

Deixo que o ar dance em mim no silêncio povoado de todos esses dias e me levanto para fazer o café.



O GRUPO PÉS COM E SEM PANDEMIA: DANÇA-TEATRO PARA/ COM/POR PESSOAS COM DEFICIÊNCIA

Mônica Gaspar (UnB)¹

Lidia Olinto (UnB/FADM)²

__RESUMO

Este artigo, após um breve histórico sobre a presença da deficiência em cena ao longo dos séculos, apresenta o *Projeto PÉS*, um grupo de teatro-dança da Universidade de Brasília – UnB – aberto à comunidade e criado em 2011 por Rafael Tursi. O grupo é formado por pessoas com e sem deficiência e, nesta última década, já apresentou cinco espetáculos, nos quais promove a integração entre as e os dançantes e por meio do movimento expressivo.

A forma como o PÉS lida com a presença da cadeira

¹ Mônica Gaspar é mestranda em artes cênicas na Universidade de Brasília (UnB-DF), com pesquisa na área de teatro e deficiência e dançante do Grupo PÉS desde 2018. E-mail: monicafgo@gmail.com

² Lidia Olinto é pós-doutoranda, PPGCEN - UnB-DF e professora da FADM. Fez mestrado e doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UNICAMP. E-mail: lidiaolinto@gmail.com

de rodas é apresentada neste artigo. Após o isolamento social provocado pela Covid19, o coletivo vem propondo formas virtuais de encontro para que se mantenha coeso e atuante e vem ainda expandindo sua participação on-line em eventos nacionais e internacionais que promovem a presença da pessoa com deficiência em cena.

__PALAVRAS-CHAVE

Artes Cênicas, Dança, Teatro, Deficiência

__ABSTRACT

After a brief historical review about disability representation on stage, this paper presents *Projeto PÉS*, a dance theater group from the University of Brasília – UnB – founded in 2011 by Rafael Tursi. Open to the community, the group consists of people with and without disabilities alike, and during the last decade has performed five shows promoting the integration of dancers and expressive movement. The ways in which *PÉS* deals with the presence of a wheelchair during a performance is also pointed out. Because of COVID19 related social isolation, the collective has been engaging in more virtual ways of meeting in order to remain cohesive and active. It has been expanding its



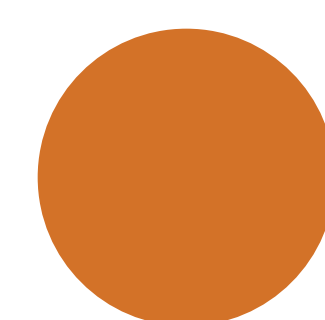
online participation in national and international events, fostering the greater presence of people with disabilities on stage.

__KEYWORDS

Performing Arts, Dance, Theater, Deficiency

A DEFICIÊNCIA E A CENA

A presença das pessoas com deficiência em cena é apresentada por José Tonezzi em seu livro *A cena contaminada, um teatro das disfunções* (2011) e também em outros artigos publicados, por meio de um consistente panorama histórico. Em seus textos, expõe que há registros de corpos considerados grotescos usados como entretenimento desde a Antiguidade (Egito, Grécia e Roma). Até a Era Moderna, essas pessoas não eram vistas como “naturais”, provocando situações que variavam desde adoração, exclusão social até assassinatos. Nas suas palavras: “a oscilação entre o temor e a veneração sempre caracterizou a relação do homem com as figuras de aspecto fantástico ou extraordinário” (2011, p.26). Do

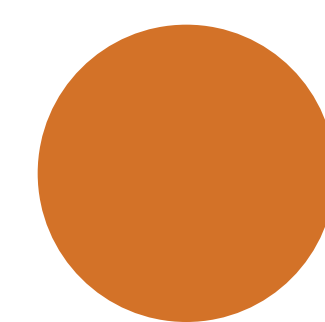


Renascimento até o século XX, a ciência passa, então, a buscar uma explicação racional para as deformidades físicas e comportamentais e, assim, as pessoas com deficiência passaram a ser vistas como seres humanos, e não mais como monstros. Desse modo, as suas singularidades foram catalogadas como patologias e, socialmente, começaram a ser apreciadas em eventos públicos nos quais “o grotesco coaduna com o real e com o humano pela derrisão, emprestando um caráter irônico – e, por que não, cômico – a figuras híbridas e monstruosas” (*Idem*, 2010, p. 3). A possibilidade de se apresentarem publicamente transformou a relação social daquelas pessoas que até ali eram, em algumas sociedades, consideradas monstruosas, inumanas. Tais apresentações a partir do fim do século XIX até início do século XX, passaram a ser conhecidas como *freak shows*. Desse modo, *freak show* foi um termo usado, da segunda metade do século XIX até início do século XX, para designar espetáculos de entretenimento nos quais a atração principal eram corpos disformes ou fora de padrão de pessoas com deficiência. Com grande sucesso nos Estados Unidos da América, circos circulavam pelo país e, ao invés de exibirem animais, exibiam pessoas como suas atrações. O corpo fora do padrão ou disforme colocado em cena era, então, ridicularizado e, portanto, ainda segregado socialmente. Tais exposições envolviam diversas deficiências como anões,

mulheres barbudas, “zarolhos”, albinos, pessoas com um olho só, sem pernas ou braços, com membros duplicados, ou muito gordas, quaisquer imperfeições que levassem o público a se divertir apenas por observar pessoas consideradas aberrações humanas. Todavia, José Tonezzi aponta que esse estilo de espetáculo, ao invés de apenas explorar a imagem dos envolvidos, por outro lado, também possibilitava que pessoas com corpos incomuns pudessem se reunir e garantir sua própria subsistência (2011, p.72). Nesse sentido, observa-se em uma maior aceitação social uma vez que o público, que antes percebia tais pessoas como desprezíveis, com os *freak shows*, passa a percebê-las como atrações artísticas.

Mas fora desse estilo de entretenimento específico, singularidades corporais consideradas fora do padrão, até o século XX, eram propositalmente disfarçadas para que não fossem colocadas em evidência cenicamente. Nesse sentido, ressalta Tonezzi:

[...] entre os séculos XVIII e XIX, nas apresentações de sala, as exceções ficavam por conta de eventuais personagens exóticos ou estereotipados (corcundas, mancos, etc.) eram levados à cena pela camuflagem e pela simulação corporal dos atores. Já o corpo ou o comportamento verdadeira e naturalmente anômalo era comumente encoberto, disfarçado. Assim atores considerados raquíticos, deformados, estrábicos, com olho de vidro e sem dentes tinham que encontrar alguma maneira de ocultar tais diferenças fosse pela força do talento



ou com a ajuda de recursos não perceptíveis aos olhos do público. (TONEZZI, 2011, 54/55).

A partir do séc. XX, especialmente da segunda metade para cá, observa-se uma mudança ético-estética profunda tanto na vida quanto nas artes da cena. O corpo que apresenta especificidades psicofísicas incomuns passa a ser elemento “propriamente cênico, com o qual, ou a partir do qual, uma cena autêntica pudesse se desenvolver” (TONEZZI, 2011, p. 60). Ou seja, a presença de deficiências físicas e/o psíquicas ou quaisquer características consideradas excepcionais do(a) artista acaba por constituir a obra, numa perspectiva diametralmente oposta à do *freak show*, uma vez que valoriza positivamente suas idiossincrasias e potencialidades, sem disfarçá-las nem tratá-las como aberrações “exóticas” e exploráveis em atrações bizarras e/ou fetichistas. Nesse sentido, surgem nas últimas décadas do século XX e início do XXI uma série de grupos com/por/para pessoas com deficiência com um evidente intuito de inclusão social, de questionamento dos padrões estéticos “opressores” e de problematização de preconceitos sociais³. E, como desdobramento desse “boom” de grupos, muitos deles, misto-colaborativos, ou seja, com pessoas com e sem deficiências em seus elencos e roteiro composto em sala

³ Por exemplo, no Brasil, foram localizados, por Mônica Gaspar (2020), 53 grupos, artistas ou espetáculos que contemplem pessoas com deficiência. Esses coletivos, espalhados por todas as regiões brasileiras, são prioritariamente focados em teatro e dança e alguns poucos em música.

de ensaio, nota-se também um crescimento exponencial de pesquisas acadêmicas que enfocam arte com pessoas com deficiência.

PROJETO PÉS

Dentre os diversos grupos brasileiros criados nessa perspectiva inclusiva⁴, encontra-se o Projeto PÉS, um grupo de teatro-dança da Universidade de Brasília – UnB – aberto à comunidade e idealizado por Rafael Tursi.

Durante a Licenciatura em Artes Cênicas (2011), Tursi estudou diferentes modalidades da educação especial e fez estágios que lhe propiciaram contato com várias atividades esportivas com modalidades que incluíam as pessoas com deficiência. Ainda em 2011, apresentou ao Colegiado de Artes Cênicas da UnB um projeto de extensão universitária para ofertar bolsas aos alunos(as) da universidade, com paraplegia, interessados em participar do projeto. Porém, após a divulgação, Tursi não conseguiu atingir seu público-alvo, ou seja, não foi procurado por alunos(as), servidores(as) ou professores(as) cadeirantes no Campus Darcy Ribeiro, localizado em Brasília. Diante

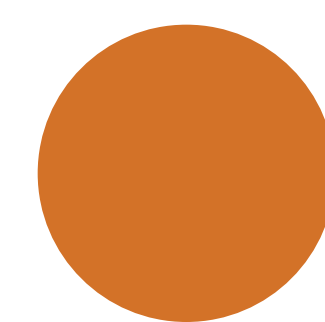
⁴ Nos banco de Teses da CAPES, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) e localizou-se, entre 2015 e 2020, 44 teses ou dissertações sobre grupos de teatro ou dança que contemplam em seus elencos pessoas com deficiência. As pesquisas contemplam todas as regiões brasileiras e estão espalhadas por 25 universidades. No portal de periódicos da Capes, no mesmo período, localizou-se 33 artigos publicados em diferentes revistas sobre o mesmo tema. Relativamente a artigos publicados em revistas internacionais, também entre 2015 e 2020, encontramos 76 artigos, prioritariamente em língua inglesa, relatando experiências cênicas em teatro ou dança com a presença de pessoas com deficiência os mais diferentes países.

de tal ausência, talvez se possa depreender, que pessoas com deficiência apresentavam dificuldades para chegar à Universidade. Frente a essa realidade, então, readaptou-se o projeto para que bolsas de estudos fossem destinadas a alunos(as) que se propusessem a ser multiplicadores(as), e estendeu-se a iniciativa para a comunidade de Brasília.

O nome do projeto nasceu de uma provocação do próprio idealizador: “Eu preciso de PÉS para dançar?” E a resposta de Tursi foi completada pela seguinte reflexão: “Muitas vezes somos vistos como projeto social ou projeto terapêutico ou projeto fisioterapêutico. Mas é, acima de tudo, um projeto artístico – e deve ser visto como tal.” (REZENDE, 2016, p. 13)⁵. Tursi é um professor de Artes Cênicas, um diretor teatral, um ator e, em seu grupo, são bem-vindas pessoas, quaisquer pessoas, com quaisquer deficiências, que estejam interessadas em movimentar os seus corpos dançando.

Após intensa pesquisa, Tursi observou que o método Laban, aplicado geralmente a pessoas sem deficiência, poderia ser utilizado para proporcionar uma experiência válida para pessoas com deficiência. Segundo a pesquisadora Lenira Rengel, Laban “criou um método suficientemente amplo para se falar da manifestação e da expressão do movimento, bem como para criá-los e analisá-los” (2005,

⁵ <https://fermento.co/work/revista-tracos-edicao-11-arte-da-inclusao/> - Acesso em 24.09.2020



p.01). O método Laban, no modo como localiza certos pontos de eficiência para o corpo e certas estratégias de composição, mostrou-se eficaz para pessoas em busca de autonomia e de espaço para criação artística por meio da dança.

Cada uma e cada um realizam o movimento conforme as suas próprias possibilidades, algumas e alguns dançantes auxiliam os outros, e a ajuda é aceita com naturalidade, sempre se considerando um dos lemas do grupo, várias vezes repetido nos ensaios: “não tenha medo, tenha cuidado”. A frase é, ao mesmo tempo, um estímulo ao contato e ao respeito ao corpo de cada pessoa. Importante ponderar que ministrar aulas/ensaios de teatro-dança para pessoas que se movem, se comunicam e interagem de forma diferente do convencional exige uma mudança de postura que se inicia na auto-observação do(a) profissional sobre os próprios preconceitos, sobre como ele(a) lida com as diferenças entre as pessoas, sobre quais provocações são instigadas em seu trabalho numa tentativa de naturalizar o contato e, assim, remover, ou, pelo menos, minimizar barreiras atitudinais que, se não observadas, cristalizariam os padrões sociais sobre as possibilidades do dançar. Ainda com Rengel: “atualmente, a ideia do corpo que dança ou que vai dançar não é mais padronizada, isto é, não existe, felizmente, uma ditadura que imponha a necessidade de



corpos magros, longilíneos. (...) todos os corpos dançam, expressam-se por meio do movimento. (2005, p.5).

Tursi sentia-se impelido a realizar novos estudos para valorizar a potencialidade de cada integrante e do grupo como um todo. Diante disso, o diretor iniciou uma etapa de adaptação dos exercícios teatrais de Viola Spolin e Augusto Boal, além de continuar sua pesquisa a partir das propostas de Laban. Seu objetivo era criar meios para que os participantes experimentassem exercícios adaptados às suas singularidades, respeitando psicomotricidades e estimulando aspectos atitudinais de convivência em grupo, entre outros objetivos. Durante esse processo, o diretor foi percebendo que o mais importante era que o exercício proposto se adaptasse individualmente à pessoa e a suas características e possibilidades, mesmo que o resultado atingido não se moldasse às expectativas iniciais do diretor ou de seus/suas monitores(as). Caso pensemos em execuções consideradas “corretas” de exercícios como códigos sociais, como discute Augusto Boal (1996, p.34), eles seriam de certo modo autoritários, aprisionando o sujeito que os realiza a certos modelos “opressores”. Diferente disso, o que interessa ao PÉS é dançar o desejo do(a) dançante de se expressar cenicamente em um grupo diverso para que se instalem novas partituras físicas em busca de se agregar uma poética cênica ao movimento ou

modo de falar cotidianos e que tal expressividade reverbere em maior autonomia para pessoa com deficiência em sua vida social.

Entre 2011 e 2019, o grupo apresentou cinco espetáculos, *Klepsydra* (2011-2016), *Grãos* (2013), *Similitudo* (2015-2018), *Ludo* (2016) e *Amplexos* (2019). À exceção de *Grãos*, os demais espetáculos foram reapresentados várias vezes. À exceção de *Ludo*, o qual trabalha com improvisado entre uma banda de música e o PÉS, os demais tiveram o seu roteiro criado a partir de exercícios vivenciados em sala de ensaio.

OS ESPETÁCULOS DO PÉS



Cartazes do quatro espetáculos apresentados pelo Projeto PÉS até 2018
Fonte: www.projetopecs.com

O primeiro espetáculo do PÉS chamou-se *Klepsydra* (2011-2016). O nome de origem igualmente latina *Clepsidra*

e grega *Klepsydra* significa segundo o dicionário Houaiss, “antigo instrumento constituído por dois cones que se comunicavam pelo ápice (sendo um deles cheio de água) e que era usado para medir o tempo com base na velocidade de escoamento da água do cone superior para o inferior; relógio de água”⁶.

Klepsydra (2011–2016) incluía dez exercícios, vivenciados em sala de ensaio e que transpostos para a cena compunham a coreografia, aliando gestos do cotidiano e extracotidianos, a fim de gerar uma “alfabetização” estética e pessoal junto ao grupo (TURSI, 2014, p. 58). *Klepsydra* inaugura o que viria a ser uma trilogia do grupo PÉS sobre o tempo e, de acordo com a descrição no site do projeto:

Ele foi ainda um espetáculo de arte-educação voltado para alunos(as), atores, professores e pesquisadores. Em cena, pessoas com paralisia cerebral, deficiência intelectual e síndromes diversas enfrentavam suas próprias deficiências em busca das eficiências de sua poesia corporal.⁷

Klepsydra estreou, na UnB, em 2011, como projeto final da graduação em Licenciatura em Artes Cênicas, realizado por Rafael Tursi, sendo reapresentado algumas vezes até 2016, com elenco que variou durante esse período. O elenco de *Klepsydra* contava com um elenco misto, formado por

⁶ Dicionário eletrônico Houaiss - Clepsidra

⁷ Disponível em: <https://www.projetopes.com/klepsydra>. Acesso em: 1º out. 2020.

peças com e sem deficiência.

Em 2013, depois de meses de ensaio, mesmo em meio a apresentações esparsas de *Klepsydra*, o PÉS volta aos palcos com o espetáculo *Grão(s), meu corpo, teu corpo e este outro*. *Grãos* seria, talvez ainda sem saber, o segundo espetáculo de uma trilogia sobre o tempo e “busca apresentar e investir nas relações criadas nos âmbitos individual e coletivo abordando ainda a relação com outros elementos cênicos sejam objetos, cenários, uso da luz e da voz” (TURSI, 2014, p, 76). Comparando os dois espetáculos, *Klepsydra* e *Grãos*, Tursi percebe que: “um grande diferencial entre os espetáculos produzidos é a fluidez das cenas. Enquanto *Klepsydra* era formado por cenas isoladas, aqui pretendo que as cenas se desenrolem justapostas e até sobrepostas uma a outra” (2014, p.79). As cenas de *Grãos* também foram criadas em sala de ensaio, e o espetáculo, diferentemente de *Klepsydra (2011-2016)*, nunca mais foi remontado.

Em 2014, o projeto já contava com 18 pessoas, com e sem deficiência e, a nova configuração do grupo, de certa forma, pedia a criação de um novo espetáculo. Então, começou-se a ensaiar *Similitudo* (2015-2018), cuja dramaturgia foi construída, mais uma vez, a partir do que se experimentava nos ensaios. Mantendo a característica dos nomes pitorescos, similitude significa semelhança, condição



de que é análogo, *Similitudo* é a palavra similitude em latim, e o propósito do espetáculo era o de encerrar a trilogia sobre o tempo iniciada com *Klepsydra* (2011-2016). O release de *Similitudo* (2015-2018) no site “mapa da nuvens”, que mantém um cadastro realizado pelos próprios grupos ou artistas, assim o descreve:

Similitudo, propõe-se ao cotidiano em cena. Um dia se passa, do despertar ao pôr do sol. O espetáculo aborda questões do convívio social no dia-a-dia e de como esse cotidiano, muitas vezes, poda e molda padrões de movimento, de relacionamento e até de sensibilidade. Estreado em 2015, o espetáculo *Similitudo* é o terceiro espetáculo do grupo Projeto PÉS, e considerado pelo grupo, como seu espetáculo mais maduro, unindo, de maneira plástica e poética, corpos diferenciados, com e sem deficiências buscando provocar, assim, questionamentos sobre a poesia corporal estabelecida pelo jogo da relação⁸.

Similitudo (2015 - 2018) é considerado, pelo grupo, o espetáculo mais maduro entre os desenvolvidos pelo próprio coletivo, tanto em termos de dança quanto de encenação. O grupo, aberto à comunidade, continuava a receber novas pessoas e, em 2018, já dispunha de 20 dançantes. Além disso, os parceiros que faziam iluminação e sonoplastia já haviam trabalhado em outros espetáculos.

Nessa busca pelo cotidiano encenado, muitas vezes

⁸ <http://mapa.cultura.df.gov.br/evento/883>

rotineiro e enfadonho, outras surpreendente e delicado, a primeira cena de *Similitudo*, repetindo uma característica de Tursi, observada tanto em *Klepsydra* (2011-2016) quanto em *Grãos* (2013), já está a acontecer quando a primeira pessoa adentra o teatro. Vê-se uma dançante contornando o palco, indo e vindo, até que a última pessoa se acomode em seu assento. A música que acompanha a dançante vai sendo repetida, assim como as voltas em torno do palco, quantas vezes forem necessárias. A dançante, durante as voltas, mantém o figurino e troca apenas um acessório, algo como uma bolsa, um guarda-chuva, um chapéu.

Em *Similitudo* (2015 - 2018), as cenas coletivas e as cenas em duplas variavam entre diversas possibilidades de composição de dançantes. A confiança entre eles(as), provavelmente proporcionada pelo tempo de convívio, uma vez que 1/3 daquelas vinte pessoas frequentava o PÉS desde 2011, possibilitava cenas nas quais havia maior contato entre as pessoas com e sem deficiência. São exemplos desse tipo de interação, cenas em que pessoas cadeirantes saíam de suas cadeiras e bailavam com outros(as) dançantes. *Similitudo* foi apresentado diversas vezes entre 2015 e 2018 no Brasil e na cidade de Bariloche (Argentina), como único representante do Brasil, no evento Arte X Igual, Festival Internacional de Artes para Pessoas com Deficiência.

Depois da estreia de *Similitudo*, o PÉS, visando a



dançar junto com grupos musicais, desenvolve *Ludo*. Trata-se de um trabalho experimental de improviso que parte do encontro dos integrantes do Projeto PÉS com o grupo musical, a camerata musical Îandé Ensemble. Em cena, esses dois coletivos cruzam seus processos criativos. Assim, *Ludo* tinha por característica principal o improviso “livre”. Apenas dois ensaios antecederam à apresentação. As e os dançantes do PÉS sentados(as) na plateia poderiam adentrar o palco, quando quisessem, para dançar ou tocar instrumentos junto com a banda convidada, ainda que não tivessem qualquer familiaridade com os instrumentos, assim como os músicos(as) poderiam dançar quando quisessem, mesmo sem ser dançarinos(as). Este formato, segundo Tursi, pode vir a se repetir a qualquer tempo.

Os ensaios e a concepção do que veio a ser *Amplexos* (2019), último espetáculo do PÉS, iniciaram-se nos primeiros meses de 2018. Torna-se relevante ressaltar, novamente, que o PÉS não trabalha com pessoas com deficiências específicas, mas, sim, com quaisquer deficiências. Integram o grupo, desde 2018, cerca de 20 dançantes diretamente relacionados com a cena, a metade com algum diagnóstico de deficiência, sendo quatro cadeirantes sentados(as) e uma mulher tetraplégica. As demais pessoas com deficiência apresentam paralisia cerebral, diferentes síndromes⁹ e

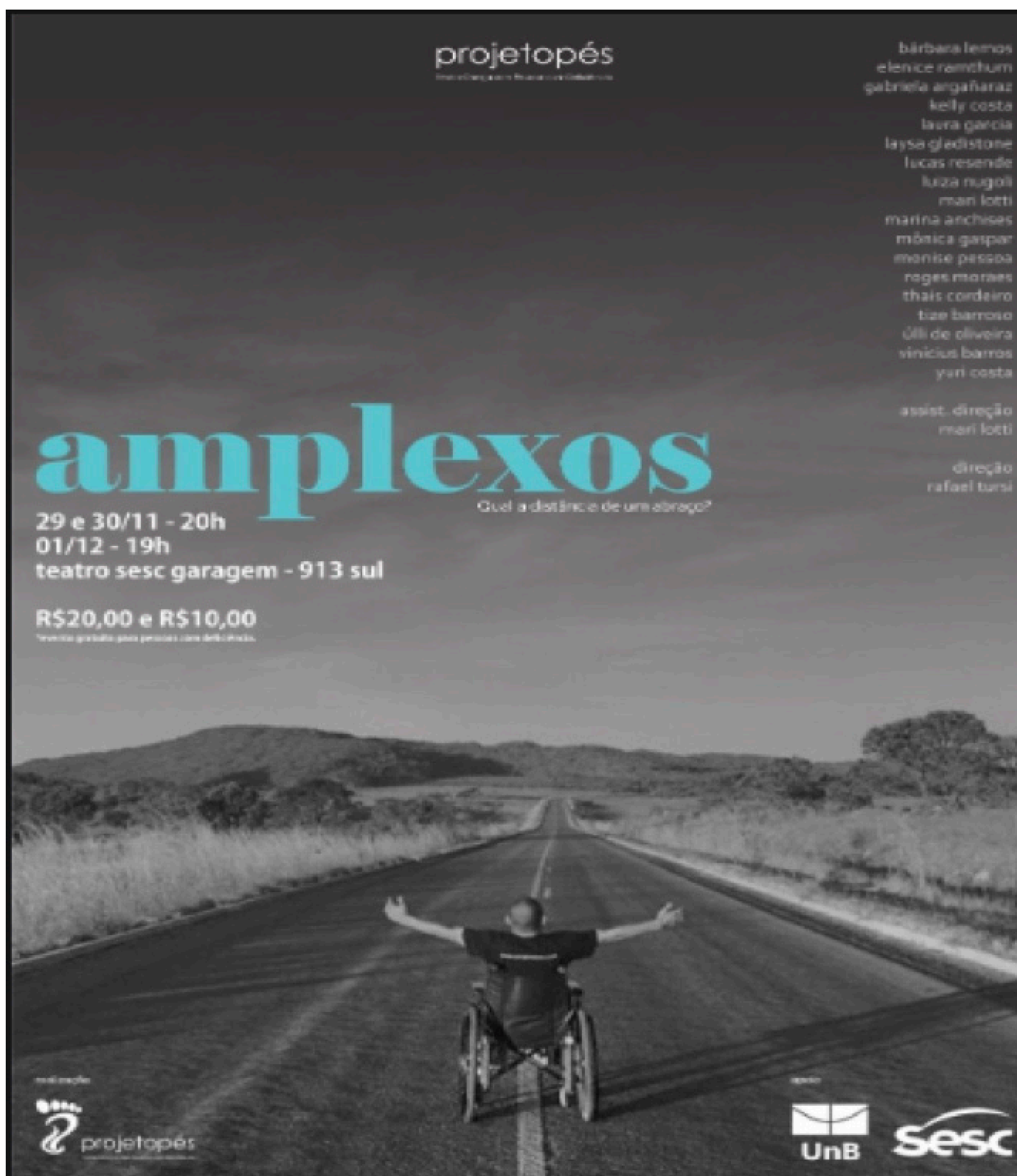
⁹ Síndrome (do grego “syndromé”, cujo significado é “reunião”) é um termo bastante utilizado para caracterizar o conjunto de sinais e sintomas que definem uma determinada patologia ou condição. A medicina indica que uma síndrome não deve ser classificada como uma doença, indicando que no caso de uma síndrome, os fatores que causam sinais ou sintomas nem

Transtornos Globais de Desenvolvimento¹⁰, que podem ou não interferir em sua movimentação ou em outras habilidades (fala, escuta, atenção e motricidade).

Durante os encontros semanais do grupo, percebia-se que o elenco já se manifestava disposto a um novo desafio. Assim, depois de três anos, o grupo lançava-se a construir coletivamente um novo espetáculo e, após o fim da trilogia do tempo (*Klepsydra-Grãos-Similitudo*), o novo trabalho falaria de sentimentos e relacionamentos que reverberam em abraços ou em solidão. Amplexo significa o ato de abraçar aquilo que envolvemos em nosso plexo braquial localizado entre o pescoço e a axila. As peças de divulgação do espetáculo remetem à reflexão sobre o abraço e, da ordem das coisas que não conseguimos explicar, acabam fazendo uma referência sobre um isolamento, que, em poucos meses, viria a se tornar distanciamento social obrigatório interrompendo novas apresentações em virtude da pandemia do novo corona vírus, a partir de março de 2020.

sempre são conhecidos, o que acontece (quase sempre) no caso de uma doença. Disponível em: http://ead.bauru.sp.gov.br/efront/www/content/lessons/67/ETAPA%20%201_%20Texto%20Diferença%20entre%20síndrome%20e%20doença.pdf.

10 Os Transtornos Globais do Desenvolvimento (TGD) são distúrbios nas interações sociais recíprocas que costumam manifestar-se nos primeiros cinco anos de vida. Caracterizam-se pelos padrões de comunicação estereotipados e repetitivos, assim como pelo estreitamento nos interesses e nas atividades. Os TGD englobam os diferentes transtornos do espectro autista, as psicoses infantis, a Síndrome de Asperger, a Síndrome de Kanner e a Síndrome de Rett. Com relação à interação social, crianças com TGD apresentam dificuldades em iniciar e manter uma conversa. Algumas evitam o contato visual e demonstram aversão ao toque do outro, mantendo-se isoladas. Podem estabelecer contato por meio de comportamentos não-verbais e, ao brincar, preferem ater-se a objetos no lugar de movimentar-se junto das demais crianças. Ações repetitivas são bastante comuns. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/51/o-que-sao-os-transtornos-globais-do-desenvolvimento-tgd>.

Cartaz *Amplexos*

Registro: Rafael Tursi

A condução do diretor, durante os ensaios de *Amplexos* (2019), deixava claro que, para o novo roteiro/coreografia, haveria uma intenção por trás da execução do movimento. Para *Amplexos*, deveríamos pensar/sentir/dançar sensações provocadas por encontros e desencontros, nos mais diferentes relacionamentos, amorosos, fraternais, familiares.

Isso, segundo Tursi, era novo para o coletivo, que até ali buscava o movimento expressivo sem se ater a intenções que conduzissem a sua realização. Diante da novidade, os ensaios privilegiavam, nesse momento de criação, as experimentações coletivas, ou seja, aquelas que ocorriam com a presença de todos(as) os(as) dançantes propondo as suas próprias execuções dos movimentos coreografados aliadas à intenção sugerida pelo diretor e, a partir das cenas coletivas, foi-se construindo o roteiro do espetáculo que conta com várias cenas coletivas, em duplas e momentos de cenas individuais.

O PÉS NA PANDEMIA DA COVID-19

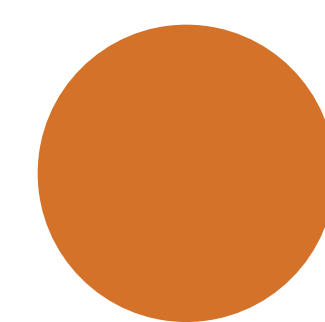
Amplexos cumpriu uma única temporada (30/11 a 02/12 de 2019) e o grupo entrou de férias, as quais regularmente coincidem com as férias escolares da UnB, em virtude de os ensaios acontecerem em uma sala do Departamento de Artes Cênicas da universidade. O grupo voltou a se reunir em março de 2020 e, depois de apenas um encontro, diante de um isolamento social instaurado pelos riscos de exposição ao vírus COVID-19, em cumprimento às orientações da Organização Mundial de Saúde (OMS) e ao decreto¹¹ do Governo do Distrito Federal para interrupção de atividades

¹¹ DECRETO N° 40.539, DE 19 DE MARÇO DE 2020 – Dispõe sobre as medidas para enfrentamento da emergência de saúde pública de importância internacional decorrente do novo Corona vírus, e dá outras providências

educacionais, as atividades foram interrompidas.

O PÉS, desde 2011, reúne-se regularmente duas vezes por semana, ou seja, os encontros tornaram-se uma rotina para os(as) dançantes desde o primeiro espetáculo. A interrupção brusca foi bastante sentida e até, inicialmente, de difícil compreensão, para alguns(as) que pareciam inconformados com aquela alteração tão significativa em seus hábitos ou costumes, para além dos ensaios do PÉS. Depoimentos informais das mães dos(as) dançantes, nos encontros virtuais do grupo, narraram que, em casa, houve muitos questionamentos sobre o motivo da interrupção, sobre quando voltariam a se reunir, além de manifestações de saudades e de vontade de reencontrar com os(as) colegas do grupo.

Inicialmente manteve-se contato virtual pelas mensagens encaminhadas na ferramenta de comunicação utilizada pelo grupo, crendo que a interrupção seria breve. Com o passar do tempo, percebeu-se que todo o semestre e talvez o ano de 2020 ficaria comprometido. Tursi tentava manter o grupo informado das atividades virtuais que estavam acontecendo, propondo ações para o coletivo. A primeira atividade foi reunir as e os dançantes do PÉS para mandar um abraço virtual para as pessoas. Cada uma e cada um em sua casa postava um vídeo se autoabraçando, e aquele abraço era enviado virtualmente aos seguidores do projeto,

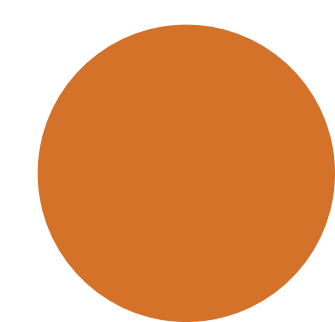


em uma referência a *Amplexos* (2019), sensibilizando, desse modo, o público para a falta que faz receber um abraço, mesmo virtual, em tempos de pandemia.

Tursi também logo aderiu às chamadas “*lives*”, que tomaram conta da internet na “primeira temporada” da pandemia. Essas *lives* foram iniciadas em uma das redes sociais do Projeto pelo próprio diretor, contando a história do grupo. A partir dessa primeira, outras vieram com três tipos de conteúdo:

1) *Troca de saberes*, em que os pesquisadores acadêmicos do grupo entram na rede para compartilhar seus trabalhos finais de graduação e pós-graduação, voltados para o horizonte artístico e pedagógico com pessoas com deficiência. Esse foi o caso do próprio diretor Rafael Tursi que compartilhou como criou e firmou o grupo PÉS, a partir de sua pesquisa de Licenciatura em Artes Cênicas e do Mestrado em Arte, dentre várias outras participações;

2) *Quem cuida*, nas quais recebe-se as mães dos(as) integrantes com deficiência do Projeto para uma conversa sobre suas vidas, seu cotidiano. Assim como a grande maioria das pessoas, as mães dos(as) dançantes não tinham muito traquejo em falar ao vivo em uma rede social, ainda assim, os encontros reverberaram, com delicadeza e generosidade, para as pessoas que estiveram naqueles



momentos de troca, possibilitando uma reflexão coletiva sobre como é ser mãe de uma pessoa com deficiência através do compartilhamento dos revezes, das conquistas, das barreiras sociais existentes e da opção por integrar um grupo de teatro-dança;

3) *Conteúdos de intercâmbio*, nos quais foram recebidos diretores e artistas de outros grupos, que trabalhem com arte com pessoas com deficiência. Também nessas *lives* foi proposta a *LUDOLIVE* que consistiu em um momento cujo mote é o mesmo do espírito improvisacional do espetáculo *Ludo*. Ocorreu da seguinte forma: a página do Projeto PÉS ficava on-line e quem quisesse conversar com o Rafael Tursi se convidava para entrar e trocar ideias ao vivo.

Paralelamente, o PÉS foi chamado a participar de eventos internacionais, que aconteciam na internet, como o: *Cada quien desde su ventana*, promovido pela Rede Latino-americana de Dança e Inclusão, em comemoração ao Dia Internacional da Dança, em 29 de abril. Eram experimentos de dança feitos por pessoas de países latino-americanos, nos quais cada uma, em sua tela de computador ou celular, dançava sozinha ou em sincronicidade de movimento e diálogo com outros participantes e com acompanhamento musical. Esses eventos eram misto-colaborativos, ou seja, contavam com a presença de pessoas *com* e *sem* deficiência, e os participantes propunham os seus próprios movimentos.



Treze dos dançantes do PÉS estiveram nesse evento.

Esse primeiro experimento desdobrou-se na participação do PÉS no *Encontro Latino-Americano de Dança e Inclusão*, em maio de 2020. Nesse segundo evento Rafael Tursi foi convidado a ministrar uma residência artística com 30 horas de duração, distribuídas em 10 encontros seguidos em que participaram 16 pessoas de cinco países da América Latina, com direito à apresentação transmitida on-line para vários países. Também o casal de dançantes do PÉS, Roges Moraes, cadeirante, e Thais Cordeiro, sem deficiência, foi convidado a realizar uma oficina. Nesse oficina realizada no turno diurno participaram mais de 40 pessoas de vários países da América Latina. E essa residência artística comandada por Tursi gerou o espetáculo virtual *¿Quièn soy cuando nadie me ve?/Quem eu sou quando ninguém me vê*, apresentado pelo *youtube*, em 05 de junho de 2020.



Elenco de *Quem sou eu quando ninguém me vê* – 06/2020

Registro: Rafael Tursi.

No mês de maio de 2020, durante o encontro, as pessoas que dançam no PÉS foram estimuladas pelo diretor a participarem das oficinas e encontros proporcionados por esses eventos internacionais, sendo, assim, apresentadas a novos conhecimentos em dança-teatro.

Os ensaios virtuais do PÉS, que foram retomados a partir de julho de 2020, encontraram os(as) dançantes cheios de saudade e de vontade retomar os processos.

Outra atividade adaptada à pandemia, permitindo a fruição do público respeitando o isolamento social, foi a participação no Movimento Internacional de Dança (MID), que esse ano foi no formato *drive-in* no Centro Cultural

Banco do Brasil (CCBB) de Brasília.

Em junho de 2020, o MID apresentou a sua 6^a edição, e em todas elas o PÉS esteve presente como um dos grupos convidados. Nessa edição, fazendo referência a *Amplexos* (2019), o diretor e dois integrantes do grupo apresentaram uma cena chamada *Qual a distância de um abraço?*¹² Nela, Thais Cordeiro, a atriz, sem deficiência diagnosticada, e Roges Moraes, ator, cadeirante, ambos vestidos de macacões prateados lembrando vestimentas dos filmes futuristas, inclusive na ambientação esfumada e na iluminação, que lembra um céu salpicado de estrelas, e usando máscaras para que não esqueçamos que estamos vivendo uma pandemia.

A atriz e o ator localizam-se em linha reta cada um em um dos extremos horizontais do palco e, em diferentes velocidades que variam de um ralentar até um correr, vão, ora se aproximando ora se distanciando, em uma dança do acasalamento em busca da quebra das barreiras que os impedem de se abraçar, até que o abraço, enfim, acontece.

¹² Coreografia exibida no 6º MID - Movimento Internacional de Dança - Edição Drive-in - CCBB Brasília. Com Roges Moraes e Thais Cordeiro. Música original: Glauco Maciel. Equipe de apoio: Erika Guedes e Neilton Sérgio. Direção: Rafael Tursi - Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=0OcksoG561s&ab_channel=MovimentoID - Acesso em 07 out 2020 .

Ensaio para o MID - 2020



Registro: Rafael Tursi.

A CADEIRA DE RODAS COMO DISPOSITIVO CÊNICO

A forma como a cadeira de rodas é apresentada nos espetáculos do PÉS demonstra uma escolha estética que não se acomoda diante do preconceito e da exclusão social, propondo uma discussão, ainda que silenciosa, isto é, sem palavras, através da utilização desse objeto não só como signo que remete de modo bem óbvio a alguns tipos de deficiência¹³, mas como um dispositivo cênico. Nesse sentido, entende-se a noção de dispositivo, em diálogo com Giorgio Agamben, como “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar ou assegurar

¹³ Tais como as deficiências físicas que comprometem a locomoção, nas quais se incluem paralisia cerebral ou provocadas por acidentes vasculares cerebrais - AVC

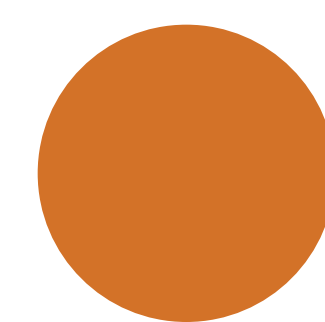
os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres vivos” (2005, p. 13). A cadeira de rodas, além de ser usada para deslocamento dos dançantes-cadeirantes entra em cena interceptando, modelando, controlando e/ou recriando gestos e comportamentos psicofísicos dos atuantes. Conseqüentemente, provoca, em quem assiste aos espetáculos, certo estranhamento da relação socialmente pré-estabelecida para esse objeto – cadeira de rodas como mero instrumento de locomoção – através da criação de novos modos de relacionamento entre este e os sujeitos que o manipulam. Sob o comando do diretor durante os ensaios e, mesmo nas horas que antecedem os encontros semanais ou em conversas informais, os andantes são estimulados a sentarem-se nas cadeiras, encontrando diferentes formas de subir e descer delas, movimentando-as de uma maneira não usual. E os cadeirantes também são estimulados a descerem e subirem de suas cadeiras, indo para o chão, plenos de confiança e de modo não-cotidiano. Assim, são desenvolvidas partituras psicofísicas não só “criativas”, como uma linguagem corporal que horizontaliza a relação dos integrantes cadeirantes e andantes, possibilitando troca, olho no olho, toque, silêncios eloquentes e ampliados, que desafiam o senso comum e ampliam as possibilidades cênicas e vivenciais entre pessoas. Quaisquer pessoas. Nesse sentido, a cadeira de rodas torce-se um dispositivo

cênico na medida em modela em cena não só discursos em prol da inclusão, como também experiências empíricas de alteridade não inteiramente decifráveis em palavras.

O cientista Antônio Damásio problematiza, na citação abaixo, o valor emocional atribuído a objetos:

A possibilidade de atribuir um valor emocional a objetos não definidos biologicamente para tanto faz com que a série de estímulos que potencialmente podem induzir emoções seja infinita. De um modo ou de outro, a maioria dos objetos e situações conduz a alguma reação emocional, embora alguns com uma frequência muito maior do que outros. A reação emocional pode ser fraca ou forte — e, felizmente, ela é quase sempre fraca — mas, apesar disso, ela acontece. A emoção e o mecanismo biológico que a fundamenta são o acompanhamento obrigatório do comportamento, consciente ou não. Algum nível de emoção acompanha necessariamente os pensamentos que alguém tem acerca de si mesmo ou daquilo que o cerca. (DAMÁSIO, 2000, p. 117).

Tomando emprestado o raciocínio de Damásio, cremos ser muito difícil não se atribuir um valor emocional a algo tão cheio de significados quanto uma cadeira de rodas. Ela impede qualquer possibilidade de disfarce ou de invisibilização da deficiência, além de exigir da sociedade civil alterações arquitetônicas que possibilitem a locomoção da pessoa que a usa nos ambientes públicos e privados. Assim, sua utilização como signo cênico cria uma esfera



de responsabilização que escancara a postura excludente da sociedade em relação as pessoas que necessitam das adaptações físicas em ambientes de passagem e permanência para possam conviver socialmente, minimizando, desse modo, os impactos dos impedimentos advindos da sua condição de deficiência motora. A deficiência passa a ser, então, um problema não só individual mas uma questão social. E a sociedade passa a ser “deficiente” quando não provê espaços públicos utilizáveis por quaisquer pessoas ou não determina o cumprimento da legislação em espaços privados, impedindo, assim, a possibilidade de uma convivência igualitária entre pessoas *com* e *sem* deficiência. Isso sem dúvida afeta os sentimentos e “os pensamentos que alguém tem acerca de si mesmo ou daquilo que o cerca”, como apontou Damásio na citação acima. O elenco do PÉS conta, desde 2018, com quatro pessoas que usam a cadeira de rodas para se locomoverem, total ou parcialmente. E, pelas razões aqui expostas, o diretor vem, desde o primeiro espetáculo, *Klepsydra* (2011-2016), escolhendo desmitificar esse objeto ao mesmo tempo funcional e simbólico através de sua exploração como dispositivo cênico.

Tursi, em sua dissertação, explicando acerca de exercícios que visam à ampliação do contato corporal com outro(a)s dançantes, salienta que “exercícios para



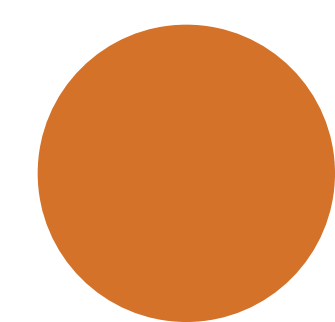
usuários de cadeira de rodas fora da cadeira, envolvendo ainda, toques, pegadas, levantares da cadeira, rastejos, giros e princípios de acrobacias em dupla” (2014, p. 49). No grupo, parte-se da premissa que todas atividades e experimentos demandam observação contínua e mútua para que a confiança se instale entre os integrantes, de modo a possibilitar de maneira segura, por exemplo, a simples retirada ou a colocada de pessoas em cadeira de rodas, além da realização de exercícios no solo ou no colo acontecendo em segurança para todos os envolvidos. Através dessa postura respeitosa e atenta percebe-se de modo orgânico e artisticamente interessante quando e como se deve auxiliar um cadeirante na realização de um movimento, e se é preciso ou não de fato auxiliá-lo (2014, p.50). Além disso, tais exercícios são realizados pelo grupo em ensaios e em apresentações há vários anos, o que possibilitou o estabelecimento de uma confiança recíproca entre parceiros, confiança esta que foi sendo adquirida justamente através de uma proposital desmitificação da cadeira de rodas, tanto como elemento de uso cotidiano em sala de ensaio como elemento cênico fortemente presente quatro espetáculos já desenvolvidos pelo grupo.

Em *Amplexos* (2019), por exemplo, há cenas que evidenciam essa escolha de propor diferentes formas de interação entre a cadeira de rodas como dispositivo e o(a)



dançante, isto é, não sendo usada apenas como um meio de locomoção de pessoas com mobilidade reduzida nos membros inferiores. Durante o espetáculo, há uma cena na qual, após um movimento coletivo, a cadeira é deixada sozinha no palco e o foco da iluminação recai sobre ela até que um dançante, Lucas Resende, que não precisa de cadeira de rodas para se locomover, aproxima-se desse dispositivo, observa-o, toca-o, brinca com ele, fazendo uma espécie de jogo de esconde-mostra, até que nele se sentar e ir embora. Lucas tem Síndrome de Williams, que “apresenta impactos nas áreas comportamental, cognitiva e motora”¹⁴. Sua síndrome aliada à sua personalidade singular faz com que seus movimentos nessa cena apresentem certa comicidade, provocando, na primeira temporada de apresentações, boas risadas na plateia. Em outra cena de *Amplexos* (2019), duas dançantes atravessam o palco rastejando-se até se encontrarem e se abraçarem. Uma delas é Elenice Ramthum, sem deficiência, e a outra é Marina Anchises, que, em virtude de paralisia cerebral, apresenta movimentos espasmódicos dos membros superiores e precisa de cadeira de rodas para se locomover fora do chão. O rastejar das duas dançantes possibilita à Marina algo que a cadeira impede, ou seja, um abraço de corpo inteiro, um abraço no qual seus braços e pernas se entrelaçam com o corpo da outra pessoa, em uma possibilidade

¹⁴ <https://brasilecola.uol.com.br/doencas/sindrome-williamsbeuren-swb.htm> - Acesso em 21.09.2020



de contato incomum para quaisquer pessoas, um abraço advindo desse movimento de rastejar.

Sobre a deficiência mostrada em cena, José Tonezzi, analisando o espetáculo *Lautrec*, dirigido por ele em 2005, no qual Kátia Fonseca, por ter nanismo “com atrofiamento dos membros superiores e inferiores devido a uma má formação óssea congênita” (2011, p. 160), salienta que:

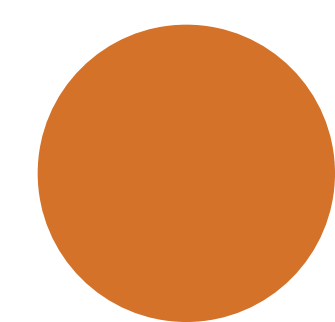
Suas características constituíam-se num importante elemento de enunciação, pois que agregavam dramaticidade ao personagem, evocando questões ligadas ao próprio imaginário do público. Neste sentido, seria possível afirmar que, sem a necessidade de dissimular ou de representar, o corpo da atriz – de aparência ao mesmo tempo grotesca e singela – atingia um sentido inusitado, vinculado à subjetividade e ao imaginário coletivo. Neste sentido, buscava-se enaltecer cenicamente a características que naturalmente lhe eram dadas, como o tamanho reduzido, a deformidade de pernas e braços e a dificuldade em realizar tarefas aparentemente simples, como andar, rolar pelo chão ou vestir o colete. Por sua dificuldade em serem executadas pela atriz, essas e outras ações protagonizavam algumas das passagens da peça. Com isto, o uso cênico de uma disfunção, que já não era aludida nem representada, mostrava-se instrumento para a emanção de sentidos de outra maneira intangíveis. (TONEZZI, 2011, s/p)¹⁵

O PÉS também trabalha com esse mesmo “uso cênico da disfunção” apontado por Tonezzi, uma vez que os corpos

¹⁵ Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1922/1548>
Acesso 21.09.2020

das e dos(as) dançantes e suas singularidades psicofísicas compõem a estética cênica por meio de experiências que vão ocorrendo na tessitura do percurso até serem transformadas em cenas partituradas. Uma das técnicas utilizadas é a de “descotidianizar” o gesto através da intensificação do movimento de alguma parte do corpo durante a interação com outras pessoas; sendo indiferente o quanto e como cada um consegue movimentar a parte do corpo enfocada. Desde que se proponha a mover a parte sugerida o máximo que conseguir, cada um executa os movimentos de acordo com suas possibilidades psicomotoras. Dessas experimentações surgem movimentos que valorizam as particularidades de cada corpo, e, dependendo do resultado, eles entram na composição das cenas. Assim, cenas que mostram “piruetas” na cadeira de rodas fazem parte do roteiro dos trabalhos exibidos pelo grupo, sejam espetáculos completos ou cenas solo ou em dupla.

Cenas que exploram novas possibilidades tanto de uso da cadeira de rodas quanto de deslocamento de pessoa com deficiência provocam, a nosso ver, a plateia a refletir sobre a existência de condutas menos hierarquizantes nas relações entre pessoas com e sem deficiência. Mesmo que não se estabeleça, frontalmente, uma oposição entre quem usa e quem não usa a cadeira de rodas, dificilmente se foge de um certo padrão comportamental através do



qual pessoas que não têm deficiência desfrutam de certo “local de poder” frente a quem tem deficiência motora. Tais padrões trazem consigo uma evidente discriminação social, além de homogeneizar as pessoas em blocos de deficiência, desprezando suas singularidades e escolhas sejam pessoais, políticas e/ou estéticas. Os espetáculos do PÉS, embora não de forma panfletária, contribuem para que se questione esses condicionamentos sociais que impedem, através do preconceito, pessoas com deficiências de trilharem os caminhos sociocênicos que elas desejarem.

A ARTE DO ENCONTRO COM OU SEM PANDEMIA, COM OU SEM DEFICIÊNCIA

Cultivar inter-relações entre pessoas, corpos e cadeiras de rodas na visibilidade intensa do palco, interagir cenicamente com pessoas que movimentam corpos que se pensavam imóveis, desmitificar, por meio da arte, a cadeira de rodas e os fantasmas que a cercam, comunicar com pessoas que se manifestam silentes naquilo que convencionalmente chamamos de palavras, dançar com pessoas que oferecem à plateia um tempo singular para que a cena transcorra diluindo um pouco as fronteiras que separam a oportunidade da indiferença ou de seu oposto, o preconceito. O projeto PÉS é um coletivo. Coletivo no sentido de que Liliana da



Escóssia e Virgínia Kastrup encontraram para definir tal conceito, como uma dimensão da realidade que se opõe a uma dimensão individual e se confunde com a social (2005, p. 295).

Para o diretor e os dançantes, é perceptível que ser integrante do PÉS provoca orgulho. O que transparece, para quem apenas observa, é uma sensação de pertencimento que fortalece o coletivo. Durante os ensaios e, muito mais, ao longo das apresentações, aquelas várias pessoas com seus diferentes corpos, as suas cadeiras de rodas, os seus membros que se movimentam com gestos singulares, bem como as suas falas com ritmos e acentos peculiares marcantes, formam um coletivo integrado, sensível e atento, o qual expande as suas possibilidades de expressão física e de realização artístico/estética integrada pelo grupo. Atualmente, são cerca de 20 pessoas que participam com frequência dos encontros e experimentações artísticas do grupo. Todas elas, com suas personalidades, idades, pesos, alturas, potencialidades e experiências diferentes compõem o coletivo que se molda a essas singularidades e, ao mesmo tempo, constitui-se único e irrepetível pela presença delas. Eleonora Fabião, em seu artigo *Performance e teatro: poéticas da cena contemporânea*, sobre o corpo em Spinoza por Deleuze, diz que:

um corpo é um grupo infinito de partículas relacionando-se por paragem e movimento. São as diferentes velocidades relacionais entre as partículas, que definem as particularidades de cada corpo. Portanto, o corpo não é definido por sua forma ou função. Forma e funções orgânicas dependem de arranjos de velocidades e ralentações e não vice-versa”. (FABIÃO, 2008, p. 238).¹⁶

Em diálogo com Fabião, no projeto PÉS, duas dezenas de corpos com suas partículas infinitas resolveram, estar juntos(as), algumas há quase uma década, para experienciar seus arranjos de “ralentações e velocidades” em teatro-dança. Esse alargamento de olhar, levaram Tursi a trocar a preposição que completa o nome do grupo. Inicialmente havia sido “criação de movimento expressivo **para** pessoas com deficiência”; em 2011 passou a ser “criação do movimento expressivo **por** pessoa com deficiência”; e, a partir de 2017, tornou-se “criação de movimento expressivo **com** pessoas com deficiência”. Essa mudança de preposição evidencia que todas as pessoas que estão no grupo constroem juntas os espetáculos do PÉS. Considera-se relevante ressaltar a forma como o PÉS se apresenta e quer ser percebido por refletir um pouco do processo de construção do coletivo.

¹⁶ <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2013/04/eleonora-fabiao.pdf> - Acesso em 02.10.2020

__REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. *O arco íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

DAMÁSIO, Antônio, *O Mistério da Consciência*. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: *Sala Preta*, USP, n.1, v.8, 2008, p.235-246.

KASTRUP, Virgínia; ESCOSSIA, de Liliana. *Pistas do método da cartografia, pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre, RS: Sulina, 2015.

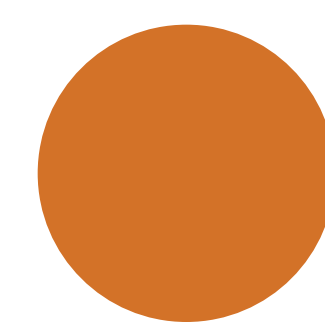
RENGEL, Lenira. O corpo e possíveis formas de manifestação em movimento. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação-Diretoria de Projetos Especiais, 2004. 23 p.

TONEZZI, José. *A cena contaminada: um teatro das disfunções*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TONEZZI, José. Cena e Contágio. 2010. 5 p. Disponível em: https://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/jose_tonezzi.pdf. Acesso em: 13 set. 2020.

TONEZZI, José. Cena e Contágio: o caso da companhia de arte intrusa. *Revista Percevejo*, v. 3, n. 2, 2011.

TURSI, Rafael. *Meu corpo, teu corpo e este outro: visitando os processos criativos do Projeto PÉS*. Brasília, DF: UnB, 2014.



COVID-A - 108.054 SEGUNDOS DE DANÇA POR CADA VIDA³ INTERROMPIDA: PRIMEIRAS REFLEXÕES

Valéria Vicente (UFPB)¹

Líria de Araújo Moraes (UFPB)²

Carolina Dias Laranjeira (UFPB)³

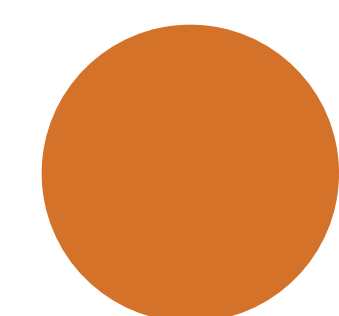
__RESUMO

No dia 16 de agosto de 2020, um grupo de 37 artistas do corpo se uniu para a realização de uma performance via transmissão ao vivo pela internet, que se estendeu das 16h do dia 16 até às 22h do dia 17 de agosto. Nesta performance, intitulada Covid-a, cada segundo carregava o sentido de uma vida interrompida, “um ritual de luto

¹ Artista, passista e professora, possui mestrado e doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA Integra os grupos de pesquisa CosMover: Dança em perspectivas pluriépistêmicas e Umbigada - Grupo de Pesquisa em Dança, Cultura e Contemporaneidade (UFBA).

² Artista, professora e pesquisadora em Dança. Professora do Programa de Mestrado Profissional ProfArtes - UFPB. Doutora em Artes Cênicas, Mestre, especialista e graduada em Dança (UFBA). É vice-líder do Grupo de pesquisa Estudos da (des)territorialização da Performance e coordenadora do grupo pesquisa e ação artística Radar 1.

³ Dançarina, professora e coordenadora do Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes) da UFPB. Graduada em Dança e Mestre em Artes (UNICAMP), Doutora em Artes Cênicas (UFBA), suas pesquisas abrangem a dramaturgia da dança, os estados corporais e processos criativos na interface com as culturas populares e tradicionais, nos âmbitos artístico e educacional.



e de luta”, conforme o release, e artistas localizados no Rio de Janeiro, Paraíba, Pernambuco, São Paulo e Bahia participaram com trabalhos de uma hora a três horas de duração. 108.054 segundos de dança pela vida que serão aqui retomados não apenas para reativar as ações performadas, mas para com elas tecer sentidos e refletir sobre a arte em tempos de pandemia na saúde e pandemônio na política. Ao refletir sobre as escolhas dramáticas e a elaboração poética de Covid-a, nos perguntamos até que ponto e como a arte virtual pode corroborar para as forças vitais.

__PALAVRAS-CHAVE

Performance Virtual, pandemia, dramaturgia, dança, pluriepistemologias.

__ABSTRACT

On August 16, 2020, a group of 37 artists from the body gathered together to carry out a performance by live streaming, which extended from 4 pm on August 16th until 10 pm on August 17th. In this performance, entitled Covid-a, each second carried the meaning of an interrupted life, “a ritual of mourning and struggle”, according to the



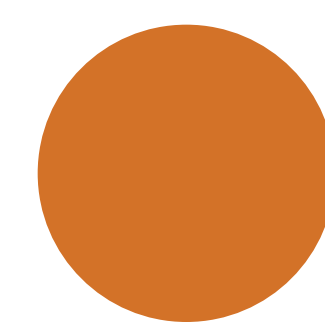
press release. Artists based in Rio de Janeiro, Paraíba, Pernambuco, São Paulo and Bahia states with works ranging from one hour to three hours long. 108,054 seconds of dance for life that will be resumed here not only to reactivate the performed actions, but to weave meanings and reflect on art in pandemic times in health and the politics pandemonium. By reflecting about the dramaturgical choices and the poetic elaboration of Covid-a, we wonder to what extent and how virtual art can contribute to the vital forces.

__KEYWORDS

Virtual Performance, pandemic, dramaturgy, dance, pluriepistemologies.

DA NECESSIDADE DE VIVER UM LUTO COLETIVO EM PERFORMANCE

Se cada caractere deste ensaio fosse dedicado a uma vítima fatal da covid 19 no Brasil, isso corresponderia a aproximadamente um terço das mortes oficialmente contabilizadas nesses seis meses de pandemia. A dificuldade de mensurar e de corporificar essa realidade deve-se ao



caráter abstrato que os números possuem, assim como à dificuldade de lidar com tamanha catástrofe sem definhar junto, sem perder as forças vitais e a alegria por estar vivo, apesar de tudo. Porém, como é claro para as diferentes correntes da psicologia, negar a morte, ou negar-se ao luto, é uma forma de prolongar e dissipar a dor para todas as esferas da vida através de processos inconscientes. O luto é, portanto, um meio de dignificar as vidas que se vão e as que ficam. Em nosso, contexto, no entanto, o negacionismo atrelado a necropolíticas do atual governo federal, fazem do luto uma luta necessária e cotidiana.

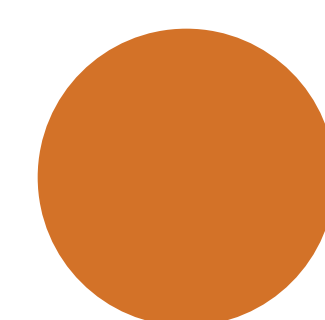
No dia 16 de agosto de 2020, um grupo de 37 artistas do corpo se uniu para a realização de uma performance de longa duração veiculada pela internet, batizada Covid-a. Nesta performance, cada segundo carregava o sentido de uma vida interrompida, “um ritual de luto e de luta”, conforme o release, que se estendeu das 16h do dia 16 até as 22h do dia 17 de agosto. Artistas da Dança, da Performance e da Música localizados na Paraíba, Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco e Bahia participaram com trabalhos de uma hora a três horas de duração. Essas performances eram exibidas individualmente ou em paralelo a outras performances e imagens cujas interações aconteciam de forma improvisada ou previamente elaboradas. 108.054 segundos de dança pela vida que serão aqui retomados



para com elas tecer sentidos e refletir sobre a arte em tempos de pandemia sanitária, e de pandemônio na política.

Este ensaio dá atenção aos desafios de construir uma performance em vídeo via *live streaming* (apresentação ao vivo pela internet) e na experiência dramaturgicamente coletiva. Apresentamos rastros do acontecimento Covid-a, articulando os conhecimentos que emergem da performance coletiva e que poderão ser desdobrados em várias investigações temáticas específicas. Trata-se de um registro do que esta experiência fez e faz com a gente. Assim, apresentamos elementos do processo e a interlocução com as atividades do grupo de pesquisa CosMover, e entrelaçamos as proposições poéticas, dramaturgias e políticas experimentadas nessa ação artística produzida em isolamento social durante a pandemia do Covid-19.

Antes de seguir ao texto, apresentamos aqui todos os participantes da performance num movimento de abertura e pedido de licença para tecer aqui nossas impressões e sensações sobre essa experiência e dar ênfase ao caráter coletivo e comunitário que a define. Participaram desse acontecimento Ailce Moreira, Alessandra Flores, Aline Bernardi, André Dib (coordenador técnico e *streamer*), Ângela Navarro, Ayleen Vant, Izzah Ribeiro e Vant Vaz, Bárbara Santos, Carol Lobo, Candice Didonet, Carolina Laranjeira e Pedro Silveira, Conrado Falbo, Drica Ayub, Elis Costa,



Ewellyn Lima, Flaira Ferro, Iara Sales, Isabela Severi, Isaura Tupiniquim, Kiran Gorki, Liana Gesteira, Líria Morays, Lua Ayres, Luk's Gomez, Luciana Portela, Luna Dias, Marcondes Lima, Mariana Uchôa, Nirlyn Seijas, Rafaella Lira, Silvinha Góes, Taína Veríssimo, Tânia Neiva, Thaismary Ribeiro, Valéria Vicente (idealizadora e diretora).

COSMOVER: IMPULSOS ARTÍSTICOS EM UM PROCESSO PEDAGÓGICO

A performance proposta nasce como desdobramento inesperado de uma atividade do Fórum de Artes Cênicas, promovido como ação conjunta dos professores do Departamento de Artes Cênicas da UFPB, durante período suplementar entre junho e agosto de 2020. Neste Fórum, o grupo de pesquisa CosMover: Dança em perspectivas pluriépistêmicas, coordenado pelas professoras Carolina Laranjeira e Valéria Vicente, ofereceu um curso voltado aos estudantes e egressos de Dança e Teatro da UFPB, mas aberto à comunidade externa à instituição. Esta experiência de ensino remoto articulada ao campo de interesse do grupo de pesquisa teve como propósito o estudo coletivo de textos que estimulassem a reflexão em torno da atual questão de pesquisa desenvolvida pelas líderes do grupo: De que modo cosmologias quilombolas e

indígenas podem transformar o nosso fazer e refletir na/a Dança? Esta questão, que não pretendia ser solucionada, foi acompanhada e friccionada pelas leituras e discussões dos livros de Antonio Bispo (2015), Ailton Krenak (2019) e palestras de Célia Xakriabá.

O curso proposto colocava em tensão a teorização das práticas de dança com os modos de organizar o pensamento de intelectuais e lideranças indígenas e quilombolas. Num primeiro plano buscamos compreender como as pesquisas em dança traziam um centramento em lógicas norte-americanas e europeias, mesmo quando intencionam uma perspectiva ecológica ou afrocentrada. E num segundo plano desejamos ser afetados pelo contato com outras formas de pensar e vivenciar a corporalidade e refletir sobre nossas experiências, pensamentos e práticas.

Para além das discussões teóricas, a experiência remota de ensino nos ofereceu oportunidade de pesquisar junto e o mais importante, um momento de escuta e compartilhamento de angústias. Identificamos entre os participantes do curso sensações de solidão, de medo e insegurança por não termos perspectivas de mudança, por sermos obrigados a assistir à exposição das desigualdades sociais, já vividas normalmente, experienciadas de forma ampliada. A predominância das mortes decorrentes do Coronavírus entre negros e indígenas, o aumento da violência doméstica



contra as mulheres, o desprezo pela morte dos mais velhos, o desemprego e conseqüente aumento da pobreza, entre outros problemas, vem sendo temas que temos que lidar além do medo da morte. A dimensão individual e coletiva do sofrimento na pandemia nos colocava em uma situação na qual não podíamos ignorar estando na condução de um ensino remoto, também excludente.

Assim, modos de propormos o encontro foram se estabelecendo para além da discussão dos textos. Agregamos ações poéticas, experimentos corporais, rituais de início e conclusão, de forma a elaborar fisicamente os temas abordados em parceria com os participantes. Essas experiências, que nos surpreenderam por vivermos ali uma real troca de experiência afetiva, ajudaram a nos abrir para a possibilidade de vislumbrarmos proposições poéticas para o contexto virtual. Também com a intenção de desenvolver nossas pesquisas anteriores, não relacionadas anteriormente com mediação tecnológica, baseadas em estados corporais (LARANJEIRA, 2015), frequências somáticas (VICENTE, 2019) e improvisações em relação ao espaço em interação com tradições populares brasileiras.

Ao fim do curso teórico, percebemos que estávamos aceitando a sugestão de Aiton Krenak (2019), ao denunciar o fim deste mundo e sua literal decadência, de criarmos paraquedas para suavizarmos a queda inevitável pela qual



já estamos passando. Nesse momento, nos deparamos com a possibilidade de criação de práticas coletivas que são alternativas à negação das mortes e possibilidade de vivermos esse fim de mundo de uma forma inventiva, pois os participantes do curso já estavam criando poesias, postando performances com trechos dos textos produzidos e criando músicas.

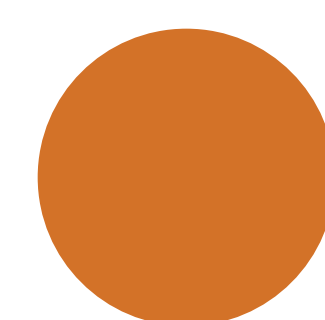
Este curso, portanto, atuou como uma incubadora de possibilidades e abertura do corpo para ações artísticas em meios remotos que influenciou diretamente a proposta da artista professora Valéria Vicente. Esta idealizou uma performance de longa duração como um luto coletivo para honrar as vítimas de Covid no Brasil, produziu um áudio com esta ideia e compartilhou com outros amigos performers. A ideia ganhou ressonância e uma série de adesões que se multiplicaram, iniciando com 06 artistas e agregando mais 31 pessoas, das quais oito são do Grupo CosMover, dispostas a construir gratuitamente uma performance como oferenda e luta e em um curto espaço de tempo.

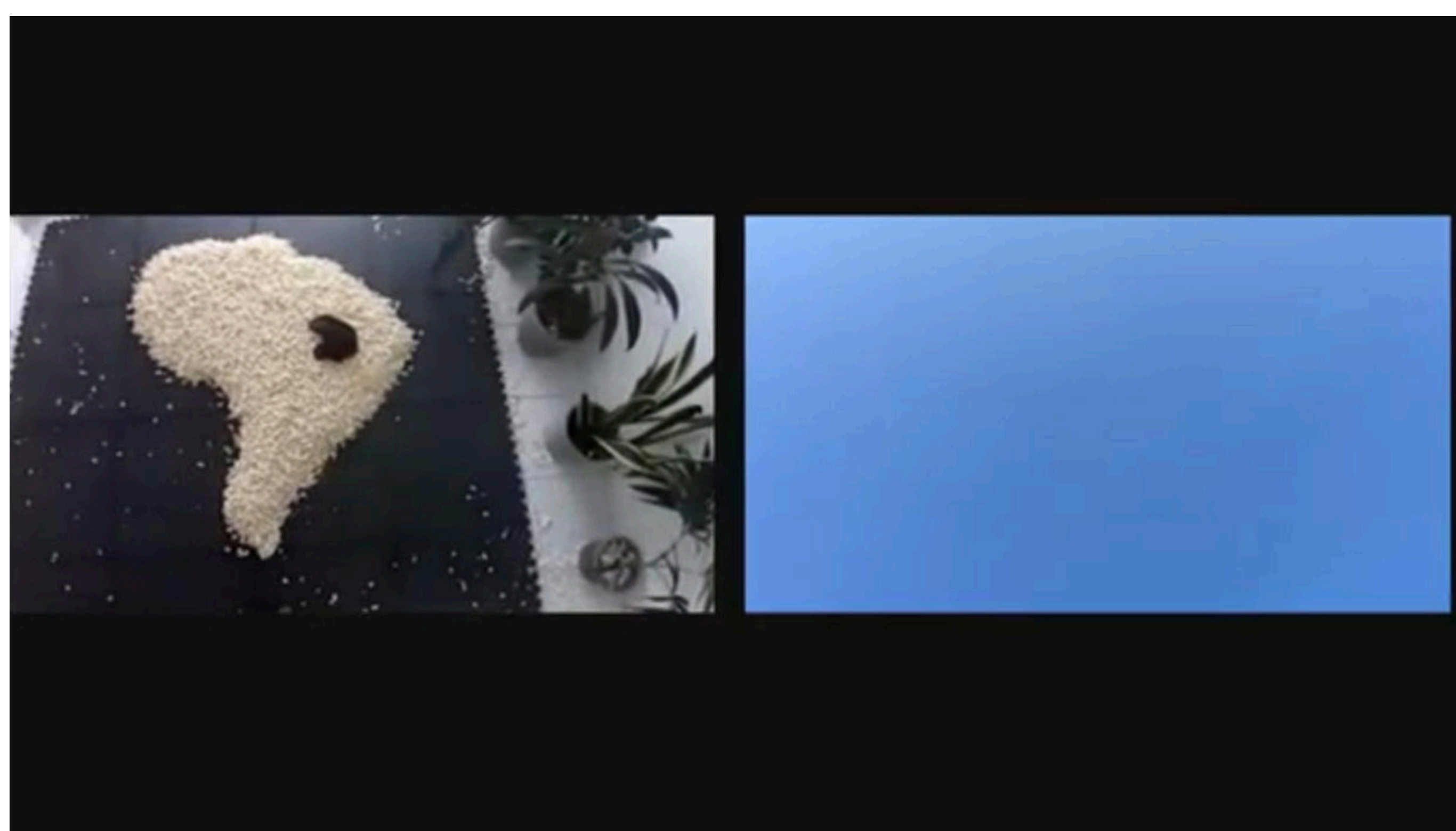
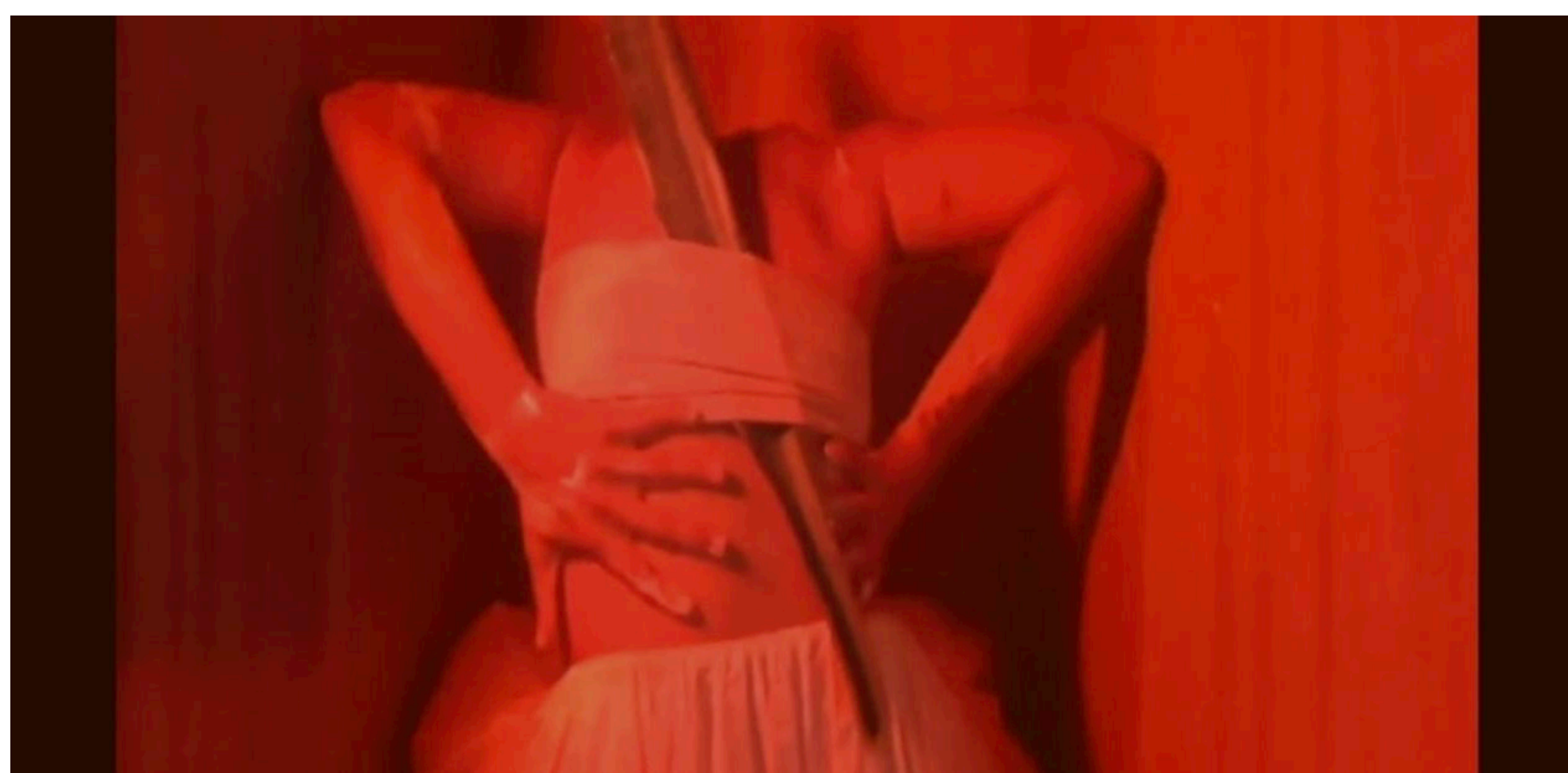
Esta proposta se articulava com a possibilidade de abrir um paraquedas coletivo, que desse visibilidade à queda-mortes, às mortes, ao luto, à perda e a negligência do estado perante a vida e que, ao mesmo tempo, abrigasse a possibilidade de vivermos um luto coletivo que restaurasse



a vitalidade pelo compartilhamento dos afetos por meio de poéticas pessoais.

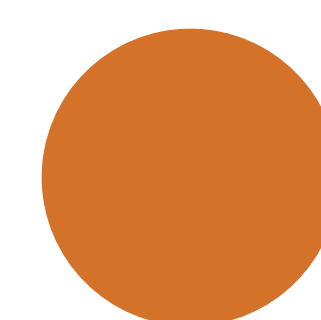
Compreendemos neste curso que na arte indígena é no campo do cuidado que se produz a arte. “É uma predisposição a cuidar do mundo” (Krenak) e é também um modo de nos tornar despertos. Essa ambição também nos conecta a um conceito em crescimento presente nas artes visuais brasileiras que nos foi apresentado pelo artista Thiago Costa. Trata-se do termo Ebó Arte, que coloca a produção artística como uma





Cosmovisões afro-indígenas nas performances de Mariana Uchôa, Ewe Lima e Rafaela Lira⁴

⁴ Fotografias Valéria Vicente e Carolina Laranjeira (foto3).



oferenda, como uma ativação de forças ancestrais e da natureza repercutindo princípios e fundamentos do candomblé no cenário convencional das Artes. Aqui o termo Ebó Arte atua como forma de salientar o caráter da Covid-a que se propõe a ultrapassar o campo do puramente estético, ativando características espirituais da atividade artística. Entretanto, não pode ser identificada como tal, visto que as Ebó Artes têm se fundamentado nos rituais e elementos de religiões de matrizes africanas, e que apenas algumas das performances da Covid-a assumem esse caráter.

A proposição assim estruturada abria um campo de diversas dimensões a serem conduzidas, acordadas e solucionadas, sempre através de trocas virtuais, pois todos os participantes estavam em isolamento nas suas casas. Construções poéticas, acordos práticos, aprendizados técnicos condensados em 30 dias de produção e criação artística enquanto estávamos construindo um coletivo e um modo coletivo de trabalho à distância. Das muitas camadas de aprendizados e produção de conhecimento apresentamos agora considerações sobre a mediação tecnológica.

Salientamos que essa escolha pela criação e pesquisa via mediação tecnológica atrelada ao fazer artístico já ocorre independente dos tempos pandêmicos, mas diante da realidade atual, o uso dessa mediação se dá por



uma condição e não por uma escolha. No nosso caso, os performers são artistas da cena presencial e durante essa experiência se viram na imersão da prática artística guiada pela mediação tecnológica e, a partir desse fazer, se depararam com a emergência da produção de um conhecimento específico.

MATERIALIDADES DO VIRTUAL: INTENÇÃO DA MÁQUINA E O DESAFIO DO ARTISTA

Como sabemos, a pandemia do Coronavírus transformou o ambiente virtual em única possibilidade de acesso ao público para todas as áreas artísticas. Essa configuração nos impõe incluir as discussões sobre mediação tecnológica digital como parte do fazer artístico inclusive para as artes da presença, como o teatro, a dança e a performance.

Tal discussão nos remete a Walter Benjamin, que já em 1936 nos alertava que a reprodução técnica da arte, iniciada no século 19 com o advento da fotografia, e depois com a fonografia e o cinema, criou sucessivas ondas de reajuste do sentido da produção artística e de suas formas de fabricação, distribuição e valoração, de forma que, neste início de século 21, a predominância dos meios digitais impactam de forma igualmente desafiadora artistas e públicos. Ficar em casa e evitar aglomerações



nos colocou diante da intensificação das forças virtuais e nos perguntamos até que ponto - e como - a arte virtual pode corroborar para as forças vitais. O ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (Benjamin, 2014) versa sobre a diferença constitucional entre a arte tradicional, possuidora de uma aura construída pela sua individualidade, unicidade e pelo caráter ritual do seu processo e fruição; e a arte técnica, cuja possibilidade de reprodução condiciona a sua constituição. Há uma inversão de valores, do original e único, para o tecnicamente reproduzível em escala massiva. Mas há, principalmente ao que nos interessa, um processo novo de fabricação, no qual os elementos técnicos ganham um papel quase autônomo em relação ao artista.

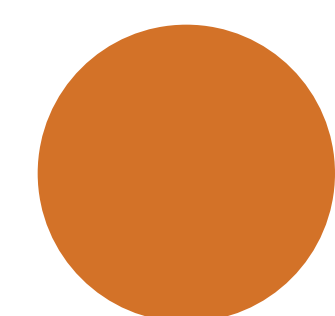
Benjamin alerta que “importa a diferença tendencial entre aquela técnica e a nossa, diferença que consiste no fato de que a primeira técnica utiliza ao máximo o homem e a segunda o utiliza o mínimo possível” (Benjamin, 2014, p. 41). Diferente da arte tradicional, onde a técnica é parte do ritual, essa nova estrutura técnica direciona, tem intencionalidades e modos de realização contra os quais o artista precisará lutar para oferecer uma visão relativamente autônoma. Neste processo, as artes da presença foram indiretamente afetadas, não apenas na reconfiguração social, mas também nas mudanças cognitivas

da sociedade, que incorporam elementos como velocidade, edição, foco nos modos de ver e nas expectativas de fruição. Entretanto, as danças, teatros e performances continuaram a se desenvolver e a basear sua produção nos afetos, no tempo e espaço compartilhados, nas afetações geradas pela presença física, mesmo em suas formas hibridizadas pela tecnologia digital. Elas mantiveram sua força no ritual, na unicidade e em valores que diferem das artes técnicas como o cinema e a fotografia.

Neste sentido, assim como os artistas do cinema e da fotografia teorizaram e experimentaram ao longo do século 20, podemos compreender que, para construir processos subjetivos singulares mediados, havemos de reconhecer as particularidades dos meios de comunicação digital, enfrentar as máquinas, seus modos de construção da realidade, e os valores implícitos dos “mensageiros” tanto quanto das “mensagens” que desejamos por elas transmitir.

Segundo Siedler (2016), o contato com a fruição ou a produção de dança na e para a internet gera reflexões sobre o que a autora chama de modo *on-off-line* em que as lógicas se cruzam:

[...] o corpo que experiencia as lógicas cognitivas em suas relações com e na internet (simultaneidade, instantaneidade, velocidade, globalidade, acelerada transitoriedade nas relações,



rastreamento das ações *on-line* para o usuário-consumidor receber informações relevantes ao mercado, convergência das mídias, narrativas transmídia, entre outros) é o mesmo corpo que atende às demandas da vida *off-line*, de modo que há um cruzamento de lógicas de organização do pensamento, num fluxo de coafetações e cotransformações. (SIEDLER, 2016 p. 31).

Já antes da pandemia, havia uma emergência de configurações artísticas que se apresentavam como modo de resistência ou de discurso contra as regras hegemônicas de consumo. Com o isolamento social, há uma convergência de artistas produzindo, divulgando, criando, conversando, fruindo, dentre outras ações, tendo como opção apenas as plataformas digitais da internet. É possível que, mesmo para quem não é artista, essa condição gere um cansaço pelo excesso de produções e afete sua sensibilização para construção de um estado de abertura para fruição.

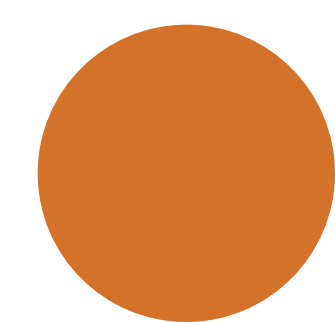
Os artistas que se somaram na realização da performance Covid-a estabeleceram um tempo de enfrentamento dessa relação corpo/meio de difusão, construindo estratégias para realização das suas intenções poéticas. Apontamos os embates, as tentativas, soluções provisórias e estratégias diversificadas que se somaram neste acontecimento.

Os primeiros enfrentamentos dizem respeito à temporalidade e à forma de acesso. O sistema online impõe



um ritmo frenético de novas mensagens, apresentadas em frames que deslizam como roletas de máquinas caça-níqueis. Plataformas como instagram exemplificam esse modo de apresentação em que uma imagem está sempre sendo espreitada pela próxima, ativando certa ansiedade pelo novo, uma continuidade de informação na qual estamos nos tornando viciados. Esse modo de apresentação das informações está condicionado a uma volatilidade que é oposta a uma fruição demorada, relaxada, contemplativa, que no caso da performance se faz necessário. Necessária à fruição do trabalho pois é diferente de uma perspectiva de conhecer superficialmente, saber, ter visto. Para adentrar nos conteúdos do movimento e da pausa, um outro estado de corpo precisa ser criado, algo que já era sentido nas próprias performances presenciais devido às investigações corporais no campo da dança que exigiram do espectador uma introspecção perceptiva, conforme visão de Anne Suquet: “se o bailarino se inventa dançando, se não cessa de fabricar sua própria matéria, trabalha também o espectador para sentir o corpo (SUQUET, 2008, p. 538)”.

No caso da Covid-a isso se exacerba em relação a outras performances virtuais pois a performance intenciona a criação de um estado de luto, um reconhecimento das perdas, sendo impossível estabelecer isso numa estrutura de *live* do *instagram*. Já o tempo de duração das performances



ao vivo é usualmente um acontecimento de 1 a 3 horas. Em algumas plataformas a interrupção acontece após uma hora de *live* sendo preciso reconectar. Este limite de tempo se relaciona com o quanto de tempo podemos gastar com um único afazer, mas também com uma necessidade de exposição das publicidades. Além disso, o sistema de redes sociais e de comunicações sempre ligados a um tipo de controle, diante do isolamento, manipulam também as opiniões e comportamentos de forma mais acirrada. Ou seja, o meio virtual deseja que tenhamos multifocos, intenciona tornar difusa nossa atenção ou que nos concentremos em produtos onde seja possível exibir seus anunciantes. Sobre a atenção multifocal Kastrup (2005) afirma que esse tipo de concentração é parte de um regime cognitivo hegemônico que serve para obter informações e solucionar problemas. Tal modo de atenção não permite a imersão necessária para a experiência.

Já a proposta da Covid-a foi a de realizar uma imersão em cada segundo durante 100 mil segundos, ou seja, cerca de 20 horas de dança e luto (que se tornaram 28 horas devido ao montante de mortes somadas no dia da performance). Essa temporalidade leva a um esgarçamento das ações performáticas, propõe um tempo não frenético e de suspensão. Foram ações urgentes de movimento interno que não se estruturaram para se afinar ao ritmo



e à visualidade predominante das redes sociais, voltados a capturar em tiros certos sua audiência, mas para acolher quem se disponibiliza à experiência proposta.

Por isso, ao invés das grandes plataformas, escolhemos retornar às bases da WEB, criando um blog como palco. Uma tela branca, sem anúncios, com informações básicas, e um convite à conexão. A imagem que criamos como metáfora é de um ritual que acontece numa floresta urbana: Está próximo e acessível, nas principais vias tem placas indicando o caminho, o acesso é livre. Porém, como parte de uma celebração específica só adentrará e sairá das grandes vias quem reconhecer, por interesse ou afinidade com a proposta, que algo significativo pode acontecer quando um grupo de pessoas convergem para uma ação dessa natureza.

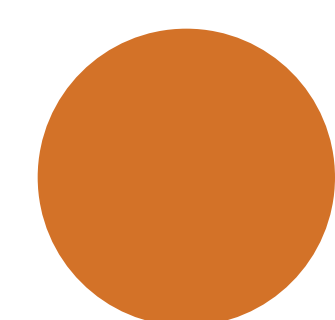
A criação desse espaço não foi fácil e não aconteceu totalmente. Tivemos que estudar as diversas plataformas, ponderando quais delas suportariam o tempo desejado de *live* se mantendo um território acessível. Também precisávamos de um ambiente livre de entradas e saídas, manipulação de áudios e vídeos do público, como as salas de reunião. Há plataformas específicas para streaming que estão se popularizando, porém naquele momento utilizá-las exigiria muito esforço do público, como baixar programas e fazer cadastros. Terminamos optando por utilizar o youtube



como meio, porém o desejo era que fosse acessado apenas pelo blog, o que não ocorreu, pois apenas no momento da transmissão descobrimos que o acesso era negado ao público por nossa conta no blog não ser comercial. Assim ajustamos colocando o link no blog pra nossa página no youtube.

Também estudamos as plataformas para viabilizar as conexões entre os artistas, *google meet*, *zoom*, *stream yard*. Em todas elas nos planos gratuitos ou pagos há restrições de uso e divergências entre nossos interesses e o que dispõem. Por exemplo, nenhuma delas garantiu o arquivamento de todo o tempo da performance, apesar de através de um plano pago termos retirado a marca d'água da tela, trabalhando a tela como materialidade poética, e atuar de forma ininterrupta por mais de 24 horas. São, portanto, dois níveis de mediação para construir a ponte entre a câmera que filma a performance e a tela que a assiste em “tempo real”.

Além dessas camadas de mediação soma-se outra quantidade de aparatos técnicos: as câmeras e as máquinas de cada artista e suas conexões de internet. Elementos que impactam na textura da imagem, na velocidade dos movimentos, na legibilidade dos corpos filmados, nas cores captadas, nos sons transmitidos, no volume e qualidade da trilha musical, na produção de ruídos sonoros. Muito



pouco de todo esse aparato fazia parte dos nossos fazeres enquanto performers. Fora da pandemia, tínhamos a presença de técnicos, cineastas, editores e muitos especialistas para configurar nossos aparelhos e ajudar a compor registros de dança ou mesmo videodanças.

Entretanto, a precariedade técnica, enquanto condição compartilhada entre os performers, foi responsável por produzir interferências na textualidade habitual modelada pelas plataformas, ao criar outras possibilidades de fruição, pela potência da fissura, do inacabado, do turvo. Tal precariedade, em certa medida, acabou por evidenciar o essencial para nós naquele momento: o viver o luto juntos, nossa necessidade de nos depararmos com a morte para afirmar a vida.

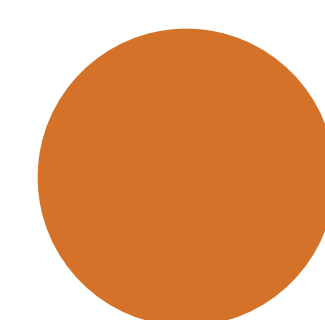
A gambiarra seria a nossa possível tecnologia diante de uma maioria que não tem acesso à tecnologia digital mais sofisticada, mas é também um modo político de posicionamento numa perspectiva poética no mundo. Carolina de Nadai (2017) nos fala da gambiarra enquanto gambiarração para tratar de ações compositivas em dança nas quais uma lógica de gambiarra se apresenta na própria composição. Não necessariamente estamos falando de gambiarração enquanto configuração artística no Covid-a, mas os suportes e os modos para que as cenas ocorressem e até mesmo o compartilhamento dessas possibilidades



nos bastidores pode ajudar a pensar na potência de uma criatividade que subverte a necessidade de aparatos necessários para um enquadramento ou uma imagem perfeita. A autora considera a gambiarra como um modo de existir constituído por valores como:

a. a ordinariedade, precariedade, a capacidade de improviso, a familiaridade com a ilegalidade, um tipo de suficiência que opera no limiar da insuficiência, uma relação íntima com acidentes/imprevistos e a disponibilidade para o manuseio de forma alternativa ou nova (NADAI, 2017 p. 41).

A feitura de gambiarras ocorreu, nesse caso, na contramão da necessidade do consumo em suportes que criem uma melhor visibilidade das imagens transmitidas em tempo presente. Perspectivas se fizeram necessárias na produção de imagens visuais, ora com câmeras paradas, que registram toda uma paisagem caseira, ora câmeras subjetivas em movimento criando recortes e efeitos também solucionados com artefatos da própria casa. Esse modo de fazer funcionar coisas fora de uma rota que estaria atrelada a um poder aquisitivo ou especializado em dispositivos tecnológicos, ou mesmo em condições de ambientes ideais para filmagens como estúdios ou com efeitos especiais, deflagra uma resistência a uma tendência do sistema de isolamento. O acesso a essas possibilidades via compra de



novos aparatos técnicos, que seria restrita ou condicional para participação artística, é driblada com a criatividade de gambiarras, presentes nos bastidores que compõem a cena.

Assim, Covid-a exemplifica o quão desafiador é para o performer atuar “de casa”, mas também o apresenta a diversidades e adversidades de elementos que compõem o fazer artístico online, dando-nos condições de refletir e reconhecer os desafios implicados nas relações corpo e virtualidade que compõem nossa condição atual.

Podemos considerar que o ato de dançar presencialmente sem essas condições de aparatos tecnológicos é resistência e é também um ato anárquico, no sentido da utilização da própria catástrofe, que sugere isolamento e desintegração frente ao descaso político. Lembremos aqui do termo terrorismo poético do autor Hakim Bey (2000) e, que nesse caso, podemos considerar que o Covid-a foi uma arma de guerra poética encontrada diante de tantas provocações durante o atravessamento da pandemia gerada pelo Covid-19. Sobre essa poética que faz circular a tristeza, a raiva, o desconsolo, a revolta, a dor das perdas, e todas as nuances de transformação psicofísica propomos um primeiro olhar sobre a dramaturgia da Covid-a.



TESSITURA DRAMATÚRGICA

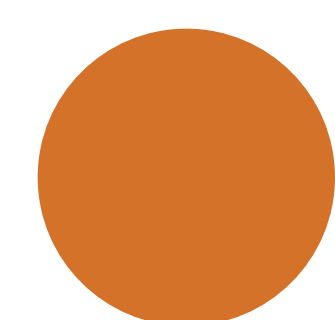
Durante a performance um texto no blog alertava:

Essa tela é um canal para nosso palco/floresta/terreiro. Muito de invisível nos acompanha. Assim, mesmo que o som caia, que a internet “bugue” e que as câmeras falhem, continuaremos honrando cada segundo com toda nossa dignidade.

O conjunto de performances na grande performance Covid-a apresenta um contexto de duração dramatúrgica com uma dimensão individual e outra coletiva muito singulares. Ambas as dimensões, produzem sentidos que se entrecruzam entre afetos particulares de cada criação em seus respectivos roteiros e fases, e afetos colaborativos, de participação criativa e engajamento político conjunto. Percebe-se a indignação e a angústia individuais, de cada artista diante de algo que está acontecendo na alteração do tempo-espço entre as pessoas e a tristeza planetária entre muitas mortes e a estranheza nos modos de aproximações e afastamentos humanos no planeta e, nesse evento especificamente, no Brasil. Se em muitos países foram produzidas lives celebrações para arrecadar recursos e discursos de cuidado mútuo, no Brasil dividido por *fakenews* e uma política de estado que minimiza o valor das mortes, a indignação se torna a base para dramaturgias possíveis mobilizarem forças coletivas.

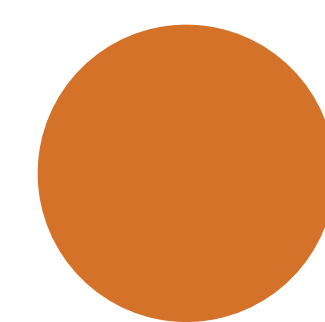
Para discutir a construção dramaturgical de Covid-a como um todo, chamamos atenção para que esta foi composta pelas poéticas das performances e também pelo que acontecia ao redor delas. Traços invisíveis que compuseram as ações performáticas, no sentido que Ana Pais (2004, p.94) dá à dramaturgia ao pensá-la através dos modos como as articulações de sentido se operam por relações cúmplices entre os materiais no decorrer do tempo e no espaço da apresentação. Pois houve uma colaboração coletiva enquanto as performances foram apresentadas, já que durante as apresentações os participantes comentavam suas impressões em tempo real em um grupo de whatsapp. Essa ação por detrás das performances manteve uma espécie de campo, sustentando as presenças dos performers em cena e a potencialização das performances que estavam por vir. Para os participantes, fez parte da performance assistir, e nesse caso assistir foi uma forma de dar assistência a quem está performando, ou operando.

O caráter disruptivo e político da performance se deu também pela reverberação da presença das pessoas envolvidas na imersão da proposta. Os artistas reverberavam e pontuavam sobre o que estava sendo co-criado, construindo um modo de resistência que suspende a rotina do consumo. Através da criação de um coletivo para fazer algo que não é uma encomenda oficial, mas



uma ação pautada em um argumento que nos convoca a suspender o tempo e mover. Para além do momento da apresentação da performance individual, para muitos participantes o envolvimento consistiu em suspender o tempo de dormir, de comer, pois estar junto virou também um manifesto. Por conta da duração de 28 horas, muitos não dormiram acompanhando as apresentações, ou, dormiram em algumas horas e voltaram para assistir em seguida. Havia uma irmandade formada... assim como num terreiro... num aquilombamento...

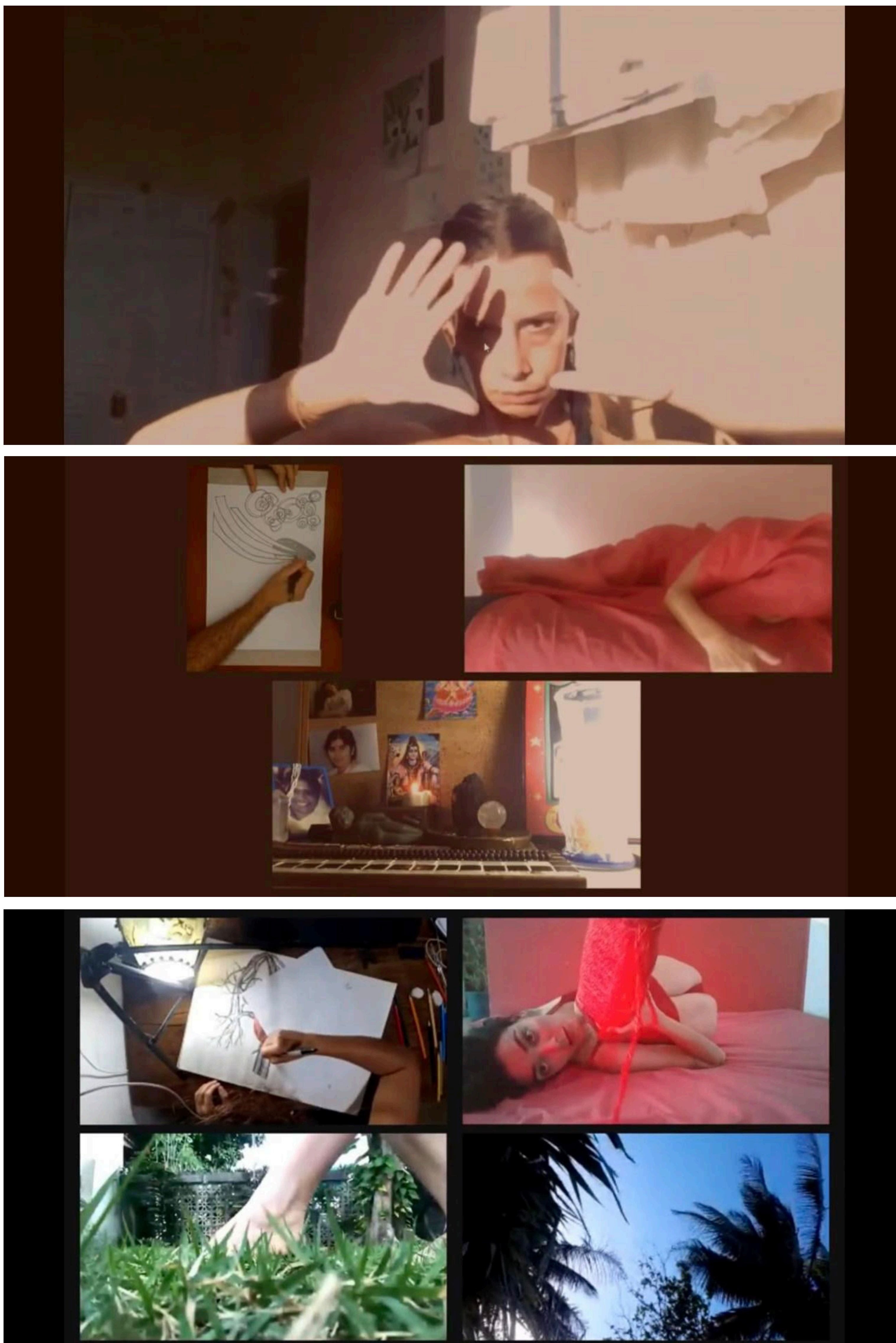
A presença entre quem assiste e quem faz se difere nessa performance coletiva, os olhares se centralizam na câmera de um dispositivo (celular ou computador). Os ambientes de apresentação são as casas de cada participante, as gambiarras para que o enquadramento aconteça são configuradas de maneiras caseiras e inusitadas entre os integrantes. Durante as apresentações, as rotinas de cada um se voltaram para essa produção que apresenta modificações nas estruturas de cada casa, desde o afastamento de móveis, a produção de ambiências com materiais como folhas, penas, pipocas, argila, velas, até a iluminação produzida também de modo caseiro. A casa e o corpo do performer engajados nessa produção artística produziram uma sensação coletiva de uma espécie de festival artístico, como se todos estivessem viajando juntos para algum lugar específico.



O acontecimento do Covid-a parece ter criado a possibilidade de autocura e, ao mesmo tempo, de cura coletiva entre os artistas participantes. Diante do comentário de pessoas na internet que estavam acompanhando, parecia também gerar uma espécie de “choro” ou “cura expandida”. Apontando para a constatação de que a vontade de chorar os mortos entre os artistas se efetivou sendo reverberada para a assistência.

As presenças constroem uma dramaturgia da oferenda, do fazer coletivo, de rompimento com as imposições cotidianas. A duração dilatada possibilita ao corpo de quem performa produzir um estado de imersão corporal numa determinada ideia ou





Materializando o tempo com Silvia Góes (foto1), Conrado Falbo, Angela Navarro e Kiran Gorki (foto2) e Tânia Neiva, Luna Dias, Isaura Tupiniquim e o céu de Recife (foto3)⁵.

⁵ Fotografias: Valéria Vicente

ambiente em que modos de permanência manifestos se instauram de forma compartilhada, já que todas as performances ocorreram em tempo real. A exaustão na permanência provoca também o engajamento em comum com o motivo da performance, pois há um cansaço político e emocional proposto pela idealizadora da performance Valéria Vicente quando relata sua indignação com os segundos que se passam e morrem vítimas do Covid no Brasil, em sua maioria por negligência política.

Entre performers, durante uma apresentação e outra, a poética também foi construída em transições, ou seja, composições de um alinhavo que se deu por conexões possíveis entre a entrada e saída de performers, bem como a imagem capturada em tempo presente do céu através da câmera de alguém da equipe, marcando a passagem do tempo, criando um efeito duplo de pausa com o céu e de movimentos de sol, nuvens e escuridão, diante de toda a duração do Covid-a.

O sentido de realizar a performance com uma dramaturgia autoral, cada artista com seus protocolos de criação (TOURINHO, 2009), retroalimenta a obra como um todo, ao criar uma dramaturgia coletiva por camadas acidentadas na fruição e no próprio corpo de cada participante, que ora atua, ora assiste aos outros, ora cuida do que está por vir. A duração se expande para além do próprio fazer

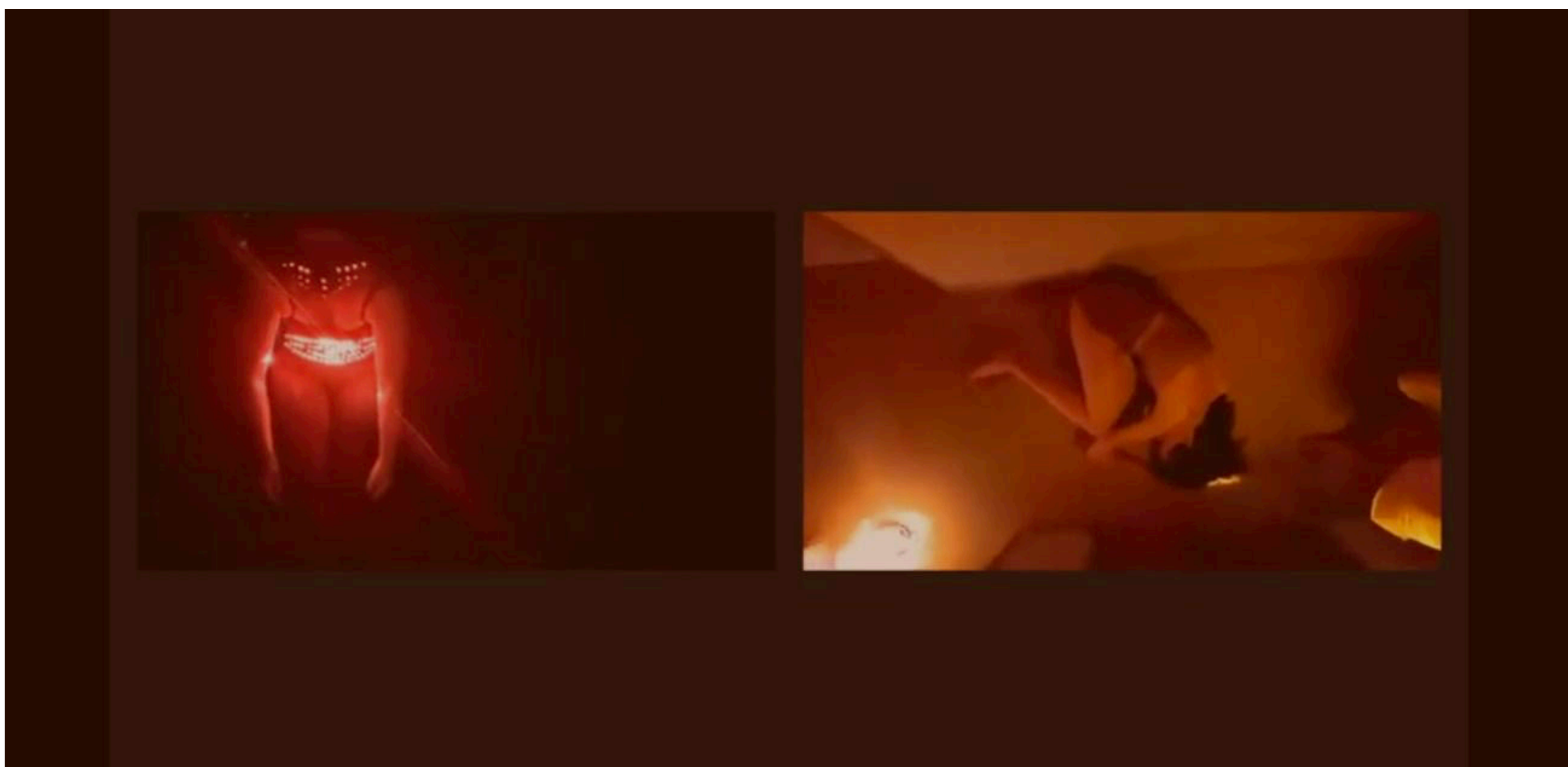
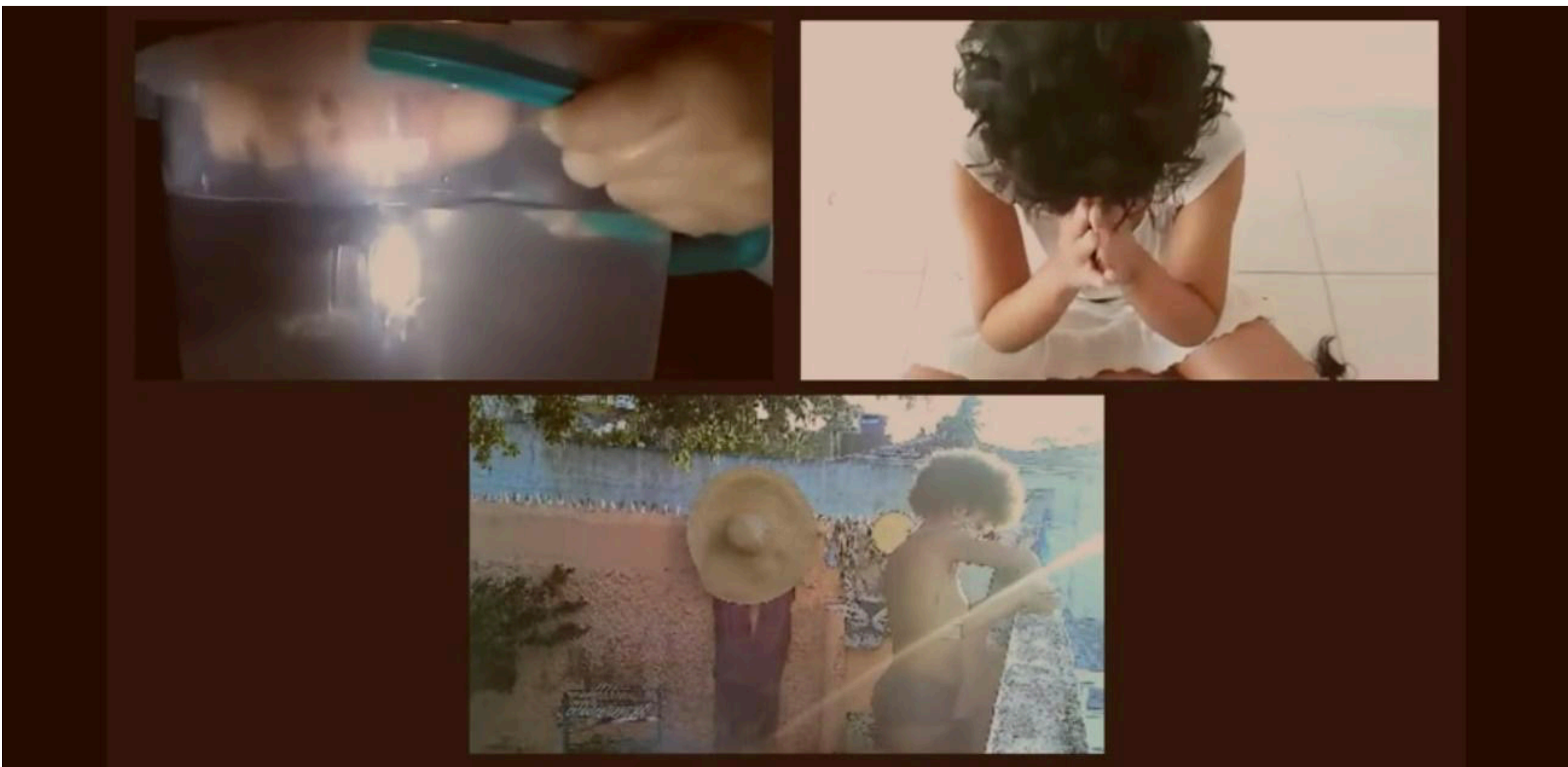


duracional da sua proposição particular para uma atenção/tensão no todo.

Flaira Ferro abriu os trabalhos ao construir frestas de visão de suas ações, brechas/câmeras por onde acessamos perspectivas parciais dos acontecimentos performáticos. O plástico bolha sobre a paisagem e o piano tocado sugerem uma ação poética de reconfiguração do cotidiano, ao chamar a atenção para a necessária reconfiguração do espaço e da presença durante o isolamento social.

Da mesma forma as performances de Luna Dias, que sustenta a ação de enrolar-se com linhas de crochê sobre a própria cama, e Alessandra Flores, que abraçando árvore, muro, chão nos lembra da importância do contato do qual estamos tolhidos pelos protocolos de higiene, estabelecem a passagem do tempo como conteúdo poético de suas performances. Assim como o faz Ângela Navarro coberta por um lençol vermelho ouvindo as sirenes das ambulâncias que adentram seu espaço doméstico, Liana Gesteira, manipulando água em uma tigela de barro e Tânia Neiva desenhando. Todas induzindo a estados de relaxamento contemplativo. Um estar quase sem objetivo, exercícios de presença compartilhada, aprendizado necessário para o tempo prolongado de isolamento. Pontuando um tipo de fruição específica que é fissura também porque rompe com esse





Luto e Luta nas performances de Dryca Ayub (foto1), Isaura Tupiniquim, e Isabela Severi (foto2) e no encontro de Iara Sales, Thaismary Ribeiro e Mariana Uchôa⁶

⁶ Fotografias: Valéria Vicente

tempo curto da produtividade e da aceleração. Esse estar em presença no isolamento e reconhecer as mortes também está presente na proposta noturna de Silvinha Góes durante a virada do dia. Por outro lado, movimentos das danças urbanas conduzem a interação familiar de três integrantes da Tribo Ethnos, cuja trilha por eles produzida interroga “Quanto vale a vida?”.

A performance de Dryca Ayub se conecta ao preencher o tempo de presença apontando uma relação visceral entre ela e a natureza, seja na manipulação do adubo ou do próprio sangue num estado que é também de ritual. A compreensão ritual da Covid-a penetra muitas das performances construídas. Valéria Vicente, manipula sua imagem em relação à água e à vela e num segundo momento, estabelece em sua varanda um terreiro de danças, que constrói diferentes fluxos entre as batidas dos segundo do relógio. Assim, como Thaismary Ribeiro dança como ato de transformação e corta os próprios cabelos num modo de concretização das mudanças evocadas.

Podemos ver o diálogo com outras epistemologias da dança na construção das performances, muitas proposições tangenciaram cosmologias, elementos e práticas das culturas nativas e afrobrasileiras em suas construções poéticas, outras serviram-se mais da improvisação em tempo real e elementos da dança contemporânea. O trabalho com ênfase



na visualidade também aparece de distintas maneiras, nos trabalhos de Conrado Falbo, Kiran, Taína Veríssimo, Marcondes Lima e Luks Gomes com a combinação de materiais e a exploração da plasticidade na produção das imagens, na textura dos desenhos em argila, em lápis, com tintas e a construção escultural de figurinos-objetos.

Algumas performances trouxeram a repetição de uma mesma ação em que a cada passagem do tempo havia sobreposição de informações, como a performance de Elis Costa. Esta utilizou de uma quantidade grande de penas amarelas, ações e palavras lúdicas que potencializavam sua presença num fundo infinito escuro. Outras se utilizaram de bricolagens de informações como a performance de Luciana Portela compondo elementos de tradições das culturas populares e Carolina Laranjeira, com a leitura do site Inumeráveis ao nomear as vidas perdidas pela Covid, dança ao som do toque de capoeira lúna em homenagem aos mortos e abre a imagem para um jardim com terra e a ação de plantar. Bricolagem conduzida de forma interativa na proposta de Nirlyn Seijas que tirava cartas de tarot para refletir-dançar com Lua Ayres e em seguida performar por entre objetos pessoais que formam o número 108.054 em grande dimensão.

Na performance de Líria Morais havia também uma justaposição em relação a sua ação imersiva com papéis



crepons brancos que eram usados como materialidade de cobrir ou limpar o corpo que pesava no chão, ou mesmo uma oferenda para as almas da madrugada e a de Aline Bernardi com o rosto pintado de urucum performando palavras lidas em voz alta. Já próximo da finalização, Carol Lobo mistura seu corpo às imagens de ruas e janelas projetadas em sua parede.

Podemos destacar algumas performances específicas que se aproximam de cosmologias afroindígenas como a de Rafaella Lira, que constrói sua dramaturgia no fazer e mover as pipocas, em referência a Obaluaê. Lua Aires, pesquisadora da Jurema performa com o ato de soprar a fumaça com cachimbo. Assim como a performance de Ewe Lima que produz sua presença como entidade irradiada e Mariana Uchôa, ao misturar narração e reflexão, dando “recados” de cuidado. As referências às culturas indígenas também se encontram pelo uso do urucum que pinta o corpo no trabalho de Taína Verríssimo, os sons do maracá e músicas de Ailce Moreira, pela sonoridade de músicas dos povos Pankararu e Shipibo e pela narrativa sobre a violência sofrida por mulheres indígenas, como no caso da performance de Isaura Tupiniquim.

Sensações de asfixia foram exploradas por Isabela Severi “último sopro” e Iara Sales. Na primeira, o som de respiração sufocante co-habita com a retirada de entulhos



no entorno da performer e na segunda, a performer insere a cabeça em baldes cheios de água, realizando gritos inaudíveis. Performances que se relacionam poeticamente com a instalação de velas e nomes propostos por Bárbara Santos no início daquela noite pela capacidade de ativar dor e revolta, co-moção.

Encerrando a performance Candice Didonet, compartilha a tela do seu computador com prints dos trabalhos performados. Ao utilizar da tipografia Atxuhu Kaí, criada pela parceria das Edições Zabelê e a artista indígena Rita Pataxó, produz uma escrita poética tecida entre imagens e palavras, construindo novos significados e afetos com suas reordenações sígnicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

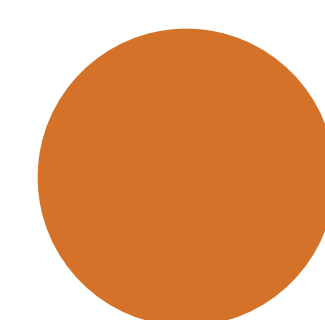
A concepção de Covid-a, nesse momento histórico, parece ter se aproximado do fenômeno planetário, na medida em que uma catástrofe sanitária é o principal assunto a nível mundial. Porém, assume um sentido específico, pois no contexto brasileiro evidencia o projeto de destruição de direitos fundamentais da população, das vidas indígenas e negras, e dos sistemas ecológicos. Evidencia também uma impossibilidade de solidariedade ampla entre os brasileiros e seus grupos sociais.



A mediação tecnológica sobrecarrega de eletricidade nosso cotidiano e se transforma em algoz e aliado das nossas micropolíticas. Assim, nos vemos diante da missão de nos tornar libertos diante das condições a nós impostas. Tanto a do terror, quanto do isolamento e ainda mais, dos modos de controle que subordinam a vida ao lucro.

Compreendemos na prática que é possível apostar na subversão desse terror, já que diante da condição de isolamento e distanciamento foi possível produzir coletivamente um sentido de manifesto em compartilhamento artístico junto a 37 criadores, gerando argumentos potentes na contramão do que se considera lucrativo.

O enfrentamento das limitações impostas pela maquinaria digital e lógicas das redes sociais, permitiu a esse grupo de artistas construir brechas e fissuras para uma presença mais alargada, poeticamente sensível e polissêmica do que a predominante nas *lives* e redes sociais. O estudo coletivo dos problemas técnicos, os ensaios virtuais, a troca sobre os elementos escolhidos, posição das câmeras, configurações dos computadores e celulares, os porquês das escolhas e soluções encontradas se mostram de grande potencial artístico e político. Não se trata de um evento de massa, mas um ensaio para performar em e para multidões, diante de uma catástrofe planetária. Desse modo, a criação de uma poética na contramão da condição do isolamento,



gera potência e poder de denúncia em coletivo.

O argumento da performance fez com que a urgência e a precariedade estivessem coladas a sua poética, que se ampliou na força de estar, ao mesmo tempo, vendo e sendo visto, vivendo, apesar das condições impostas. O caráter ritualístico da proposição de Covid-a pode ser compreendido também enquanto função social, necessidade de criação de espaço para agregar e fazer circular afetos além de produzir ruptura diante das catástrofes assistidas. Caracterizam sua dramaturgia a abertura para incluir as espiritualidades agenciadas pelos performers, a condição de ser feita em tempo real e não ser feita para ser registrada, mas como ação e acontecimento, a precariedade e a urgência constitutivas das ações performáticas. Sob tais condições outros sentidos e sensações se articularam e contribuíram para gerar a intensidade do acontecimento: medo, tristeza, raiva, indignação, revolta, sentimento de comunhão e irmandade, sendo elaborados, gerados e transformando corpos e pessoas, na emergência de dramaturgias corporais em tempo real que atravessou a tela.



__REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BEY, Hakim. **Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Editora Veneta, 2000.

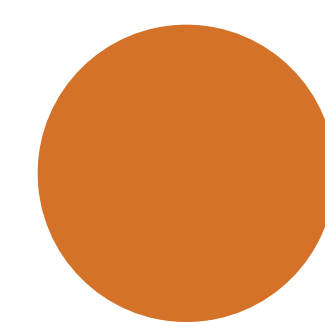
KASTRUP, Virgínia. **Políticas cognitivas na formação do professor e o devir-mestre**. Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1273-1288. Set/Dez. 2005.

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

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Os Estados Tônicos como Fundamento dos Estados Corporais em Diálogo com um Processo Criativo em Dança**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, RS, v. 5, n. 3, p. 596-621, ago. 2015. ISSN 2237-2660. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/47462>>. Acesso em: 09 out. 2020.

NADAI, Carolina Camargo de. **Gambiarração: poéticas em composição coreográfica**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da USP, 2017.

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



PROJETO COVIDA, 2020. (blog). Disponível em: < <https://projetcovida.wordpress.com/>>. Acesso em: 25. ago. 2020.

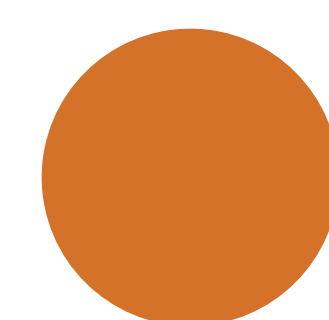
SANTOS, Antonio Bispo dos. **Colonização, quilombos:** modos e significados. Brasília: INCTI, 2015.

SIEDLER, Elke. **Redesenhos políticos do corpo:** uma análise de concepção e circulação da dança *on-off-line*. Tese de Doutorado. Programas de Estudos pós-graduados em comunicação e semiótica. PUC-São Paulo, 2016.

SUQUET, Annie. O Corpo Dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jaques; CORBIN, Alan; VIGARELLO, Georges (Org.). **Histórias do Corpo:** as mutações do olhar, vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2008.

TOURINHO, Lígia Lousada. **Dramaturgias do corpo:** protocolos de criação nas artes da cena. Tese de doutorado. Universidade estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2009.

VICENTE, Ana Valéria. **Errância passista:** frequências somáticas no processo de criação em dança com frevo. Salvador, 2019. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia, 2019.



ESCRITOS CÊNICOS SOBRE A INTIMIDADE DE NOSSAS DANÇAS DIGITAIS



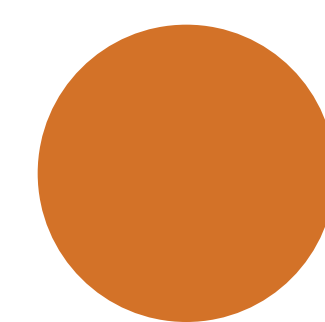
Maria Inês Galvão Souza (UFRJ)¹

Fernanda de Oliveira Nicolini (UFRJ)²

__RESUMO

Este artigo busca estabelecer reflexões acerca de processos de pesquisa artística em dança a partir do contexto de isolamento social devido a pandemia de COVID19 no ano de 2020. Tendo como pontos de partida uma metodologia de análise de algumas pesquisas práticas e experimentações realizadas neste período pelas autoras, o texto busca por cruzamentos entre os processos desenvolvidos, consonâncias e especificidades a partir dos modos de operação subjetivos que tangem o individual,

¹ Profa. Dra. Maria Inês Galvão Souza. Possui doutorado em Artes Cênicas (UNIRIO, 2010), mestrado em Ciências da Arte pela (UFF, 2002). Líder do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico, atualmente é vice-coordenadora do Mestrado em Dança. Professora das graduações em dança da UFRJ há 30 anos, integra o projeto de Preparação Corporal para Atores em parceria com o curso de Direção Teatral (ECO/UFRJ). E-mail: inesgalvao2@gmail.com
² Fernanda Nicolini é bailarina, performer e pesquisadora. Mestranda em Dança pelo PPGDan UFRJ, sob orientação da Profa.Dra.Maria Inês Galvão, onde pesquisa relações entre corpos e objetos, materiais e imateriais e suas resultantes na dança.Desde março de 2020 vem se dedicando a investigações artísticas sobre danças digitais como o video Message to Balzac (2020) selecionado pelo TanzTheaterWuppertal Pina Bausch Create(AL). Email:ferdinicolini@gmail.com



o coletivo, a docência e discência nas danças digitais e em suas virtualidades. Repensar o corpo, a dança, a presença e a cena em tempos de restrições a partir do caos interno e externo se mostra primordial para uma contribuição documental sobre o campo artístico como alicerce para a sociedade.

__PALAVRAS CHAVE

Pandemia, dança, arte, tecnologia, pesquisa em dança

__ABSTRACT

This article seeks to establish reflections on artistic research processes in dance from the context of social isolation due to the COVID19 pandemic in the year 2020. Starting with a methodology for analyzing some practical research and experimentation carried out in this period by the authors, the text searches for crossings between the developed processes, consonances and specificities from the subjective modes of operation that touch the individual, the collective and the academic environment in digital dances and their virtualities. Rethinking the body, the dance, the presence and the scene in times of restrictions from chaos, shows itself as an important contribution on



the artistic field as a foundation for society of our time.

__KEYWORDS

Pandemic, dance, art, technology, dance research.

INTRODUÇÃO

O ano de 2020 nos pediu uma pausa para repensarmos a dança, o corpo e nossas relações afetivas, acadêmicas e os caminhos que traçamos até aqui com as nossas artes da cena. O sentido da vida foi atravessado pelas perdas ocasionadas pela Pandemia do novo Coronavírus Sars-Cov-2 (Covid-19). Desde março de 2020, com o necessário isolamento social os processos de pesquisas artísticas foram substituídos freneticamente por relações digitais entre telas. Nesse final de 2020, período em que este artigo foi escrito, ainda estamos tateando nossas descobertas relacionadas aos processos de criação e experiências sensíveis a partir de corpos virtuais que precisam continuar dançando. Temos que responder as nossas angústias e a sociedade de maneira geral que clama por mais arte e cultura dentro de suas casas. Como continuar nessa relação



de distanciamento social e dar conta do encontro com o outro na possibilidade de manter ainda vivas experiências estéticas a partir do corpo?

Parar, nos parece uma colaboração com o projeto necropolítico com a arte na busca incessante por seu apagamento, que já se dava em atuação bem antes de tudo isso e agora se afirma com nitidez. Um projeto de apagamento ao que não serve de imediato à rapidez que a economia requisita, ainda que a máquina cultural, mesmo com dificuldade, mobilize muitos empregos. Este se mostra um projeto de desaparecimento do sensível, do desaparecimento do pensamento, do pensamento dos e nos corpos. Este espaço virtual, agora ainda mais reduzido para o corpo, sem dúvida pede uma pausa dramática para uma melhor compreensão pelos artistas. Pausar nossos fazeres para pensar nestas questões não nos parece possível. Precisamos de tempo para isso e este tempo nos clama pela urgência da ação. Ação de busca pela construção de um espaço-tempo virtual de resistência, de não apagamento e de reafirmação do lugar da arte durante a peste e sob todos os ataques. A maior certeza que se apresenta no corpo dos artistas nesse momento pandêmico mundial é a de que não podemos parar. Seguir insistindo em nossos ofícios neste período nos parece fundamental para o autocuidado, a empatia e a sobrevivência emocional e do



campo da dança. Mas, que corpos estão sendo fabricados em tempos do gesto enclausurado? E quais as outras tantas possibilidades de corpos estão deixando de existir na virtualidade pela inacessibilidade digital?

Não há dúvida que os modos de operação e agenciamento de nossas metodologias precisam ser revistos e repensados para uma lógica outra, uma lógica que se estabeleça em relações mediadas pela tecnologia. A contingência também nos leva a buscar novos sentidos da expressão que permeiam a nossa prática como a presença cênica. É preciso ativar a presença para além da fisicalidade, como campo de força e energia resultante da relação de corpos (FERRACINI; FEITOSA, 2017, p. 114). Pensando a presença sob este viés, a qualidade das relações pode estabelecer uma porosidade no termo ajudando-nos a compreender os desdobramentos possíveis de nosso fazer artístico e, por sua vez, de nosso estado de arte, ou ainda, de nossos estados de presença, tendo o meio digital como um potencializador. Uma presença radical como efeito de uma zona de forças em relação, ampliação do poder de afetar e ser afetado (ibid., p.117).

Dessa forma, este texto reúne reflexões de algumas das pesquisas práticas realizadas neste período pandêmico, de isolamento social, sob os pontos de vista dessas autoras artistas-pesquisadoras, convocadas pela urgência a revisitar



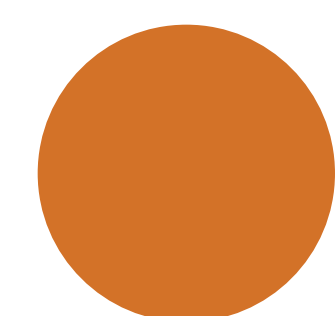
os próprios corpos e processos de modo a resistir. Além de considerarmos a importância na documentação deste tempo, também objetivamos com este trabalho analisar cruzamentos metodológicos a partir da docência e da discência, do coletivo e do individual. O que se replica? O que seria nato da cena digital? Com o objetivo maior de produção de uma documentação para o campo deste acontecimento, buscamos convergências em nossas investigações e assim abrimos um espaço de diálogo produtivo e afetivo.

AFETO AÇÃO

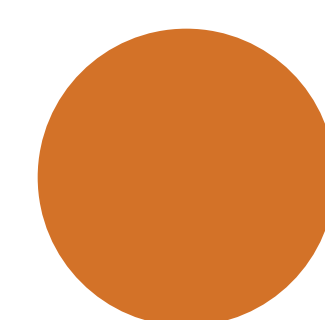
Olhar para uma tela, falar e dançar para o buraco da câmera, lançar o corpo como imagem virtual para o outro lado de um espaço-tempo-sujeito desconhecido tem nos desafiado em meio ao caos dessa realidade. Segundo Verônica Fabrini:

A realidade, eternamente mutante, só pode ser compreendida a partir do devir. O devir desfaz o conjunto de normas, métodos e sistemas, lança o homem no vazio, obrigando-o a compreender a existência como experiência. Nada, além disso. A preciosidade está na impermanência de fórmulas capazes de apreender a existência como ponte, passagem (FABRINI, 2014, p. 6).

Nessa realidade virtual que se estabelece na rede de

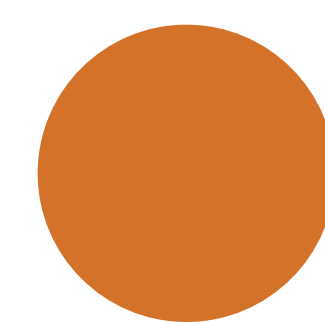


internet, normas, métodos e regras foram colocados em cheque, surgindo poéticas desencadeadas por um devir que retroalimenta a necessidade dos artistas. Fazer fazendo, compreendendo a experiência em si experienciando-a na prática, por um jogo de tentativas, erros e acertos. Corpo e tela tornam-se um novo corpo, uma nova composição atuante, revelando uma contraditória distância quando a intimidade dos lares é desvelada ao toque de um abrir de câmera. Nunca o termo “*Mi casa, su casa!*” se encaixou tão bem... A proximidade se faz relativa e perde quem a deixa apenas no âmbito da materialidade, pois outros precisam ser os contatos que estabelecemos. É urgente a resposta do nosso corpo para esse novo tipo de afeto. Não podemos exigir de nós mesmos as mesmas sensações, afinal é preciso estarmos abertos e disponíveis a diversas possibilidades perceptivas. Interessante pensar que hoje estamos repetindo em voz alta para nos ouvirmos o que a vida inteira, no exercício de nossas docências, dissemos aos nossos alunos. Temos que aceitar o estranhamento inicial de uma tela retangular dançando, desvelando imagens, o corpo virando um mosaico pixelado de aparições e desaparecimentos, quedas, travamentos, robotização das vozes, deformando-se, ficando de diversos formatos e tamanhos, duplicando-se e segmentando-se, e, progressivamente, nos levando a um novo tipo de afecção.



Estamos aqui numa conversa mediada por uma escrita, compartilhada numa tela de computador, Inês Galvão e Fernanda Nicolini. Inês, mulher branca, 53 anos, nascida e criada no subúrbio carioca, caçula de uma família nordestina formada por 11 filhos, professora, trinta anos de atividades na tríade: ensino, pesquisa e extensão em uma instituição pública (UFRJ). Depois de desenvolver muitos projetos, se aproxima hoje de uma ideia de dança onde o corpo busca se expressar em suas múltiplas formas: pelo gesto, pela palavra, pelo canto, pelas roupas, cabelos, sonoridades, entre tantas outras possíveis possibilidades. Atuando no Mestrado em Dança da UFRJ, Inês teve o feliz encontro com Fernanda Nicolini e segue num processo de orientação de um trabalho que fala sobre possíveis relações entre corpos humanos e não humanos em dança. Fernanda, carioca nascida em Laranjeiras junto ao All Star azul de Cássia Éller, tem 38 anos e 28 deles dedicados à dança. Branca e filha única, passou sua infância entre os bairros de São Cristóvão e Grajaú, zona norte do Rio de Janeiro. Apesar de conhecer a cidade como a palma da mão, se sente um ser dançante em troca com o mundo a partir de sua pesquisa, sua arte e as interfaces que constrói nas experiências, formações e todas as referências que a atravessam.

Essas características de vida tão distintas dessas autoras



formam um texto também atravessado por experiências díspares com a tecnologia, mas que podem ser friccionadas com o intuito de encontrar possibilidades de debates sobre temas como a produção artística, acadêmica e a transformação contínua e rápida da vida.

Nessa troca constante entre artistas do corpo mergulhadas no universo acadêmico, achamos uma forma de criar memórias de nossas afetações. Nesse texto, imerso nas *hiperemoções* de um estado de confinamento, com a saudade encarnada em corpos de artistas, falamos sobre a importância de estar na rede, em contato, continuando a criar danças, resistindo juntas em processos colaborativos.

Podemos dizer que esta escrita está em busca de trocas que nos levem a novas questões e não apenas a respostas. Dizem que a dança é a escrita do corpo. Logo, neste documento, nossas danças irão se compondo coreograficamente confluindo ideias e saberes a partir do fluxo de movimento organizado nos parágrafos a seguir. Elaborado a partir de muitas conversas, e mantendo esse espírito de intimidade, esse texto nasce da relação aproximada de duas mulheres artistas do movimento, do corpo e da dança, em etapas profissionais distintas, porém com o mesmo anseio: experimentar arte e vida, orientadora e orientanda. As questões presentes ao longo do texto surgem a partir de encontros do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico, do qual



as autoras fazem parte. Nesse momento, estamos mais amadurecidas depois de mais de seis meses de isolamento social, parecendo ser o momento ideal para ressaltar a importância do nosso encontro numa universidade pública.

O corpo daquele que dança, está sempre em busca de materiais que produzam sensações e se transformem em impulsos para os movimentos. Nossas pesquisas têm sido estimuladas por essa necessidade de criar com o corpo, a florando sentidos. Entretanto, assim como tantos sujeitos do mundo, nosso corpo tem nos mostrado um estado de vulnerabilidade, explodindo o desejo de um autoconhecimento sensível e de conquista de um estado de resiliência e equilíbrio. “A vida dói. E essa dor – que é uma forma condensada de sentir – quando ganha forma, chamamos de arte. Acho essa a mais bela definição de arte: intensificação da vida”. (FABRINI, 2014, p. 5). Doloridas ou ainda dormentes, sem saber ao certo qual é a sensação que preenche nossos corpos, precisamos continuar nos encontrando nas salas de videoconferência.

O Brasil está imerso no caos político, o governador do estado do Rio de Janeiro está sofrendo um processo de *impeachment*. Processo este que também deveria estar respondendo o atual prefeito da cidade, mas como que em uma grande jogada conseguiu desviar-se. Beirando um



negacionismo *olavista*³, a cidade do Rio de Janeiro segue como se a situação pandêmica já estivesse controlada, bares lotados, pessoas sem máscara, cinemas voltaram a abrir. Nesse momento, como imaginar e provocar reflexões a partir de uma dança que não integra o contato, o encontro, nesse cenário de tantas incertezas?

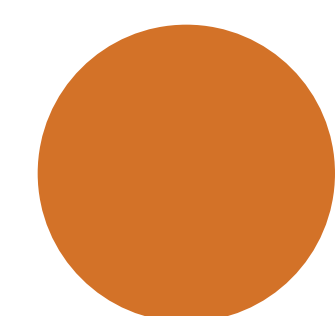
Todas estas questões nos atravessam a cada dia em que sonhar se torna um privilégio e planejar o futuro se tornou circunstancialmente *demodê*. Só temos a certeza do deslimite virtual como palco para construirmos alguma reflexão sobre todas estas forças que nos lembram de nossa pequenez. Através do labor de nossa arte também na forma digital, mediada pela tecnologia, talvez possamos ouvir o terceiro sinal soando para entrarmos em cena. Entremos!

CENA 1 - MARIA INÊS GALVÃO ENTRA CAMINHANDO LENTAMENTE. É POSSÍVEL OUVIR O RANGER DAS TÁBUAS DE MADEIRA QUE COMPÕEM O PALCO. INÊS ANUNCIA:

- QUANDO OLHO PARA O OUTRO E NÃO O VEJO: EXPERIÊNCIAS CORPO CÂMERA EM TELA. LUZ EM PENUMBRA MÉDIA.

No meu exercício da docência nos Cursos de Graduação e Pós-graduação em Dança da UFRJ, integro intuitivamente

³ Termo popularmente utilizado em referência ao cidadão Olavo de Carvalho considerado 'guru' do atual governo federal e dos terraplanistas nacionais.



o conteúdo desenvolvido em aula a um componente artístico performativo encarnado em meu corpo. Sem nenhuma ação voluntária, a intuição impregna meu modo de ser como docente. A partir desse corpo cheio de vontade de se comunicar, a sala de aula vira um palco compreendido como espaço de comunicação, de troca e de afeto proporcionados pelas experiências estéticas operadas nas relações entre alunos, entre corpos e ambiente, entre alunos e eu. Em todas as disciplinas existe um primeiro movimento de *chegança* que cria uma ambiência de cumplicidade e de escuta, em seguida, o conteúdo específico aparece como uma demanda do próprio grupo.

As atividades desenvolvidas durante o período pandêmico do COVID-19 pelo Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico (GPICC/UFRJ/CNPq) nos mostraram o movimento da *chegança* como o momento central de cada encontro. No espaço entre telas nos deparamos com uma rotina dos encontros virtuais que reforçou a *chegança* como fonte principal de aspectos reflexivos sobre o corpo em estado de isolamento e sobre a fratura no tempo que nos criou um abismo nas certezas que tínhamos antes do distanciamento social. No GPICC, graduandos, mestrandos e docentes encontraram-se com vulnerabilidades, dúvidas, sonhos que ficaram numa outra vida. Assim, tivemos que perseguir a ideia de que para continuar existindo era preciso



a todo tempo nos lembrar quem realmente éramos, quem somos e quem gostaríamos de ser. Tivemos que descobrir novas formas de fazer a nossa *corpoesia*. A improvisação textual, as leituras dramatizadas, a criação de performances sobre a dor, o buraco como fonte de inspiração para a produção de materiais artísticos, a fotografia como registro de uma memória e como duplo das existências, a investigação da materialidade da voz, todas essas ações do GPICC foram motivadas por necessidades e expressões do nosso próprio eu, da nossa existência.

Em todas as minhas atividades dentro da universidade sigo no caminho do atravessamento entre o sentido da arte e o sentido da vida. Nesse aspecto, não posso criar dicotomias entre o eu artista e o eu docente. O que experimentamos na vida está no corpo e o que está no corpo se revela na nossa dança. Insisto para que uma atenção sensível para o mundo pode ser esteio para a criação. Atentar-se para o mundo com os sentidos apurados pode fazer com que um mundo de sentidos se expresse em nossos gestos, palavras, canções, criados ou produzidos com as nossas experiências singulares alargadas. Assim, a reeducação dos sentidos me parece essencial. A percepção do outro e do mundo com os poros da sensibilidade abertos, gerando afetos.

Segundo Patrice Pavis (2017): “O afeto (ou a paixão)



é uma modificação da vida afetiva sob o efeito de uma ação exercida sobre o sujeito. A afetividade é a soma das reações psíquicas desse indivíduo em confronto com o mundo” (PAVIS, 2017, p. 21). Minhas ações na universidade que extrapolam a sala de aula estão permeadas pela ideia de que o conhecimento da dança ganha proporções significativas quando está relacionado aos contextos de vida, aos contextos atravessados pelo afeto. A criatividade, a sensibilidade, a cumplicidade no fazer ganham materialidade quando partem das minhas condutas cotidianas acadêmicas. Quando intérpretes dividem o espaço cênico, precisam abrir a escuta, aflorar sentidos para que a relação estabelecida entre corpos criem uma unidade na linguagem, criem afetos e se comuniquem.

Precisamos entender de que forma criamos essa ambiência, esse espaço de latência que nos convoca a ser preenchido com essas novas formas de se relacionar e produzir dança. A consciência sobre a crise no campo das atividades artístico-culturais, nos fez descobrir radicalmente um espaço virtual onde existe uma troca que revela novas redes junto a outros artistas do Brasil bem como de outros países. Vimos muitos processos criativos que eram verdadeiras investigações sobre formas de transformar a dor em arte de maneira *co-movente*. Começamos a fazer o movimento contrário: marcamos a nossa presença nas

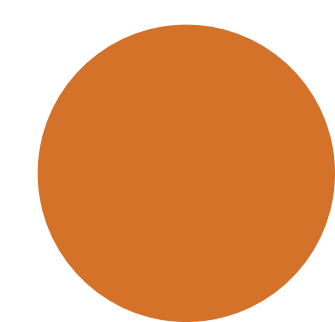


telas durante esse tempo de nos mantermos ausentes fisicamente. *Co-movemos* o outro o convidando a compor sua própria dramaturgia, colocando-se em trânsito de afetos com a obra e o mundo.

No palco não há imunidade. O olhar é palpação, o movimento ação, e ser, relação. Ação ecoa, voz preenche: o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. Ou, ainda, no palco, vazio não há, pois que se tira tudo e resta a latência. Vazio cênico é latência – no palco o nada aparece, silêncio se escuta (FABIÃO, 2010, p. 321).

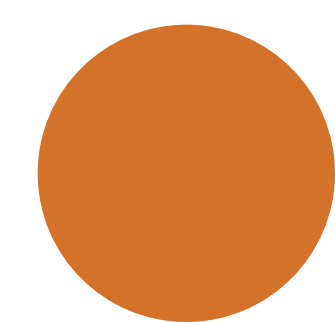
O que tentamos atualmente no GPICC é recriar essa latência do vazio cênico na vitalidade dos encontros mesmo na virtualidade. Estamos tentando nos reinventar, nos religar. Experimentar danças e formas de relação com o corpo e o espaço virtual tem alimentado a nossa fome de arte, a nossa fome de existir dançando. Descobrimos uma nova latência, que logicamente é completamente distinta da latência de um espaço físico, mas que emerge afetos que têm alimentado existências de forma incomparável a qualquer outro tipo de situação.

Nesses encontros virtuais, uma questão que também envolve os afetos e a comunicação entre artistas e público nos mobilizou. Afinal, como olhar e afetar o outro que está do outro lado da tela, da cidade ou do mundo? Como



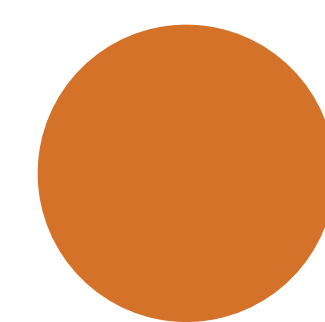
podemos olhar para uma plateia que não vemos, mas que nos observa? A partir de um novo sentido de acontecimento cênico, reinventamos ferramentas e nos descobrimos como um corpo aplicativo (KATZ, 2020) compondo cenas, editando, cenografando, sonorizando, produzindo materiais dentro de nossos lares com o objetivo de comunicar a dor condensada em nossos corpos na latência de um novo vazio.

Começar um novo processo de intimidade e cumplicidade a partir de encontros virtuais fez com que os integrantes do GPICC questionassem os sentidos de fazer arte em plena pandemia. Parecia que o corpo estando isolado não daria conta de falar sobre o mundo, mas entendemos que um mundo de sensações estava dentro de nós e era necessário falar sobre isso, de um mundo de sensações para um mundo de estranhezas. O desejo de não excluir as minorias dos nossos discursos performativos era ponto comum de todos, mas como nossos encontros poderiam falar de existência quando estamos mergulhados em desigualdades sociais que beiram a desumanidade? Reclamamos por não ter uma boa rede de internet enquanto alguns, muitos brasileiros, não têm água encanada nem rede de esgoto. Chegamos a avaliar que o que fazíamos antes havia perdido o sentido, mas mesmo assim, retomamos nossos laboratórios de pesquisa tentando ainda ajustar as nossas realidades ao contexto pandêmico tão desigual.



Depois de tantas sensações enredadas nesse contexto de doença e desgovernança do nosso país, depois de enfrentarmos essas forças destrutivas e respondermos as cobranças da universidade por novas metodologias emergenciais de ensino, a questão da desigualdade mais do que nunca visibilizada agita novos debates artísticos e acadêmicos. Poucos artistas e estudantes têm condições materiais e emocionais de acompanhar o prumo da história. Desconhecemos o corpo social da universidade. Desconhecemos as realidades de nossos pares de profissão, amigos e parentes. O desconhecimento nos leva assim a buscar novas mobilidades e friccionar o mundo com nossos corpos doloridos e sensibilizados. Trago minha voz apresentada no último congresso virtual da ANDA (2020), onde escrevo sobre esse tema:

O desejo de falar das nossas vidas em cena nos levou a realizar laboratórios entre telas. Nesse tempo alimentamos a esperança do dia do encontro, do abraço, do suor, do jogo em tempos síncronos sem *delays*, com o caos habitual das tempestades de ideias, de sonhos, de composições caóticas e harmônicas, de experiências de leituras, escritas, poesias e canções. Choramos entre telas o nosso desejo por espaço, o peso da nossa existência, o desconforto de não dar conta de falar do mundo e para o mundo. O tempo passava a revelar de ações contundentes de produção. Parecia que quanto mais fazíamos menos nos sentíamos achando a nossa nova linguagem. Mas continuamos buscando processos e não resultados. Paulatinamente um tipo de linguagem começa a se desenhar no tempo. Apresentamos experiências em tempo



real, nosso primeiro trabalho: Fragmentos de realidades entre telas⁴. Em encontro do GPICC em agosto de 2020, um de nossos integrantes trouxe o seguinte depoimento: “descobri que eu desenho para me lembrar de quem eu sou”. No mesmo instante mergulhei em memórias corporais, das minhas danças na cozinha, no chuveiro, das canções, poesias, gravações que faço sem propósito algum. Porque preciso fazer. Dor no peito pra sair a poesia da rotina, palavras estavam soltas e se reorganizam enquanto o corpo chora: Todos os dias eu choro. Uma comida, uma conversa, uma canção. Todos os dias eu choro. Uma carência, uma criança, uma afecção. Todos os minutos eu pergunto. Quantos serão os dias... quantos resistirão... quantos transmutarão... Em todas as músicas me encontro... atravessada, cansada, levantada, levitada, embalada... E em todas as noites me vejo em busca de um sonho,... de uma imagem que se revele em ação... de uma revelação... (SOUZA, Diário de pesquisa, 2020)⁵

Tentamos ainda responder ou performar em experiências multissensoriais as questões existenciais desse momento. Aline Pachamama (2015) em seu livro de poesias intitulado *Pachamama: a poesia é a alma de quem escreve*, nos ajudou a repensar os acalantos atuais do nosso corpo e os chamados a realidade muitas vezes em suspensão. Na minha casa todos os dias a dança e o canto acontecem para nos manter firmes, erguidos com força e suavidade. A dança me lembra a vida que ainda deve ser experimentada, vivida e muito prezada por nós, artistas do corpo. Descobrir a poesia da voz com Pachamama me trouxe de volta a

⁴ <https://youtu.be/4PQMTPVy1sE>. Último acesso em 05/10/2020.

⁵ Síntese das experiências do GPICC durante a Pandemia da COVID-19 apresentado no VI Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança: <https://youtu.be/9pVCcmyzwB0> Último acesso em 05/10/2020.

condição humana de sentir. Usar a palavra na sua vocalidade buscando a vida e o afeto inerente a ela e a voz emanada com ela, pode gerar conforto, carinho, alívio e resistência. Na *solitude* de uma pausa, uma voz pode nos trazer um tipo de afecção potente sobre a vida. Assim, sobrevivemos em experiências de corpo-voz-afeto num GPICC virtual que se quer presente no mundo como uma ode de amor a vida.

FIM DO PRIMEIRO ATO - CORTINA FECHA - INTERVALO

CENA 2 - FERNANDA NICOLINI ENTRA CAMINHANDO RAPIDAMENTE EM SILÊNCIO: UMA CONTRA-LUZ SE ACENDE E UMA CONTRA-DANÇA SE INICIA ENQUANTO CONVERSA COM A PLATEIA.

Como mencionado anteriormente este texto está sendo uma documentação das nossas experiências em tempos de Coronavírus e, por si mesmo mais uma experiência em arte, escrita como um documento acadêmico, mas também com a dinâmica de um trabalho artístico. Como tal, as palavras relatadas por Inês me atravessam como uma fala em cena e, por sua vez, tocam em pontos das minhas experimentações. Como bailarina, performer e pesquisadora as sensações de angústia e dor como gatilhos para seguir movendo e produzindo durante o isolamento social também



me tomaram. O sentimento de uma necessidade urgente em colaborar com o não apagamento do campo na virtualidade e na ocupação dos espaços infinitos entre telas também foram motivadores. A maioria dos colegas e conhecidos conseguiu tomar fôlego, mas eu resolvi mergulhar mais fundo nesta lógica e como uma curiosa nata por processos resolvi mergulhar até não dar mais pé, não pra me afogar, mas com o intuito de compreender de que forma eu poderia respirar no irrespirável.

Como artista-pesquisadora também resolvi iniciar essa empreitada revendo e revisitando meus processos de criação anteriores, aos quais eu hoje chamo de processos analógicos por não terem recebido uma interferência relevante com a digitalidade até então. Observando trabalhos de outros artistas que estavam realizando e veiculando na rede, percebi que os mesmos partiam de uma adaptação digital tentando alcançar um resultado semelhante ao que se alcançaria em condições anteriores. Desta maneira gerou-se uma onda de insatisfação, uma sensação de ineficiência sobre resultados chegando até mesmo a uma incredulidade de artistas com seus processos e o sentido de suas trajetórias. Mais adoecimento. Neste impulso necessário de sobrevivência, acabamos esquecendo da máxima de que, mais importante do que fazer é o como fazer.



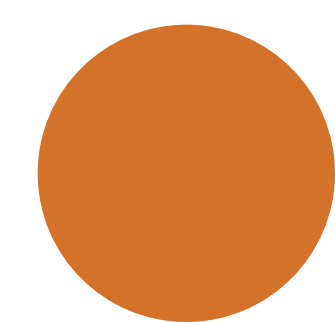
Ao interagir com qualquer um dos ambientes mediados pela tecnologia, o bailarino terá que se mover com outras ignições, diferentes de quando não está em um espaço, por isso precisa criar músculos [...] no sentido de ganhar experiência com aquele lugar, e ainda devendo considerar que cada lugar, cada corpo, cada movimento será único (SANTANA, 2018, p. 82).

O fazer digital em dança não obedece e nem poderia obedecer a mesma lógica do fazer presencial. Encontramos dificuldades desse entendimento pela pouca exploração do meio que tivemos até aqui. Atualmente a necessidade nos colocou em um grau de intimidade com as tecnologias digitais como nunca antes, gerando conflitos processuais justamente pela tentativa de justaposição de métodos buscando os mesmos resultados. Também se mostra comum uma sensação hierarquizante entre o digital e o físico, onde o digital é na maioria das vezes considerado como inferior. Na verdade não há como compararmos o mundo virtual e o mundo físico, um não significa a exclusão do outro (SANTANA, 2006). Mas e se ao invés de uma competição ou justaposição, tentando adaptar o que não cabe perfeitamente (nem jamais caberá), pensássemos na possibilidade de expansão? Foi nesta expansão que desdobrei meu corpo em contra-danças.

Adotei a contra-dança como uma metodologia de sobrevivência, ou como mantenedora de minha sanidade

como mencionou Inês anteriormente. Durante este período de julgamentos ainda maiores do que se deveria ou não fazer como artista da dança, resolvi estabelecer uma contra-dança não como um não dançar mas como uma aproximação para entender o meio disponível de trabalho, trabalho que atravessa sem dicotomia minha vida. Como ressignificar meu corpo?

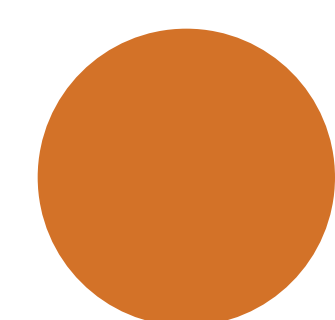
Ressignificar a palavra corpo a partir da dança vem me acompanhando ao longo de toda minha pesquisa artístico-acadêmica bem antes disso tudo acontecer e agora não poderia ser diferente. Obviamente existem inúmeras discussões em diversas camadas a respeito da produtividade e da invasão do *home office* na vida das pessoas que o puderam praticar. Uma invasão neoliberal retirando o pouco tempo livre do trabalhador fazendo-o ser mais produtivo ou empreendedor de si mesmo. Frases de efeito para dizer a mesma coisa: "Não pense em crise, trabalhe!". Este não era o meu caso, durante todo este período estive plenamente consciente das mazelas que defender uma imersão como esta poderia resultar e dos rótulos esvaziados disfarçados de elogios que eu poderia receber sobre uma suposta super produtividade em período de isolamento social. Sem falsa modéstia tive coragem, que não sei de onde veio, talvez das inúmeras vezes que precisei me reinventar até hoje criando meus próprios



espaços para a fala do meu corpo. É nessa coragem e reinvenção de mim mesma que minha contra-dança vem sendo, vem descobrindo maneiras de ser.

Desta forma experienciei muitos arranjos e processos de criação que foram desde trabalhos individuais com caráter terapêutico até trabalhos com grandes coletivos. *Zoom*, *lives*, artigos, videos, editais, congressos, cursos, seminários, facilitação de oficinas, gravação de videoaulas, trabalhos performáticos e coreográficos com pessoas próximas e com desconhecidos. Trabalhos e projetos em desenvolvimento com parcerias criadas neste ambiente e somente neste ambiente também foram produzidos. Tudo em formato remoto e online na tentativa por compreender como podemos dançar ou como podemos respirar no impossível. O que me organiza e me dá ar, é sem dúvida tentar e estar pronta para a minha própria ineficiência, para meu fracasso, para meu erro e para o acaso que transformam mundos e transformam a todos nós. Um pensamento em consonância com Verônica Fabrini conforme visto anteriormente.

Esta metodologia da contra-dança se estabelece como elo na construção das minhas próprias tecnologias digitais, compreendendo aqui tecnologia como estudo das técnicas e dos meios para se fazer algo. Mais uma vez retorno a importância de atentarmos ao *como fazemos* como um



movimento potencializador de um discurso coerente e experienciado. Trabalhos como: o vídeo *Message to Balzac*⁶, o projeto de instalação performática coletiva *Dispositivo Afetivo*, o projeto de lives *Performance em Pauta*⁷, e a oficina online *Dança Coisada* oferecida por mim a convite da Associação Dança Cariri do Ceará e este artigo foram divisores de água na composição de minhas tecnologias e que, futuramente quando for possível o reencontro presencial, alguns de seus processos serão aplicados em formato analógico também. Processos híbridos para corpos híbridos, afinal, não seremos os mesmos corpos de antes.

Da relação corpo-mundo outras tecnologias de reorganização do meu corpo, do corpo do outro e por consequência de mundos, emergem. Uma espécie de hibridismo de fazeres entre tecnologias analógicas pré-pandêmicas somadas a tecnologias digitais. É exatamente neste cruzamento que a subjetividade da criação acontece e a sensibilidade nos toca fazendo com que novas coisas aconteçam. Coisas que talvez ainda não saibamos nomear. Nas palavras de Cerbino e Mendonça: “no acesso aos meios de criação e na mistura, tanto de referências como de ‘maneiras de criar’ que surgem uma nova definição de obra” (CERBINO; MENDONÇA, 2011, p.355).

⁶ Primeiro vídeo realizado no início da pandemia no Brasil e selecionado pelo Tanz Wuppertal Pina Bausch Create(AL). Disponível em : https://www.instagram.com/tv/B_Prnnjoawy/ Último acesso em 06/10/2020.

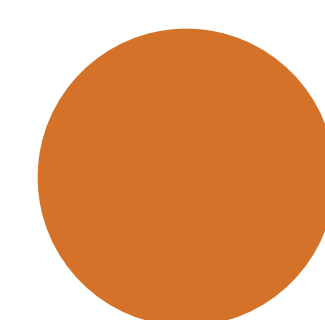
⁷ Projeto em parceria com a artista e pesquisadora Mery Horta, de investigação performática sobre comportamento corporal em lives realizadas no Instagram.



Sigo tentando me compreender no mundo através da minha arte, compreender as relações que a dança pode estabelecer através da minha contra-dança que mais do que me fazer respirar, segue criando afetos e proporcionando um olhar mais sensível sobre a frieza e a crueldade que a digitalidade transparece neste país no ano de 2020. Tudo parece uma questão de aproximar para compreender.

CONSIDERAÇÕES DE UM ATO FINAL

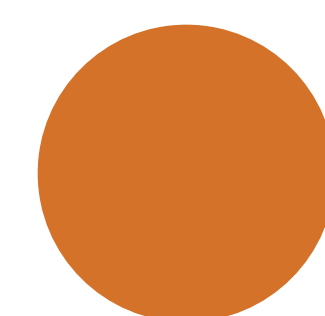
Após duas falas tomadas pelas nossas práticas artísticas intimamente desmontadas em um período de vulnerabilidade como o da pandemia de COVID19, dedicaremos estas considerações finais ao encontro de confluências e a tentativa de resposta a algumas questões abordadas até aqui. Dois olhares foram lançados a você leitor(a). Um foi o olhar de Inês, uma reflexão de uma artista pesquisadora e docente a partir das inquietações sobre a manutenção em formato remoto de investigações artísticas com seu grupo de estudos iniciadas antes da pandemia. O outro olhar foi o de Fernanda, uma artista pesquisadora que estabeleceu nada menos do que o mais fundo que pudesse ir no desconhecido para seguir descobrindo as possibilidades de seu ofício, criando e abrindo espaços no deslimite do virtual, métodos digitais que a artista nomeou de contra-



dança. Estas abordagens que parecem distintas se cruzam em outros dois pontos.

O primeiro cruzamento se dá no momento em que nós autoras deste texto fomos conectadas pela vida acadêmica na medida em que a professora pesquisadora Inês é orientadora da aluna pesquisadora Fernanda. O outro cruzamento se dá na medida em que ambas as autoras buscam a sobrevivência e a manutenção de seus trabalhos adotando estratégias individuais e coletivas a partir de afetos para prosseguir. O afeto se mostra recorrente como característica destes processos de criação presencial e virtual. Se dizemos que os processos presenciais pré pandemia podem ser considerados como analógicos e os processos de criação durante a pandemia foram condicionados ao digital, o afeto se mostra como uma das poucas possíveis características dentro de ambas as metodologias passível de continuar em curso nos dois contextos.

No olho do furacão a arte segue se defendendo e resistindo, construindo através dos gestos, mundos, corpos e relações. Dentro desta resistência ao projeto invisibilizador, talvez possamos arriscar respostas para perguntas que nos fizemos anteriormente e que agora, a partir do compartilhamento íntimo de nossos processos possamos ter mais lucidez. Que corpos estão sendo fabricados em



tempos do gesto enclausurado? E quais as outras tantas possibilidades de corpos estão deixando de existir na virtualidade pela inacessibilidade digital? Uma primeira e rápida tentativa de responder: corpos afetivos. Corpos que agora podem entender a importância do outro em nossas vidas. O outro que nos mostra quem somos, o que podemos, nossas fronteiras e as possibilidades de interferências nos caminhos e descaminhos. O outro como duplo de nossa existência, da nossa arte de fazer danças, contra-danças e tudo mais que nos afete e faça emergir, no meio de tantas tecnologias e virtualidades, o mais que humano em nós.

__REFERÊNCIAS

CERBINO, Beatriz; MENDONÇA, Leandro. **Considerações sobre as relações entre autoria, dança, cinema e videodança**. Liinc em Revista, v.7, n.2, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.18617/liinc.v7i2.435> . Acessado em Setembro de 2020.

FABRINI, Verônica Machado Almeida. **Para se pensar o ensino do teatro guiado pela alma**. Revista Digital Art&, São Paulo, Ano XIII, n. 18, 2016. Disponível em: <http://www.revista.art.br/site-numero-18/09.pdf>. Acessado em agosto de 2020

_____. **Arte e Vida. Revista Aspas**, v. 4, n. 1, p. 3-13, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/82956>. Acessado em Julho de 2020.

FEITOSA, Charles; FERRACINI, Renato. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. *Ouvirouver*, Uberlândia, v.13, n.1, p.106-118, Jan-Jun 2017.

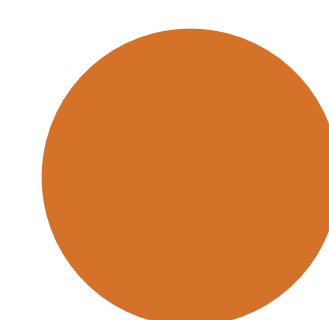
ROQUET, Christine. **Ler o gesto: uma ferramenta para a pesquisa em dança**. Tradução: Joana Ribeiro da Silva Tavares; Marito Olsson-Forsberg. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 22, p.15-27, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/73754/42496>. Acessado em Agosto de 2019.

KATZ, Helena. **A Dança nas telas: é possível escapar dos “corpos app”?** Masp Palestra Online . Instagram, 2020. Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/CFKyJ6TJHi2/> . Acessado em Setembro de 2020.

PACHAMAMA, Aline Rochedo. **A poesia é a alma de quem escreve**. Rio de Janeiro: Pachamama, 2015.

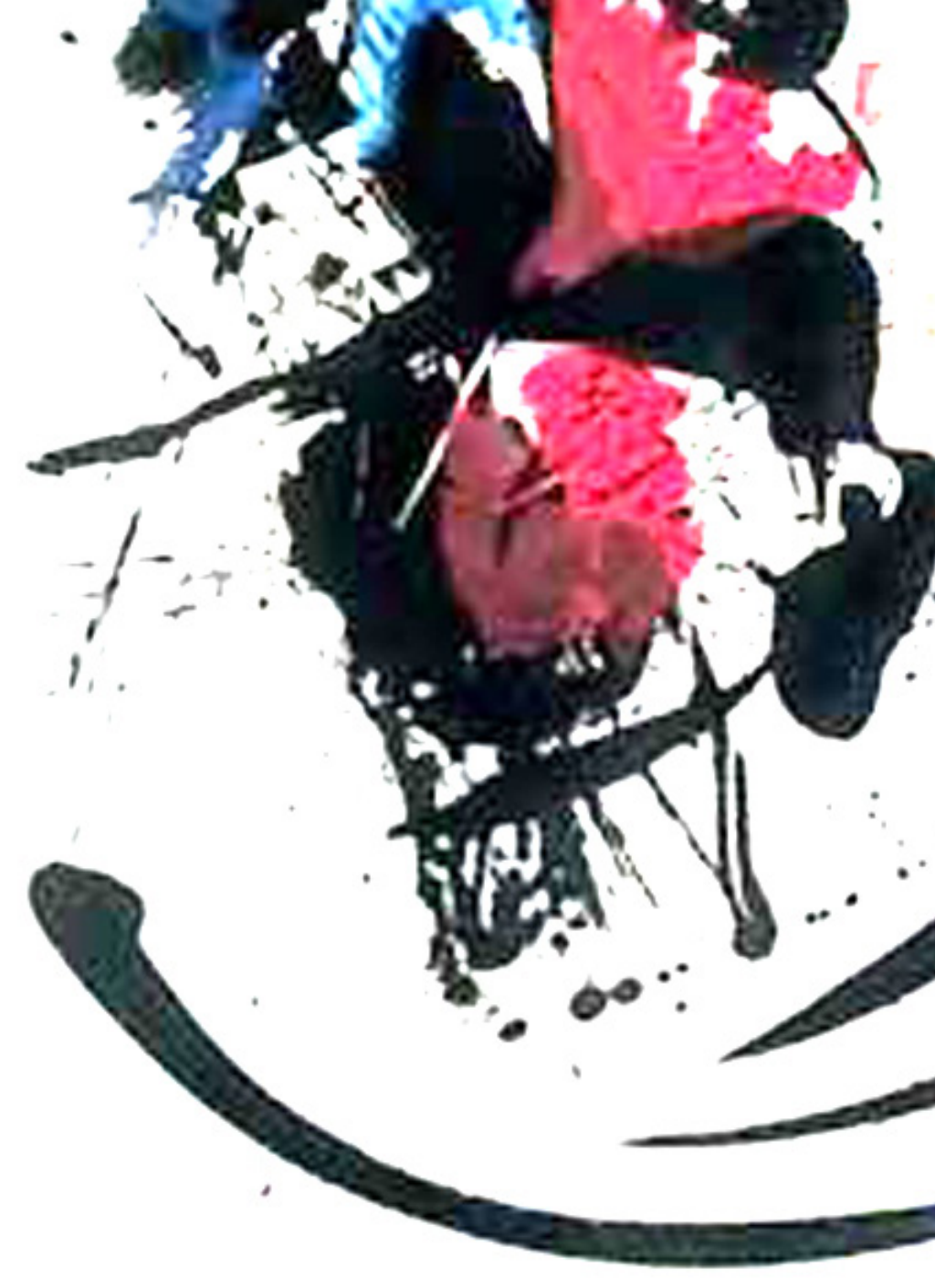
PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. Tradução: Jacó Guinsburg *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2017.

SANTANA, Ivani. **Dança na Cultura Digital**. Salvador: EDUFBA, 2006.



“BELISCA AQUI”: DANÇAS DA/NA/A PARTIR/DA PANDEMIA DE 2020

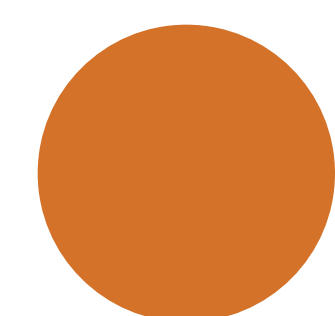
Alba Pedreira Vieira (UNIVERSIDADE
FEDERAL DE VIÇOSA/UFV)¹



__RESUMO

Descrevo um recorte das experiências artísticas vividas nessa pandemia. Procedimentos metodológicos para coleta de dados incluem a busca e seleção de trabalhos realizados durante o período de isolamento social no Brasil. Essas obras estão postadas nos acervos ou plataformas virtuais da Mosaico Cia de Dança. Diário de bordo artístico, e escrita e reescrita narrativa e autobiográfica desse texto são ferramentas para ampliar possibilidades de reflexões em progresso. A metodologia híbrida abraça princípios da Prática como Pesquisa e da Autoetnografia. Reflexões se amparam em perguntas e reticências de quem se encontra

¹ Professora associada e uma das fundadoras dos Cursos de Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Ph.D. em Dança pela Temple University (EUA, 2007). Fundadora, diretora e dançarina da Mosaico Cia de Dança Contemporânea desde 2009. Apresentou diversos trabalhos artísticos e acadêmicos no Brasil e no exterior. Coordenadora do Grupo de Trabalhos Processos de Criação e Expressão Cênica da ABRACE, e do Fórum de Editores de Revistas de Artes Cênicas.



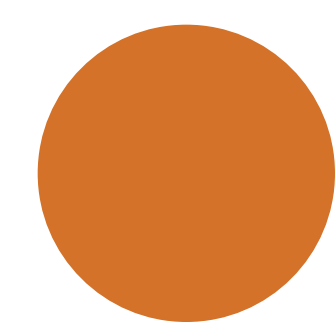
na potência da busca por aprofundar o estado de atenção e cuidado consigo e com demais seres.

__PALAVRAS CHAVE

Pandemia, Videodança, Prática como Pesquisa, Autoetnografia, Corpo Experienciado.

__ABSTRACT

I describe a snapshot of artistic experiences performed during the pandemic. Methodological procedures for data collection include the search for and selection of works carried out during the time of social isolation in Brazil. These works are posted in the collections or virtual platforms of Mosaico Cia of Dance. Tools to expand the possibilities for in progress reflections include artistic logbook and narrative and autobiographical writing. The hybrid methodology embraces principles of Practice as Research and Self-ethnography. Results and reflections are amplified by the questions and reticence of those who are in the quest for deepening the state of attention and care for ourselves and other beings.



__KEYWORDS

Pandemia, Screendance, Practice as Research, Autoethnography, Lived Body.

Pandemia 1

Como inúmeras outras pessoas, busquei reler o filósofo e escritor argelino Albert Camus logo no início da pandemia. Suas reflexões, em particular as contidas em *A peste* (2017) e *O Estado de Sítio* (2002) parecem profecias dos dias atuais: A grandeza da vida nos coloca em estados de reflexão sensível, a partir do espanto e do vazio para poder haver o encontro com outros seres. Finitude. Passamos à plena consciência que somos mortais, inesperadamente. O espanto me/nos invadiu em meados de março desse ano. Como co-existir atenta ao cuidado de si e de outres no ambiente global contaminado pelas mortes e doenças da peste (COVID 19) de 2020? O vazio da falta resposta me deixou inicialmente atordoada.

Dançarina, performer, mulher, brasileira. Já tenho desenvolvido obras de videodança há mais de dez anos.² Trabalhos que eram, antes da quarentena, geralmente feitos

² Vide alguns trabalhos anteriores de videodança em [instagram.com/dancamosaico](https://www.instagram.com/dancamosaico), bit.ly/youtubeMosaico, [facebook.com/dancamosaico](https://www.facebook.com/dancamosaico), <https://www.facebook.com/educacaoemartes.ufv>, <https://dancamosaico.wordpress.com/>.

a partir de intensas relações presenciais com outros seres (natureza, animais, humanos). Como continuar ‘dançando essas conexões’ se a responsabilidade pessoal e social demandava isolamento? Como dançar com quem, para estar seguros da contaminação, lhes era essencial estar em confinamento (como idosos, por exemplo)? Como dançar com pessoas que não podiam, por motivos diversos tais como tipo trabalho, estar confinadas em casa? Como dançar com quem tinha o privilégio, como eu, de poder estar em casa?

Essas perguntas, além de várias outras, marcaram o estado de surpresa que registrei em meu diário artístico em meados de março de 2020, quando se iniciou o período de isolamento social aonde resido, Viçosa/MG. Cidade tipicamente universitária, ‘aqui’³ passo grande parte do meu tempo sendo artista, pesquisadora e docente na Universidade Federal de Viçosa/UFV. Estava acostumada, até então, a pelo menos três encontros semanais presenciais com membros da Mosaico Cia de Dança Contemporânea, que dirijo, para criarmos guiades por princípios coletivos e colaborativos. 2020 parecia, a princípio, estar organizado e sistematizado para ser um ano de circulação da obra “Horas Perigosas”, em homenagem aos 100 anos de Clarice Lispector, e que havíamos estreado e iniciado a circulação no ano anterior.

³ A palavra ‘aqui’ é bastante usada em Viçosa; pode ter o seu significado habitual, neste lugar, mas é também geralmente usada para chamar a atenção sobre algo que se fala.

Repentinamente, a quarentena: “[O]s flagelos, na verdade, são uma coisa comum, mas é difícil acreditar neles quando se abatem sobre nós. Houve no mundo igual número de pestes e de guerras. E, contudo, as pestes, como as guerras, encontram sempre as pessoas igualmente desprevenidas” (CAMUS, 2017, p. 40). Pegos de ‘calças curtas’, nós da Mosaico nos separamos e partimos para o confinamento. A UFV entrou em tempo e espaço ‘remoto. Primeiro pensamento: somos imensamente privilegiadas. Sim, eu devia e podia ficar em casa. Não sou do grupo de risco (apesar de ser a única em minha família cá em Viçosa), e poderia/deveria trabalhar da minha casa habitação.

Corpo somático se inquietava: vontade de dançar com outres seres era latente e urgente. O dançar, o movimento, estão sempre muito presentes nas minhas atividades diárias. Com a pesquisa na Mosaico, pois todos os trabalhos que realizamos são investigativos e teórico-práticos. Com o ensino, em março ministrei por duas semanas as disciplinas essencialmente práticas Arte do Movimento, Dança e Educação Somática, Composição Coreográfica. Com a extensão, nas quatro aulas semanais do curso para a comunidade viçosense sob minha coordenação, Shivam Yoga e Somática. Vida que se constrói, cotidianamente, pelo movimento corporal entremeado por pausas dinâmicas.

Casa corpo sentia o vazio. Tinha todo tempo e casa habitação privilegiada (espaçosa, ampla área verde) para dançar. Desde sempre dançei com outros seres; água, terra, ar, árvores, pedras, além de humanos. Em um estalar de dados, o estado da perca, da falta, mas também de alerta. Peguei-me tendo pesadelos naquele início da quarentena. Dividida com dúvidas: como, por que, para que continuar dançando com outros seres, ambiente, como me era tão habitual, antes do período de isolamento social? Era-me bastante familiar a possibilidade de aproximar pela dança e performance outros corpos e seres tanto presencialmente como na/pela tela. Mas qual o sentido de dançar nesse momento de angústia e dor?

A artista multimídia e pesquisadora Sarah Ferrera⁴, ao depor sobre cruzamentos entre arte, videodança durante a pandemia de 2020, acredita que estamos vivendo

[...] esse momento tão único, tão específico da nossa história, [...] e vendo a necessidade da arte, do quanto a arte é importante para suportar a realidade, a videodança tomou uma outra resignificação nesse tempo da pandemia. Se em outros momentos ela era uma opção, vamos dizer assim: agora, nesse momento, ela é uma solução. Muitos artistas estão encontrando no vídeo, e nas possibilidades que o vídeo oferece para expressarem suas questões. Isso ampliou a quantidade de produções nesse período de quarentena. O campo da videodança, tem essa potência. (2020, s/p)

⁴ Entrevista virtual via live feita pela primeira autora com Sarah Ferrera em 07/10/2020, disponibilizada no instagram @dancamosaico



Certa estava que, de do meu lugar privilegiado de servidora pública federal em casa, em isolamento social e com salário garantido, qualquer trabalho artístico poderia ser encarado como “dancinhas macabras” da pandemia⁵ e desrespeito diante de tanta dor, doenças, mortes, desemprego e, principalmente, o que tem sido chamado de ‘romantização’ da pandemia. Afinal, na maioria dos países, principalmente no Brasil, o ‘ficar em casa’ escancarou a desigualdade econômica e social. De qual casa nos referimos ao pensar em trabalhadores cuja fonte de renda depende do ‘estar na rua’ tais como catadores de lixo, artesãos, camelôs e prostitutas? Motoristas de aplicativos e entregadores conhecidos como mototaxistas intensificaram o viver fora de casa e a sua exposição ao risco de contaminação. Não eram mais beliscadas, mas fortes ‘tapas-na-cara’ as repetidas imagens e notícias nas mídias sobre a desigualdade nas condições de saneamento e moradia durante a pandemia, acesso à tecnologia digital e equipamentos adequados para participação no ensino remoto e para inscrição em programas sociais, incluindo o Cadastro Único, dentre outros. Mas qual era a novidade?

Inúmeros dados e fatos, incessantemente noticiados, podem gerar diversificadas e inúmeras reações incluindo espanto, desânimo e paralisia e, também,

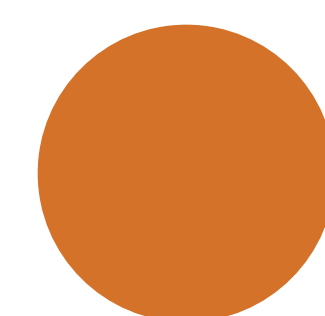
⁵ Vide reflexão feita pela Profa. Dra. Valéria Cristina Lopes Wilke no podcast “Absurdos Quixotescos: Albert Camus e a Peste - Episódio 1” em 01/06/2020.



Para alguns, o gesto maior de resistência é a militância política ou o ativismo solidário, que procura centrar esforços na ação em favor das populações em maior situação de risco frente à doença. Para outros, a escrita acadêmica é em si mesma uma forma de resistência, um modo de fazer o pensamento permanecer, de mostrar a resiliência e a potência que o pensamento tem de nos forçar a pensar, como disse Gilles Deleuze. Uma forma de usar o pensamento crítico como ato que fortalece o presente e prepara para o futuro, ainda que incerto. (BONFIGLIOLI, 2020, s/p)

Incerta, titubeante, propus um “beliscar-me” para sair do estado de certa apatia inicial. Esse acordar do que parecia ser um pesadelo, foi lento e orientado pelo respeito e afeto. Na encruzilhada da arte que busca se aproximar da [con]vivência, vi-me diante de diferentes caminhos. Reli Conceição Evaristo; adaptei seu pensamento para aquele momento. A partir do que ela chama de “escrevivência”, palpito que desde então tenho tentado transitar, deslocar, peregrinar nas errâncias da ‘danconvivência’. Assim, compartilho esse texto escrito com o ‘corpo experiências (que ainda estão sendo) vividas’. Coloco-me corpo em movimento para abrir texturas, intercalando a escrita com pausas para poder melhor refletir, e como se fosse eu mesma um antigo papiro.

Descrevo um recorte das experiências artísticas vividas por mim nessa pandemia. A metodologia híbrida abraça



princípios da Prática como Pesquisa/PaR (HASEMAN, 2015) e autoetnografia (ELLIS; ADAMS, 2014). Procedimentos metodológicos para coleta de dados incluem a busca e seleção de trabalhos realizados durante o período de isolamento social e que estão postados nos acervos ou plataformas virtuais da Mosaico Cia de Dança, a saber: <[instagram.com/dancamosaico](https://www.instagram.com/dancamosaico)>, <[bit.ly/youtubeMosaico](https://www.youtube.com/channel/UCMosaico)>, <[facebook.com/dancamosaico](https://www.facebook.com/dancamosaico)>, e <<https://www.facebook.com/educacaoemartes.ufv>>. Reli, algumas vezes, o meu diário de bordo artístico. A própria escrita e reescrita narrativa e autobiográfica desse texto (CONNELLY; CLANDININ, 1995) são ferramentas para ampliar possibilidades de reflexões – mas admito que essas são ainda esparsas, superficiais, porque estou em/no processo ‘quarentênico’.

Pandemia 2

Para realizar os dois primeiros trabalhos do início do confinamento social, revisei imagens que já tinha em meu arquivo de fotos e vídeos feitos antes da pandemia e que estavam armazenados em disco rígido do computador e em hds externos. Escolhi materiais que ainda não havia utilizado em trabalhos anteriores, ou seja, não tinha sido feito ainda a sua edição.⁶ Ao analisar fotos e vídeos

⁶ Sarah Ferrera (2020) explica que a edição envolve a criação de camadas tais como alteração na cor, sequência, velocidade, repetição de imagens, inclusão de som ambiente e/ou música, dentre outros aspectos.

busquei os que tinham alguma relação com o momento pandêmico que recém havia se iniciado no Brasil. Procurei contextualizar o que já havia feito em outros instantes, mas que de certa forma tinha conexões com o confinamento, caos político, doenças, mortes, angústia pela separação física que estávamos vivendo.

Para o primeiro trabalho, editei um vídeo de performance feita durante exposição no Centro Cultural Banco do Brasil/ CCBB no Rio de Janeiro em agosto de 2018, cidade para onde eu viajava com bastante frequência antes da pandemia. Como o tempo do ‘ficar em casa’ e da crise sanitária e política era algo que muito se ouvia e discutia no início da pandemia, uma pergunta em particular se fez frequente, “por quanto tempo (ficar em casa, esperar pela vacina, vou viver, ...) ?”. Esse foi o mote da obra “Tempos contemporâneos: a corrida agora é Contra o #corona”. A videodança foi postada <<https://www.instagram.com/p/B-DuI8khhzx/?igshid=mygfgofnigwr>> em 22/03/2020 no instragram da Mosaico. Na época da gravação original, estava em cartaz no CCBB/RJ a exposição “Mondrian e o Movimento De Stijl”. Tinha escolhido performar na frente do vídeo em que Stijl colocou em movimento uma das obras de Piet Mondrian com as cores da bandeira brasileira. As movimentações foram feitas comigo ora de lado, ora de costas e ora de frente para a obra de Stijl (figura 1).



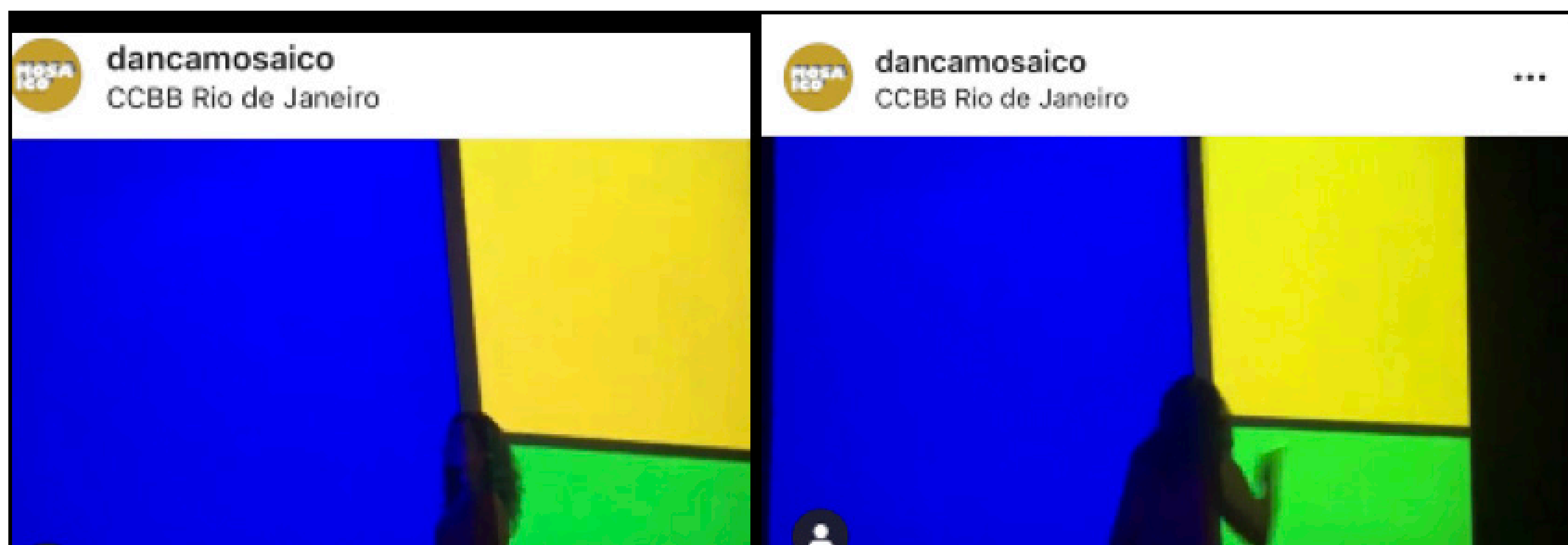


Fig. 01. Alba Vieira na videodança *Tempos contemporâneos: a corrida agora é contra o #corona*. 22/03/2020. Foto: Laina Vieira. Videostill.

No início da pandemia no nosso país, com o caos sanitário instaurado e o político agravado, o país se dividiu e alguns grupos passaram a sair em carreatas e passeatas, contrariando as normas de distanciamento e isolamento social que já vigorava em muitas cidades do Brasil. A maioria das pessoas vestiam roupas em tons de azul, verde e/ou amarelo, cores da nossa bandeira, ou empunhavam a própria bandeira brasileira. Provocando aglomerações, essas pessoas saíam às ruas em apoio ao presidente Jair Bolsonaro, que pregava o não isolamento e não fechamento de escolas e do comércio. As pessoas estavam divididas entre o que cientistas e médicos indicavam no mundo todo, manter ao máximo o isolamento social, e uma das primeiras afirmações públicas do presidente sobre a doença em 09/3/2020: “[...] o coronavírus [...] está superdimensionado, o poder destruidor desse vírus”.⁷

⁷ <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53327880>

Ao rever o vídeo gravado em 2018, observei que suas imagens originais, se editadas, poderiam ser contextualizadas ao momento de incerteza (para onde nos mover? Em quem acreditar?) vivido, principalmente pelo excesso de *fake news*. Usei estratégias de fragmentação das cenas de movimento, corte seco e aceleração para salientar o estado de desorientação em que muitos brasileiros se encontravam.

Outra camada acrescentada na edição foi um trecho da famosa música do filme “Tempos Modernos” de Charles Chaplin. Esse filme foi feito na época em que a revolução industrial passou a ditar o tempo acelerado da máquina; já a vídeodança foi finalizada e postada em 22/03/2020, no tempo pandêmico que fez, segundo muitos, o mundo “parar”. O escritor indígena Ailton Krenak (2020) adverte: “E tomara que a sociedade que sobreviver ao ataque da pandemia do Coronavírus, que fez o mundo parar, não continue igual depois. [...] temos de parar de vender o amanhã.”⁸ Há certo contraste ao usar uma mesma música em obras produzidas em diferentes tempos históricos, locais e contextos. Mas ao mesmo tempo, percebo algo comum: a geração intensa de capital, a busca incessante pelo lucro, e o alto estímulo ao consumismo como pano de fundo tanto na revolução industrial como na pandemia de 2020. Talvez esses sejam aspectos duma pandemia que tem

⁸ <https://www.xapuri.info/sagrado-indigena/ailton-krenak-mundo-em-silencio/>

marcado a história da (des)humanidade, que contamina a todos, também em nível global, e cuja vacina ainda não foi criada.

A segunda obra, a perforgrafia “Água de lavar” (figura 2), foi feita logo após a primeira videodança, e motivada por uma atitude considerada essencial no combate ao vírus: higienização das mãos. Postada em 24/03/2020, também foi editada com imagens capturadas em performance realizada antes da pandemia (<https://www.instagram.com/p/B-l13jmBdvg/?igshid=1wjhhtmzsf68s>) nas margens das represas que abastecem Viçosa.

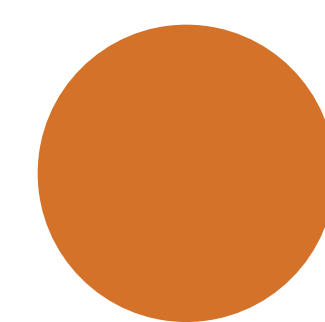


Fig. 02. Alba Vieira e Caio Fillype em perforgrafia *Água de lavar* gravada nas margens das represas da UFV/Viçosa, MG. Foto: Jamille Queiroz. 24/03/2020. Videostill.

Na época da gravação original, em 2015, nosso objetivo era problematizar mudanças climáticas do planeta devido a ações irresponsáveis como queimadas e desmatamentos criminosos, o que tem provocado diminuição no volume de água potável no planeta. Essa atitude egoísta, que Krenak alia ao antropoceno,⁹ tem causado impactos ambientais em diversas locais, inclusive em Viçosa, que há cinco anos passou por um longo período de estiagem e crise hídrica, provocando problemas de abastecimento na cidade pela diminuição do volume de água e quase secagem das represas. Nunca imaginei que, tempos depois, usaria tais imagens para chamar a atenção das pessoas sobre a importância de lavar as mãos como uma das medidas sanitárias para evitar a contaminação pelo Novo Corona vírus. A descrição da videodança clama: “Lave muito as mãos nessa nossa luta Contra o #corona; breve vamos poder estar lá fora novamente; mas agora #fiqueemcasa”. Apesar do clima de esperança dessas palavras, o vídeo foi editado em preto e branco, pois as notícias ‘borbulhando’ (assim como o som inicial incluído na edição da obra) não eram nada animadores. Falta ou deficiência de saneamento básico, também fruto da desigualdade econômica, era revelada em notícias avassaladoras como “[...] 3 bilhões de pessoas, 40% da população global, não têm estrutura básica para lavar as mãos em suas casas.”¹⁰

⁹ <https://outraspalavras.net/descolonizacoes/ailton-krenak-e-a-busca-da-totalidade-cosmica/>

¹⁰ Disponível em: <<https://wribrasil.org.br/pt/blog/2020/04/como-combater-covid-19-sem-acesso->



A vontade de me beliscar dessa vez veio pelo sentimento de impotência diante, novamente, da tamanha precariedade que é a realidade da população perversamente identificada como periférica, ou seja, a que vive nas ‘margens’ das cidades, e que não usufruiu de condições dignas de vivência. Moradores de subúrbios, favelas e comunidades com baixo poder aquisitivo, no Brasil e no mundo, não tem seguido adequadamente regras sanitárias básicas tais como lavar as mãos com frequência, usar álcool gel e máscaras, por problemas muito anteriores à COVID-19. Novidade? A maioria dessas mesmas pessoas também (sobre)vivem em casas pequenas em que há verdadeira aglomeração interna. Como manter o distanciamento social e, proteger a si e o outro, se “Casas com muitos moradores facilitam a contaminação e dificultam o isolamento”?¹¹ Como nos alerta Krenak (2020, s/p),¹²

estamos devastando o planeta, cavando um fosso gigantesco de desigualdades entre povos e as sociedades. De modo que há uma sub-humanidade que vive uma grande miséria, sem chance de sair dela. Isso também foi naturalizado. O presidente da República disse outro dia que brasileiros vivem no esgoto. Esse tipo de mentalidade doente está dominando o planeta. E veja agora esse vírus, um organismo do planeta, [...].

agua-limpa> 09/04/2020. Acessado em 02 de agosto de 2020.

¹¹ Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52032709>> 29/03/2020. Acessado em 02 de agosto de 2020.

¹² https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2020/04/03/interna_pensar,1135082/funcionamento-da-humanidade-entrou-em-crise-opina-ailton-krenak.shtml



Se a falta de planejamento estatal e a atitude antropocênica têm agravado a crise sanitária, é fundamental lembrar que esse descaso, esse bater de ombros como a dizer “E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê?”¹³ existe há séculos. Como mencionei e reforço, não encontramos ainda a vacina para essa outra pandemia anciã, que parece contaminar muitos de nós. A ganância econômica gera uma atitude de descompromisso e falta de afeto com outros seres vivos. Esse aspecto está relacionado à suposta crença que certos indivíduos (privilegiados) estão imunes aos problemas sofridos pela coletividade. Esse ponto foi abordado por Camus, que soube refletir com profundidade sobre sua época e é considerado uma espécie de visionário, pois suas obras, incluindo A Peste, repercutem nos nossos dias: “Nossos concidadãos não eram mais culpados que os outros. Apenas se esqueciam de ser modestos e pensavam que tudo ainda era possível para eles, o que pressupunha que os flagelos eram impossíveis. Continuavam a fazer negócios, preparavam viagens [...]” (2017, p. 40). Tanto naquela época, como na atual, buscamos retornar à ‘normalidade’ – qual é essa, que nos trouxe até ‘aqui’? Belisco-me mais uma vez.

Senti que era hora de preparar outras ‘viagens’ artísticas mesmo não sendo recomendável sair de casa, nem tocar

¹³ Afirmação do presidente Bolsonaro em 28/04/2020 ao ser questionado sobre o número crescente de mortos no Brasil pela COVID-19. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/04/29/e-dai-politicos-criticam-fala-de-bolsonaro-sobre-mortes-por-coronavirus.htm>. Acessado em 04 de agosto de 2020.

e muito menos dançar presencialmente com as pessoas. Vontade de criar trabalhos para intensificar relações afetivas possíveis com outros seres, de enriquecer a relação casa corpo somático e casa habitação, de movimentar pensamentos a partir das gestualidades e ações possíveis naquele momento. Ou seja, à distância. Via redes sociais, envolvi-me com um grupo de artistas que não conhecia, mas que estavam organizando o Sarau Virtual Culto do Amendoim. Agradou-me a possibilidade de interagir e trocar ideias com colegas que nunca tinha encontrado face a face e que buscavam, assim como eu, expandir as possibilidades de compartilhar e discutir criações artísticas pandêmicas.

Dentre as inúmeras obras autorais que estávamos compartilhando uns com os outros em um grupo de whatsapp, selecionei uma música instrumental criada e tocada por Ramon Materazzo, ilustrações/desenhos de Hiago Bezerra e trecho de um texto composto e narrado por Eliabe Vicente: “Espera mais um pouco, isso tudo vai passar. Tudo passa não é mesmo? Assim foi escrito, e assim vai ser. E o que não nos mata, tenha certeza, só vai nos fortalecer”. Dancei no jardim de casa buscando contato afetivo com a natureza. Do trabalho de edição surgiu a videodança “Rapadura de amendoim” (https://www.instagram.com/p/B-SMGb_h2t0/?igshid=1r8ma51b4pl7b) em que abusei da justaposição de imagens (figura 03) e da

fragmentação das sequências de movimento. A obra postada em 28/03/2020 foi acompanhada da seguinte descrição: “Na #quarentena Contra o #corona; breve vamos poder artistar e curtir arte lá fora novamente; mas agora #fiqueemcasa contra o #covid19”.

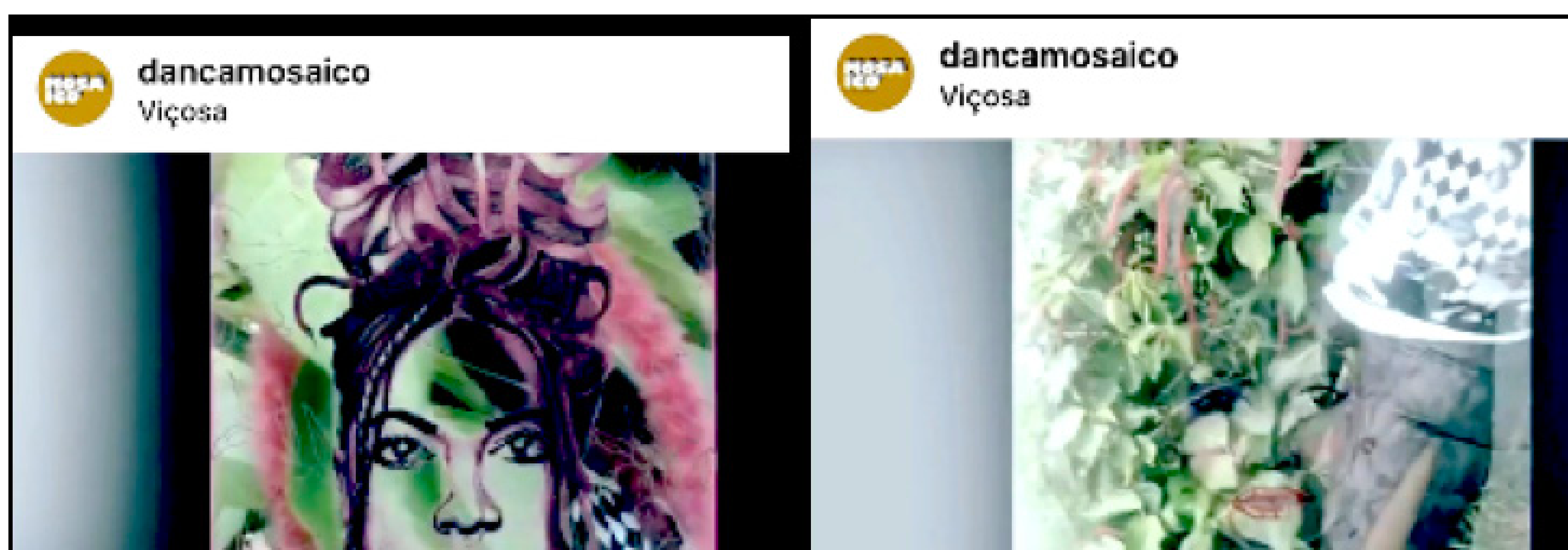


Fig. 03. Alba Vieira e desenho de Hiago Bezerra. Videodança *Rapadura de Amendoim*. Foto: Laina Vieira. 29/03/2020. Videostill.

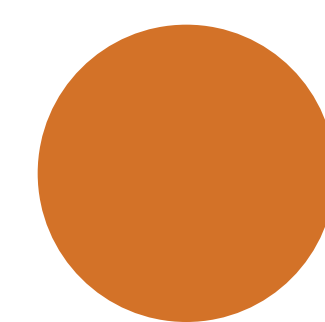
Faço uma autocrítica ao rever tanto a minha descrição quanto o texto que selecionei: hoje percebo que ainda eu não tinha dimensão do que estava apenas começando. A guerra travada contra o vírus, invisível a olho nu, parecia que iria em breve terminar. Mas a guerra não tem sido somente contra a COVID-19, e continuo a me beliscar para acordar do pesadelo do vírus ancião. Vejo-me uma tola sonhadora, assim como escreveu Camus (2017):

Quando estoura uma guerra, as pessoas dizem: “Não vai durar muito, seria estúpido.” Sem dúvida, uma guerra é uma

tolice, o que não a impede de durar. A tolice insiste sempre, e nós a compreenderíamos se não pensássemos sempre em nós. Nossos concidadãos, a esse respeito, eram como todo mundo: pensavam em si próprios. [...] O flagelo não está à altura do homem; diz-se então que o flagelo é irreal, que é um sonho mau que vai passar. Mas nem sempre ele passa e, de sonho mau em sonho mau, são os homens que passam, e os humanistas em primeiro lugar, pois não tomaram suas precauções. (p. 40).

Esse trecho me fez repensar a guerra viral, econômica e política e suas contradições. Ao mesmo tempo que era/é necessário o distanciamento para evitar o contágio, enquanto muito dos estadistas do mundo inteiro passaram a ditar normas sanitárias de isolamento social (vide Portugal, França e Itália, por exemplo), no Brasil a interferência do estado era no sentido de liberar o trânsito social para todos que não eram do grupo de risco, idosos e doentes. Na Europa, houve alertas de filósofos tais como o italiano Giorgio Agamben (2020) e o alemão Peter Sloterdijk (2020)¹⁴ para o excesso de vigilância dos cidadãos. Agamben se fundamentou e analisou relatórios do *Consiglio Nazionale delle Ricerche* que apontava que 4% dos infectados pela COVID-19 deveriam ser hospitalizados e que, como disse Bolsonaro, os demais teriam apenas uma gripe leve. Ao defender suas reflexões anteriores, relacionadas à biopolítica, Agamben entendeu que havia

¹⁴ Entrevista publicada em: <<https://brasil.elpais.com/ideas/2020-05-09/peter-sloterdijk-o-regresso-a-frivolidade-nao-vai-ser-facil.html>>. Acesso em 10 set 2020.



excesso de autoritarismo nas estratégias de emergência implementadas pelo governo italiano. A epidemia viera ‘a calhar’ para ampliar a vigilância social. Solterdijk também comentou que depositar no ‘estado forte’ o poder absoluto e única possibilidade para solucionar problemas é algo complexo. Podemos estar delegando aos estadistas em exercício decisões sobre nossas demandas democráticas? Aonde começa e termina a consciência individual e coletiva? Quais são possíveis e desejáveis relações entre bioética e biopolítica?

Perguntas potentes que evidenciam realidades tão díspares. A COVID-19 reforçou essas diferenças. Aos poucos, foi ‘caindo a ficha’ que casa corpo somático ansiava, exponencialmente, por se contaminar em novas criações com outras pessoas, e casa habitação seria meu espaço performático por mais tempo que eu havia imaginado. Convidei então a última pessoa com quem havia apresentado uma performance ao vivo, antes da quarentena, a dançar comigo via mediação tecnológica.

Em 12/03/2020, eu havia viajado ao Rio de Janeiro à convite da produtora do Sarau Multicultural, para apresentar a performance “Horas quase Perigosas” no Palco Lapa. Minutos antes da performance, houve um encontro inusitado e potente. O artista colombiano Júlio Cabarcas López iria apresentar um trabalho musical autoral no evento. Conversa



rápida. Ele topou performar comigo, tocar sua flauta e recitar o poema de Clarice Lispector “O Dançarino hindu”, que inspirava meu trabalho, enquanto eu dançava. Júlio já morava no Rio há alguns meses antes da pandemia.

A sintonia entre nós no Palco Lapa foi muito comentada por quem apreciou nossa performance. ‘UAU!’. Potências do acaso e da sintonia corporal presencial. Artistas presentes que nos assistiram comentaram que deveríamos ter ensaiado muito antes. O que não aconteceu. Potência de encontros imprevisíveis.

Mesmo contra sua vontade, sentindo-se mais seguro em seu país, ele viajou uma semana depois dessa performance de volta para sua casa habitação colombiana. Lá teria, pelo menos, condições mais favoráveis de acesso a cuidados médicos caso necessitasse. Nós continuamos o contato, via whatsapp, na quarentena. Propus à Júlio fazermos uma videodança juntas. Muitas mensagens cá e lá e Júlio ficou a cargo do trabalho de edição.

Decidimos primeiro postar um vídeo do trabalho em processo para termos feedback de se, como e para onde prosseguir. A obra que estávamos criando, “Redescobrimo nossa casa”, ou “Regresso a casa donde soy,” foi compartilhada no instagram e youtube em 30/03/2020: [https://www.instagram.com/p/B-XIWyPB-Jn/?igshid=w"xik8t6qawvl](https://www.instagram.com/p/B-XIWyPB-Jn/?igshid=w). Na

descrição das postagens, pedimos comentários, críticas, sugestões antes de avançarmos: “trabalho em progresso; dê-nos seu feedback nesse pequeno trecho de um videoarte que estamos fazendo remotamente;” (figura 4).

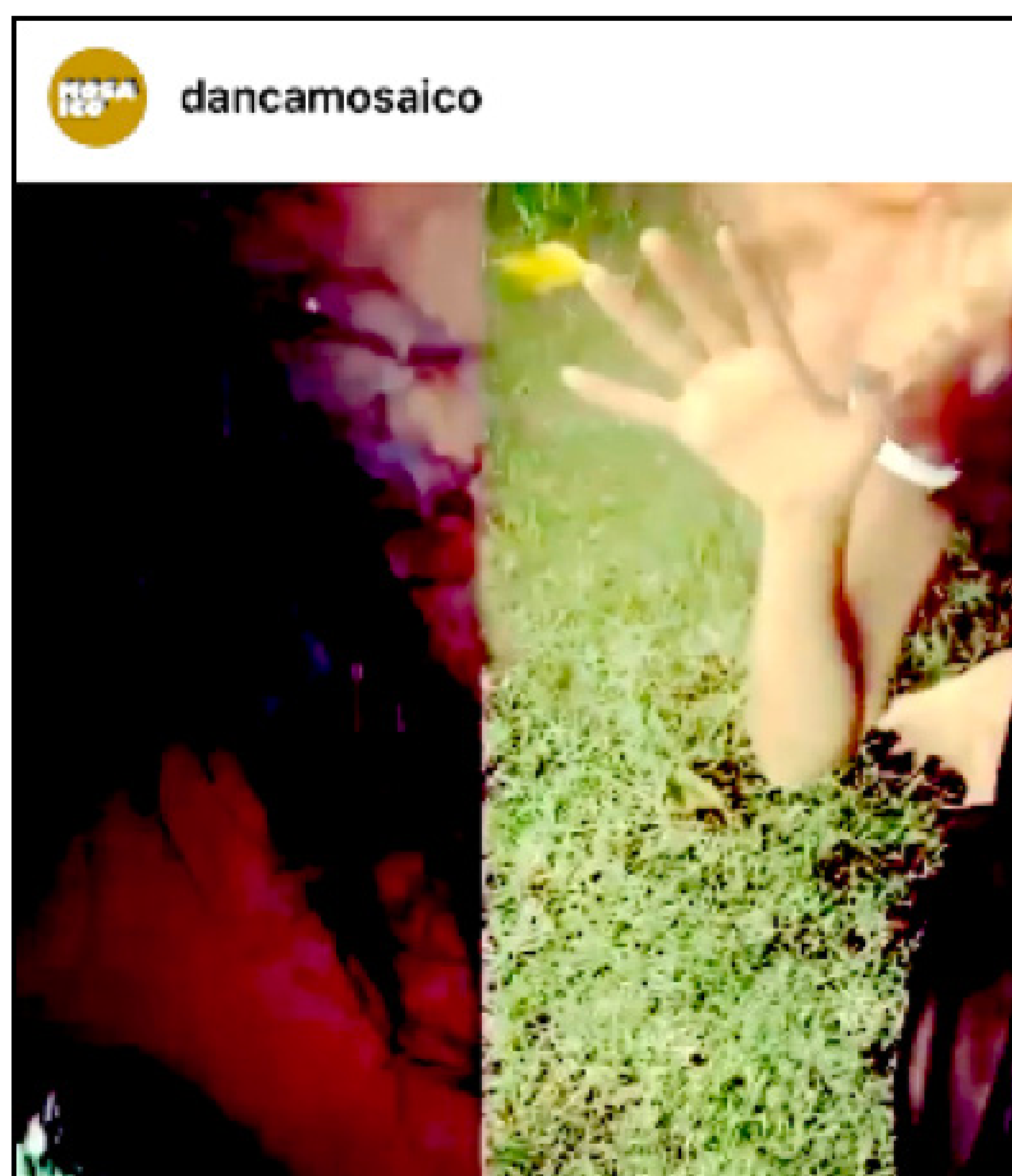


Fig. 04. Bigode de Júlio Cabarcas López e mãos de Alba Vieira em evidência no trabalho em progresso, *Redescobrimo nossa casa, ou Regresso a casa donde soy*. Foto em Viçosa, MG: Laina Vieira. 30/03/2020. Videostill.

Após vários feedbacks recebidos, e mensagens de whatsapp com reflexões existenciais entre ele e eu, Júlio finalizou esta etapa de edição da nossa obra conjunta feita no espaço e tempo virtual (figura 5).

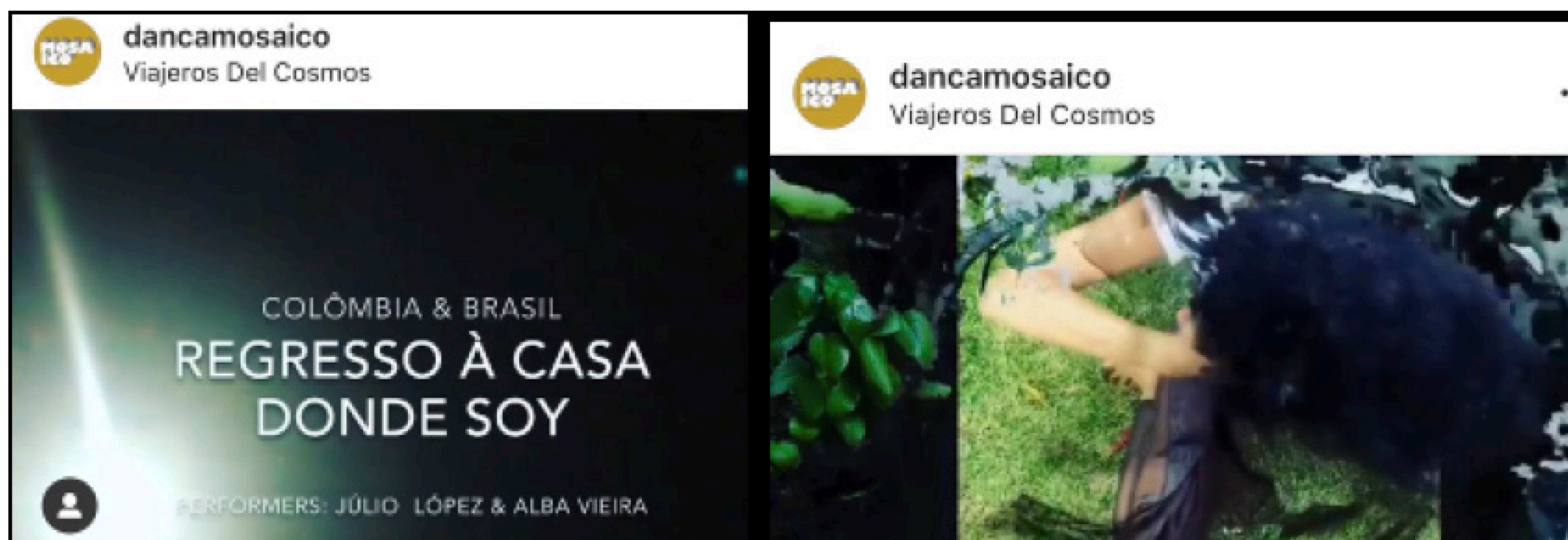


Fig. 05. Crédito da videodança à esquerda e cena da obra à direita: cabelo de Júlio Cabarcas López e coxa e braço de Alba Vieira se fundem. *Redescobrimo nossa casa, ou Regresso a casa donde soy*. Foto em Viçosa, MG: Laina Vieira. 31/03/2020. Videostill.

A descrição postada:

com os pés na terra
 retorno al lugar donde todo me compone
 Volto para minha casa para morar
 Volto ao que vive em mim
 Yo habito o desabitado em mim
 habitando o desabitado em mim

Resolvemos misturar na descrição português e espanhol. Na edição feita por Júlio, meu corpo se mistura à natureza e ao corpo dele. Humanidade. Tempo de colheita. Ou de semear? Ou de cultivar, regar? Tempo de nutrir afetos. Krenak (2019) auxilia o entendimento da lógica usada na edição: é impossível pensar em humanidade como algo

separado da natureza, e da interdependência entre todos seres vivos.

Fizemos várias outras reedições desse vídeo. A poetisa Rubermária Sperandio compôs dois poemas especialmente para a videodança, “Da janela” e “A batida”. Na próxima rodada de edição, feita por Alba, a videodança Regresso a casa donde soy foi então, desdobrada e sintetizada em videodanças mais curtas: (1) “Água”, editada dessa vez com justaposição de vídeos gravados em Fernando de Noronha antes da pandemia e com a inserção do poema “A batida” (figura 6), e postado em 19 de julho de 2020; vide a obra no instagram <https://www.instagram.com/tv/CC1GEVzhhjn/?igshid=1x6rmdqu1l37p> ; (2) “Tierra” agora com outra trilha musical de origem afro, “Awamanba”, em homenagem ao movimento “vidas negras importam” (figura 7); postado em 12 de julho de 2020, vide a obra em <https://www.instagram.com/p/CCitgORBexH/?igshid=a1lxa2p1rblu>

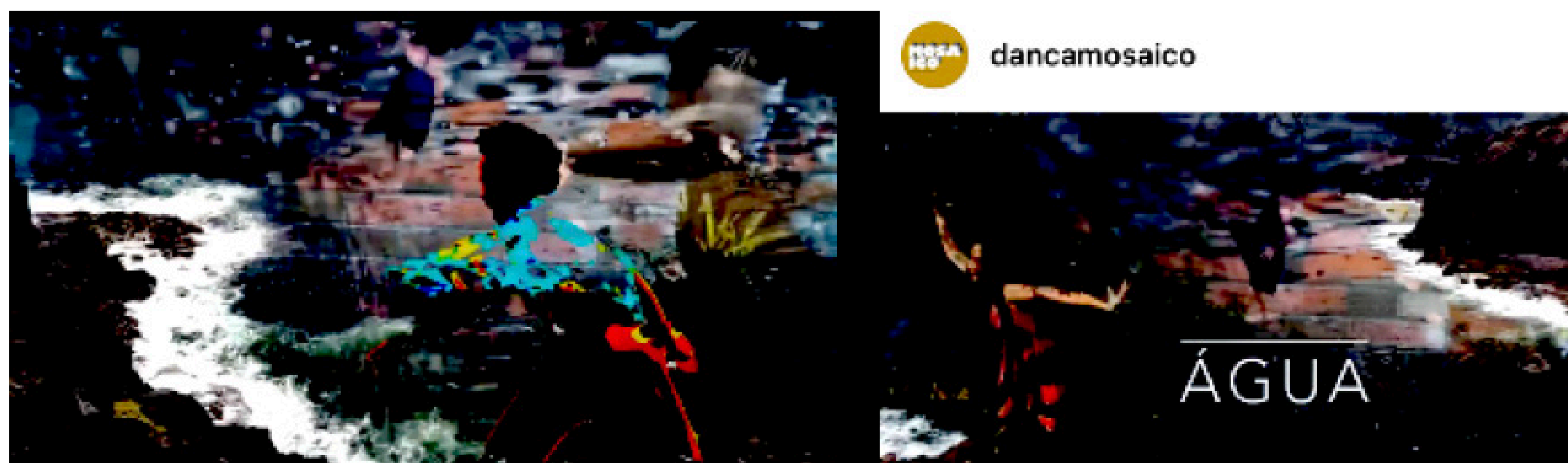
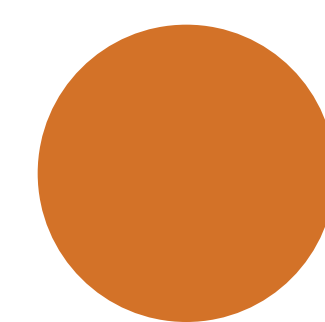


Fig. 06. Júlio Cabarcas López, Alba Vieira e imagens de Fernando de Noronha à esquerda. Crédito da videodança à direita. Foto em Viçosa, MG: Laina Vieira. 19/07/2020. Videostill.

Descrição da postagem:

“Água” é parte do projeto de distanciamento social pela pandemia/Covid19. A Mosaico Cia de Dança Contemporânea tem promovido intercâmbios artísticos entre performers de diferentes localidades (cidades, estados e até países). A partir de suas respectivas casas, Alba Vieira (Viçosa, MG) e Júlio Cabarcas López (Barranquilla, Colômbia) conceberam a ideia, elaboraram o roteiro, e os vídeos das danças foram gravados e compartilhados entre Alba e Júlio. A escritora Rubermaria Sperandio compôs o poema “A batida” a partir das imagens das performances corporais. Os materiais audiovisuais foram editados, edições refeitas e sobrepostas, adicionados novos materiais: imagens de Fernando de Noronha feitas por Alba antes da pandemia. Narração: Rubermaria Sperandio e Tchello D’barros. A pesquisa artística teve colaboração de Flávia B. Marques; Júlio e Alba editaram e performaram. Com essa obra, os artistas se inspiraram e homenagearam a água, que é parte majoritária no planeta terra e em nós.

Somos água.



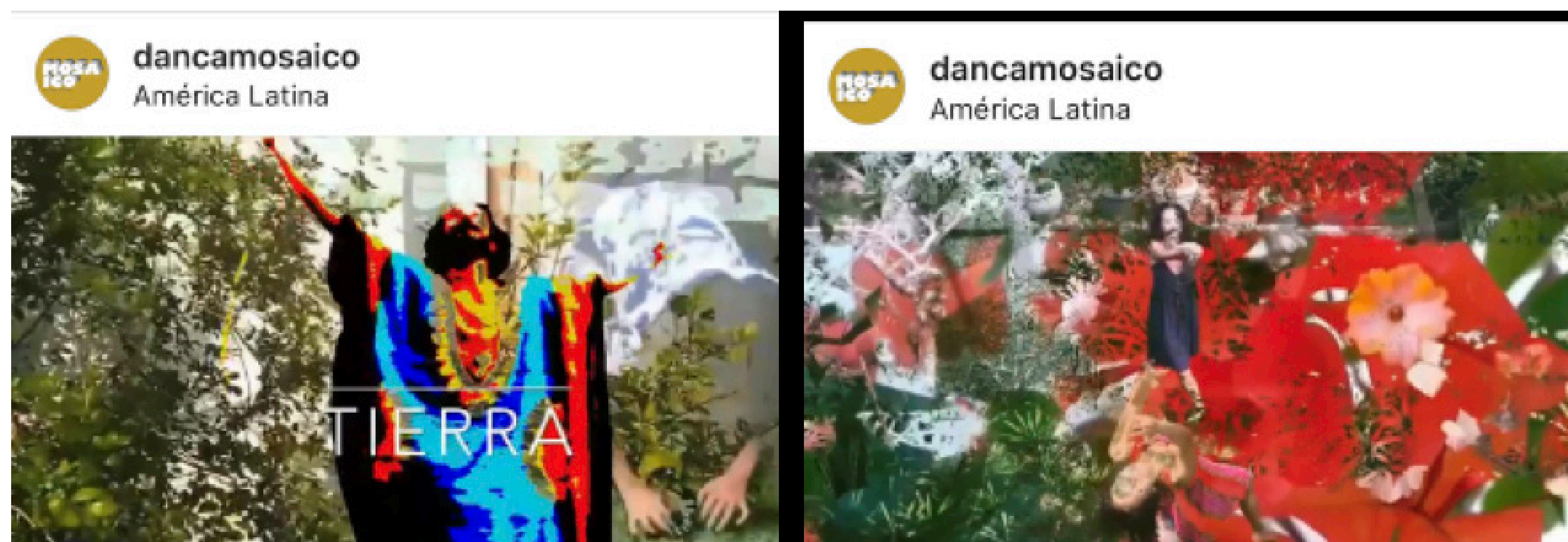


Fig. 06. Júlio Cabarcas López e Alba Vieira, com Crédito da videodança *Tierra* à esquerda. Alba Vieira com sobreposição de imagens de flores da casa de Júlio à direita. Foto em Viçosa, MG: Laina Vieira. 12/07/2020. Videostill.

Descrição da postagem:

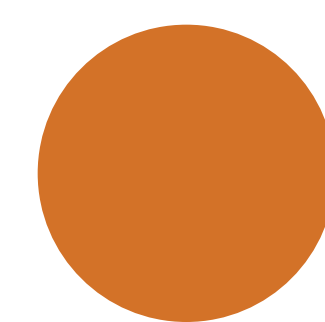
“Tierra” é parte do projeto de distanciamento social pela pandemia/Covid19. A Mosaico Cia de Dança Contemporânea tem promovido intercâmbios artísticos entre performers de diferentes localidades (cidades, estados e até países). A partir de suas respectivas casas, Alba Vieira (Viçosa, MG) e Júlio Cabarcas López (Barranquilla, Colômbia) conceberam a ideia, elaboraram o roteiro, e os vídeos das danças foram gravados e compartilhados entre Alba e Júlio. Os materiais audiovisuais foram editados, edições refeitas e sobrepostas, adicionados novos materiais. A pesquisa artística teve colaboração de Flávia B. Marques; Júlio e Alba editaram e performaram, e a música é

Awamamba de A. M. Beef (trilha branca). Com essa obra, os artistas se inspiraram e homenagearam nossa casa compartilhada, a terra.

Pandemia 3, 4, 5, ... 1.000, 2.000, 1.000.000, ???, ...

A obra *Retorno a casa donde soy* deu o pontapé inicial para várias outras videodanças que fiz, convidando pessoas de diferentes locais do Brasil de outros países a dançarem comigo. Esses trabalhos artísticos pandêmicos foram uma busca por estabelecer relações possíveis de afeto nesse estado de pandemia. A análise desses trabalhos ficará para outra escrita. Belisco-me ainda para aguçar a vontade de embrenhar em estágios aprofundadas de reflexão sobre as obras apresentadas nesse texto, bem como as demais que não apresentei, e as que ainda farei na pandemia (e fora dela) a partir da potência da dança, da arte.

Reli Camus no início da pandemia e continuo relendo. Com ele vou tentando compreender relações vida-morte, o nosso presente e nosso devir. Sigo titubeando, com arte, corpo dançante, corpo somático, corpo experiência vivida, e casa corpo na casa habitação. A razão mental e a ciência ‘dura’ demonstraram nessa pandemia não dar conta da imprevisibilidade que é o dia após dia. Ainda bem.



Caminho tateando. Há sonhos, há pesadelos. Belisco final: uma possível adaptação da frase de Camus (1989, p. 76): “É preciso imaginar Sísifo[s] feliz”. Como seria vivenciar cada momento no seu e no máximo de outros seres?

Agradecimentos: Flávia Brassarola Borsani Marques, que tem abraçado o projeto da Mosaico Cia de Dança há alguns anos, em especial o projeto de intercâmbio artístico virtual durante a pandemia; Caio Fillype, que tem compartilhado experiências de ‘busca errante’ comigo na Mosaico desde 2015; Rubermaria Sperandio e Tchello de B’arros, poetisas e colegas parceiros; Laina e Rogério Vieira, que gravaram alguns vídeos em casa no período inicial da pandemia.

__REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Reflexões sobre a peste: ensaios em tempos de pandemia**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

BONFIGLIOLI, C. A academia em tempos de pandemia. **Prometeica - Revista De Filosofía Y Ciencias**. 21 Agosto de 2020. Disponível em: <<https://periodicos.unifesp.br/index.php/prometeica/article/view/11099/7920>>. Acessado em 31



de agosto de 2020.

CAMUS, A. **A peste**. Rio de Janeiro: Record, 2017.

_____. **Estado de sítio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

CONNELLY, F. M.; CLANDININ, D. J. Relatos de experiencia e investigación narrativa. In: LARROSA, Jorge et al. **Déjame que te cuente: ensayos sobre narrativa y educación**. Barcelona: Editorial Laertes, p.15-59, 1995.

ELLIS, C.; ADAMS, T. E. (2014). The purposes, practices, and principles of autoethnographic research. In: L. Patricia (Ed.), **The Oxford handbook of qualitative research**. New York, NY: Oxford University Press, pp. 254- 276, 2014.

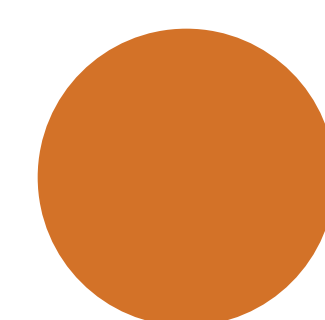
EVARISTO, C. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (Orgs.). **Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: UFPB, Ideia/Editora Universitária, pp. 201-212, 2005.

HASEMAN, B.. Manifesto pela Pesquisa Performativa. **Resumos do 5º Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015, p. 41-53.

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

van MANEN, M.. **Researching lived experience: Human science for an action sensitive pedagogy** (2nd ed). Toronto: Transcontinental Printing Inc., 1997.

WILKE, V. C. L. **Fala no Podcast: Absurdos Quixotescos: Albert Camus e a Peste – Episódio 1**. Disponível em <<https://anchor.fm/absurdo-quixotesco/episodes/Albert-Camus-e-a-Peste---Epiddio-1-ee9d3>>. 1 Junho de 2020. Acessado em 22 de agosto de 2020.

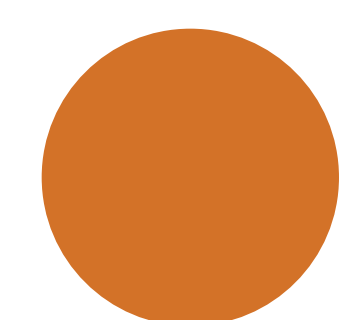


DANÇA NA PANDEμία

Profa. Dra. Maria Claudia Alves Guimarães (UNICAMP)
Beatriz Silvestre Rodrigues de Souza (UNICAMP)
Cássia Natiele Silva Durães (UNICAMP)

__RESUMO

Diante de um quadro de pandemia instaurado há sete meses (desde março de 2020), e de um quadro político bastante desfavorecedor às artes e à educação, este artigo tem como propósito registrar este momento, discutindo algumas ações alternativas de produção e de sobrevivência encontrada pela classe artística nestes tempos de COVID-19. A ideia deste registro surgiu como decorrência de uma atividade complementar realizada pelas alunas Beatriz Silvestre Rodrigues de Souza e Cássia Natiele Silva Durães, sob minha orientação, que se propuseram a entrevistar alguns profissionais da dança paulistana (Wellington Oliveira, Andrea Thomioka, Adriana Gerizani, Valquiria Vieira, Marcos Abranches, Isabel Moreno, Vanessa Macedo, Claudia Nwabasali e Sandro Borelli), a fim de verificar como a pandemia estava afetando as suas atividades dos



profissionais da dança paulistana. As entrevistas foram realizadas a partir de um questionário semi-estruturado, realizadas pelo WhatsApp e por e-mail, entre os dias 16 de julho e 2 de agosto de 2020. Somados aos dados levantados nas entrevistas, este registro ainda foi baseado em notícias publicadas nos meios de comunicação e algumas ações, como por exemplo, o SOS Dança, promovidas pela parceria estabelecida entre o Portal MUD, a Cooperativa de Dança e o Movimento A Dança se Move, contando também com o apoio do *site* Conectedance.

__PALAVRAS CHAVE

Dança. Pandemia Corona Vírus. Propostas alternativas. Artistas. São Paulo (SP- Brasil).

__ABSTRACT

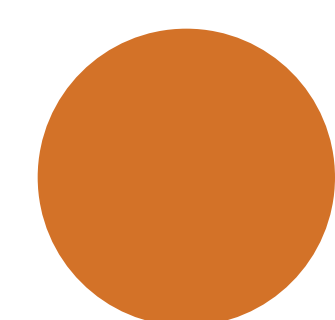
Faced with a pandemic situation established seven months ago (since March 2020), and a very unfavorable political situation for the arts and education, this article aims to record this moment, discussing some alternative actions of production and survival found by artistic class in these COVID-19 times. The idea of this record arose as a result of a complementary activity carried out by the



students Beatriz Silvestre Rodrigues de Souza and Cássia Natiele Silva Durães, under my guidance, who proposed to interview some professionals from São Paulo dance (Wellington Oliveira, Andrea Thomioka, Adriana Gerizani, Valquiria Vieira, Marcos Abranches, Isabel Moreno, Vanessa Macedo, Claudia Nwabasali and Sandro Borelli), in order to verify how the pandemic was affecting their activities among dance professionals in São Paulo. The interviews were carried out using a semi-structured questionnaire, carried out by WhatsApp and by email, between July 16 and August 2, 2020. In addition to the data collected in the interviews, this text was still based on published news. in the media and some actions, such as SOS Dança, promoted by the partnership established between the MUD Portal, the Dance Cooperative and the “Movimento A Dança Se Move”, with the support of the Conectedance website.

__KEYWORDS

Dance. COVID-19 pandemic. Alternative proposals. Artists. São Paulo (SP- Brazil).



DANÇA NA PANDEMIA

No dia 28 de setembro de 2020, o mundo atingia a marca de um milhão de óbitos, de acordo com as estatísticas da universidade John Hopkins, publicada por toda imprensa nacional e internacional. Contudo, sete meses após a Organização Mundial de Saúde ter declarado o estado de pandemia, estima-se que o número de casos (mais de 33 milhões) e de mortes seja muito maior do que os dados oficiais apontam, além de que a cada dia estes números aumentam. Somente no Brasil, nesta data, somavam-se 4.748.327 infectados e 142.161 mortos. Enquanto os dados numéricos por si só, acusavam a situação dramática, de medo, angústia e incerteza ante a doença, gerando também uma crise econômica e social, a situação da classe artística, e, mais especificamente dos profissionais de dança, mostrava-se ainda mais crítica, tendo em vista o quadro político bastante desfavorável do governo Bolsonaro, em relação às artes. Neste sentido, num governo que começou extinguindo o Ministério da Cultura, no primeiro dia útil de 2019, anexando-o ao Ministério do Turismo, e que tem promovido uma política de ataque à classe artística, utilizando-se de diversos artifícios para isso (cortes de verbas, uso de censura velada, campanhas moralistas, extinção de editais, interrupção de políticas públicas para o setor, etc.), a sobrevivência deste setor

tem se dado através de muita resiliência, solidariedade e resistência política.

Primeiramente, levando em conta que a forma de trabalho da maior parte dos profissionais da dança sempre foi presencial, visto que, na dança, assim como em outras “artes da cena”, o fenômeno performativo pressupõe uma relação presente de troca e de comunicação com o público, conforme apontam diversos autores como SCHECHNER (2003), GUENOUN (2003), ADSHEAD et alli (1988); com as restrições sanitárias impostas para combater a pandemia, os profissionais de dança, tiveram que lidar com a situação de ter os teatros fechados, vendo seus espetáculos serem cancelados, sem a perspectiva de data de uma retomada. Diante desta situação, para muitos, não restou a alternativa de ter que se adaptar às novas tecnologias, e promover espetáculos pela internet, em função da sobrevivência e para honrar os compromissos assumidos através dos editais públicos.

Com isso, as companhias contempladas com o edital do Fomento ou do PROAC, como, por exemplo, a Cia. Pé no Mundo, a Cia Fragmento de Dança e a Cia. Carne Agonizante tiveram que adaptar-se e apresentar-se virtualmente. No caso da Cia. Pé do Mundo, como uma das ações propostas no projeto era a circulação do espetáculo “Arquivo Negro”, a forma encontrada foi a de adaptar o espetáculo que



antes era constituído por seis integrantes, transformando-o num dueto, para poder ser apresentado pela internet. Além disso, a contrapartida de promover um grupo de estudo no Instituto Tomie Ohtake, também precisou ser remodelada para ocorrer no formato de *live*. Por sua vez, a Cia Carne Agonizante estreou o espetáculo “Konstituição” de maneira virtual, e também apresentou o espetáculo “MR-8” *online*, sendo que esse último foi criado totalmente à distância, por meio de vídeos que os próprios bailarinos enviaram. Neste sentido, Sandro Borelli, diretor da Cia. Carne Agonizante relatou que um de seus maiores desafios tem sido aprender a lidar com essas novas ferramentas e entender como diminuir o impacto da utilização de outra linguagem (vídeo/dança).

Não obstante, a Cia Fragmento de Dança apontou que tem sido um grande desafio se reinventar nesse formato *online*, visto que para a companhia é muito novo ter que lidar com os recursos da tecnologia e a linguagem virtual, sem contar com o fato de ter que enfrentar esse momento quase sem a presença e o contato físico.

Por sua vez, a Cia Pé no Mundo relatou que um dos grandes desafios tem sido lidar com a não-presença, visto que a companhia desenvolve um trabalho muito embasado nas tradições da cultura popular brasileira e que as apresentações virtuais não substituem a relação que em

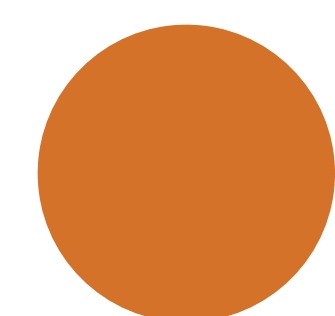


geral se estabelece entre a cena e o público. Ademais, esta companhia também expôs a dificuldade de não ter tido uma preparação prévia para adaptar seus trabalhos para o formato virtual e que isso só aconteceu devido ao impedimento das atividades presenciais impostas pela pandemia, gerando um grande desafio. Por fim, a diretora Claudia Nwabasali também mencionou a questão da perda da manutenção do trabalho corporal, dos encontros, das reflexões presenciais, “visto que a dança tem algumas especificidades de corpo que somente acontecem dentro do espaço propício para isso”.

Diante de um quadro emocional instável, no qual talvez o ideal fosse parar, a Companhia Pé no Mundo também questionou sobre a necessidade de continuar produzindo, a fim de cumprir as metas estabelecidas no edital:

A gente ficou um pouco com essa dificuldade atual de aceitar essa pausa. Como é isso para os nossos corpos? O que gera de impacto para os nossos corpos? E por que ainda assim nas artes, a gente ainda está nesse lugar de pensar essa produção excessiva? Até que ponto para nós isso é benéfico? Até mesmo para um retorno? Com que saúde emocional, mental nós vamos retornar para as nossas atividades, para as nossas ações? (Relato Cia Pé no Mundo).

Se por um lado, para as companhias fomentadas, este processo tem sido desgastante, por outro, os artistas



fomentados ainda estão conseguindo produzir artisticamente e garantir sua subsistência, pagando suas contas. No entanto, para os artistas que não estavam contando com o auxílio de um edital, o momento se apresentou ainda mais estressante, na medida em que muitos tiveram o cancelamento de seus espetáculos e ficaram sem rendimento algum. Com isso, a alternativa também acabou sendo concorrer a alguns editais que gradativamente, foram sendo publicados (como, por exemplo, o Arte como Respiro, do Itaú Cultural; o PROAC¹, **Prêmio Funarte RespirArte**, entre outros), para a veiculação de obras já produzidas e filmadas antes do cenário de isolamento, ou para criação de vídeos-danças, ou ainda de obras que pudessem ser realizadas dentro das próprias casas dos artistas. Uma terceira possibilidade também tem sido a apresentação por meio das redes sociais com a cobrança de ingressos – o que de certa forma tem funcionado pouco, uma vez que a oferta de espetáculos gratuitos tem sido grande por parte dos artistas contemplados pelos editais e pela programação de instituições como a Secretaria Municipal de São Paulo, a Secretaria Estadual, além do SESC e do Itaú Cultural.

Por outro lado, muitos profissionais, que também sobreviviam ministrando aulas e cursos de dança, sofreram

¹ O edital de 2020 do PROAC acabou sendo adaptado para contemplar as produções virtuais, chegando mesmo a alterar o nome PARA DIFUSÃO ONLINE #CULTURAEMCASA.



um impacto na sua renda, na medida em que muitos não apenas deixaram de se apresentar artisticamente, mas também de dar aulas presencialmente, em função do *lockdown* e das medidas sanitárias tomadas pelo governo estadual e municipal.

Consequentemente, muitos tiveram que adaptar as suas aulas para via remota, para não perderem os alunos e tentarem obter, ainda que parcialmente, seus salários ou fontes de rendas. Neste sentido, Isabel Moreno, reflete sobre a dificuldade de ceder ao modelo remoto, uma vez que este tipo de trabalho parecia bastante impróprio, na medida em que as aulas de dança normalmente requerem um contato físico:

Eu estou fazendo muitos cursos e palestras de gestão da educação, de aulas remotas, que é o que nós estamos fazendo agora. Isso me fez me reinventar completamente porque eu sempre fui muito contra as aulas de dança *online*. Eu sempre fui contra e sempre deixei isso muito claro. Não vejo problema em fazer um vídeo aula ou algumas coisas específicas, mas ter aulas virtuais pelas plataformas de mídias, eu achava isso um absurdo! Mordi minha língua, como muitos, e recuei: “Não gente, é necessário sim!”. Então hoje, se não fossem as aulas remotas e as aulas virtuais, as aulas online que eu dou tanto aqui pela Escola, como nos Colégios em que eu trabalho, eu não teria emprego. Eu realmente estaria desempregada. Então eu cedi como muita gente. Então, isso que eu achava que não era bom, eu transformei numa coisa boa dentro da minha linguagem de trabalho, da minha forma de trabalhar. Eu transformei isso de uma maneira bem bacana.

Além das aulas presenciais migrarem para vias remotas, fez-se necessário também a adaptação dos espaços, transformando a própria casa em estúdio, sala de aula. Portanto, o espaço reduzido, a dificuldade de concentração por parte dos alunos, os espaços inadequados (como os pisos) e a falta de contato, trouxeram outra questão importante: a didática. Com isso, vários artistas pontuaram a necessidade de reformular as aulas, personalizando-as para esse momento, tentando encontrar um meio de ministrá-las com qualidade. Neste sentido, Adriana Gerizani, afirma que precisou renovar sua didática para ativar o olhar observador sem o contato e a presença, valorizando “a ressignificação do corpo no espaço de casa, a fim de expressar os efeitos da quarentena nesta nova forma de presença nas relações”.

Outros artistas também pontuaram a dificuldade de fazer algo que não queriam ou não tinham facilidade, como falar na frente de uma câmera e o fato de ter que sair de casa, para gravar um novo trabalho, apesar do medo de contrair o COVID-19. Ademais, conforme vemos expresso no depoimento de Wellington Oliveira, vimos como a pandemia afetou o lado emocional, gerando crises de ansiedade:

Em virtude da pandemia, desenvolvi uma crise de ansiedade



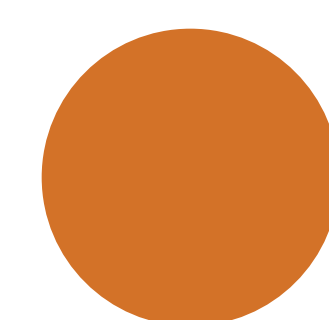
muito forte principalmente no início disso tudo. E naquela época (em março) eu não sabia bem o que era, sequer controlar aquilo. Uma angústia misturada com sensações pessimistas, reações do corpo que eu tinha sentido somente em raros momentos. Aos poucos fui vendo aquilo tomando conta de mim por um pouco mais de um mês. Com o tempo busquei um profissional e ele me auxiliou a me acalmar e, com isso, fui melhorando. Isto para mim foi um processo que demorou a passar, e que reverbera até hoje no meu dia-a-dia, porém, de forma mais controlável e com intervalos bem maiores do que foi.

Outros, no entanto, sequer tinham equipamentos adequados, e nem condições para adquiri-los, o que dificultou ainda mais a adaptação a esta nova realidade. Neste sentido, alguns profissionais, como por exemplo, Adriana Gerizani, tem tido dificuldade para sobreviver por meio da dança, tendo que se dedicar a outras atividades para conseguir pagar suas contas:

Sim, Estou entregando feijoadas de moto, fazendo entregas num site de roupas e produção de *lives*. É isso, a necessidade de sair da zona de conforto, de procurar alguma coisa, mesmo que não seja na sua formação profissional, mas que supra as necessidades do momento, que ajude a sobreviver em meio ao caos do País. Quantas pessoas estão se reinventando dessa forma? Correndo atrás de outros meios de remuneração, se voltando para a culinária, venda de doces artesanais, oferecendo reforço escolar, criando alguma coisa completamente nova para eles, porque afinal a matemática é simples: a necessidade existe, e ela precisa ser suprida.



Além disso, cabe ressaltar que as políticas públicas têm se mostrado insuficientes para dar suporte à classe artística. Assim, é importante assinalar que os editais publicados por instituições públicas e privadas, ofereceram um recurso inferior por conta da crise financeira. Ainda que com muito esforço e luta, a classe artística tenha conseguido aprovar a Lei nº 14.017, denominada Lei Aldir Blanc, proposta pela deputada federal Jandira Feghali (PCdoB-RJ), em 29 de junho de 2020, a fim garantir uma renda emergencial para trabalhadores da Cultura e a manutenção dos espaços culturais brasileiros durante o período de pandemia do Covid-19; ela somente foi sancionada pelo presidente da república, em 19 de agosto, ou seja, 51 dias depois, postergando ainda mais a possibilidade de obtenção de um auxílio para os artistas, técnicos e produtores, e de manutenção aos espaços. Ademais, a forma como a Lei foi sancionada, com regras burocráticas e engessadas, primeiramente, obrigando que a homologação de todos os estados e municípios fosse feita junto ao Ministério do Turismo; e, mesmo depois, com publicação do Decreto Federal 10.489/20, que alterou a regulamentação anterior; a Lei Aldir Blanc tem gerado muitas dúvidas tanto por parte dos municípios, assim como por parte dos interessados, havendo o risco de perda deste recurso, uma vez que a lei tem prazo para ser cumprida até dezembro de 2020.



Neste sentido, também a classe artística procurou através da parceria estabelecida entre o Portal MUD, o Movimento A Dança se Move e a Cooperativa Paulista de Dança, contando também com o apoio do *site* Conectedance, reunir esforços e lançar uma campanha de financiamento coletivo para auxiliar no sustento de quem faz a dança na cidade São Paulo. Paralelo à Campanha SOS Dança, foi feito um Mapeamento Virtual para identificar os profissionais da dança da cidade, com a propósito de entender a realidade do campo de atuação da área e identificar os profissionais em situação de vulnerabilidade que precisariam receber um auxílio emergencial. Desta forma, o SOS Dança conseguiu atender 88 profissionais da dança (excluindo aqueles que estivessem sendo atendidos pelo Auxílio Emergencial do Governo Federal, de R\$600,00), dando R\$450,00 ou R\$462,00 (conforme houvesse ou não taxa bancária em sua transferência) para cada profissional.

Embora o valor arrecadado tenha sido baixo, o SOS Dança continua promovendo cursos e *lives* pagas, a fim de obter recursos para apoiar os profissionais em situação mais precária. Ainda que esta ação reflita a falta de apoio do governo às artes e à cultura, por outro lado, é possível ver um movimento de solidariedade e de resiliência dos próprios artistas, que começaram a se engajar em campanhas a fim de resistir a este momento.

Não obstante, apesar dos questionamentos acerca da tecnologia, há também aspectos positivos que devem ser levados em conta, na medida em que a divulgação dos espetáculos de dança, cursos, palestras, debates, etc., também tem propiciado muitos encontros e trocas, entre pessoas de diversas partes do país e do exterior. Ademais, a realização de *lives*, de espetáculos, de debates, de festivais, de eventos científicos nas redes sociais, também acaba promovendo um acesso maior e mais barato, atingindo novos públicos, vindo com isso a abrir novas perspectivas de trabalho. Contudo, resta saber quais e como serão as perspectivas de trabalho após essa pandemia, e como serão os efeitos de toda esta situação para a dança. Que tempos melhores surjam...

__REFERÊNCIAS

ADSHEAD, Janet. et alli. **Dance Analysis: theory and practice.** London: Dance Books, 1988.

GUÈNOUR, Denis. **A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro.** Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

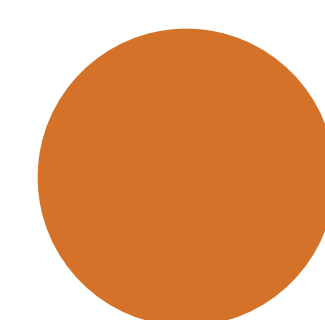
HERCOG, Alex Pegna. Em nome de Deus: Primeiro ano



de governo Bolsonaro é marcado por ataques à cultura. **Le Monde Diplomatique Brasil**. 19.fev.2020. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/primeiro-ano-de-governo-bolsonaro-e-marcado-por-ataques-a-cultura/>. Acesso em 28.set. 2020.

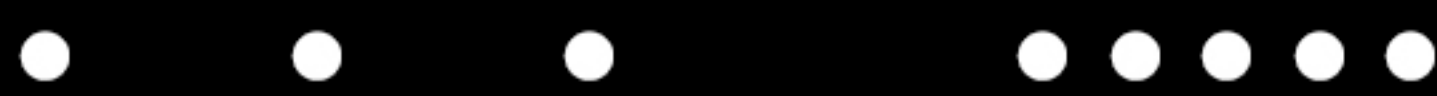
SCHECHNER, Richard. O que é Performance? In: **O Percevejo**. Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SOS DANÇA SP: Agradecimento e Prestação de Contas. PortalMud. Disponível em: <https://portalmud.com.br/portal/ler/sos-danca-sp-agradecimento-e-prestacao-de-contas>. Acesso em 28.set. 2020.

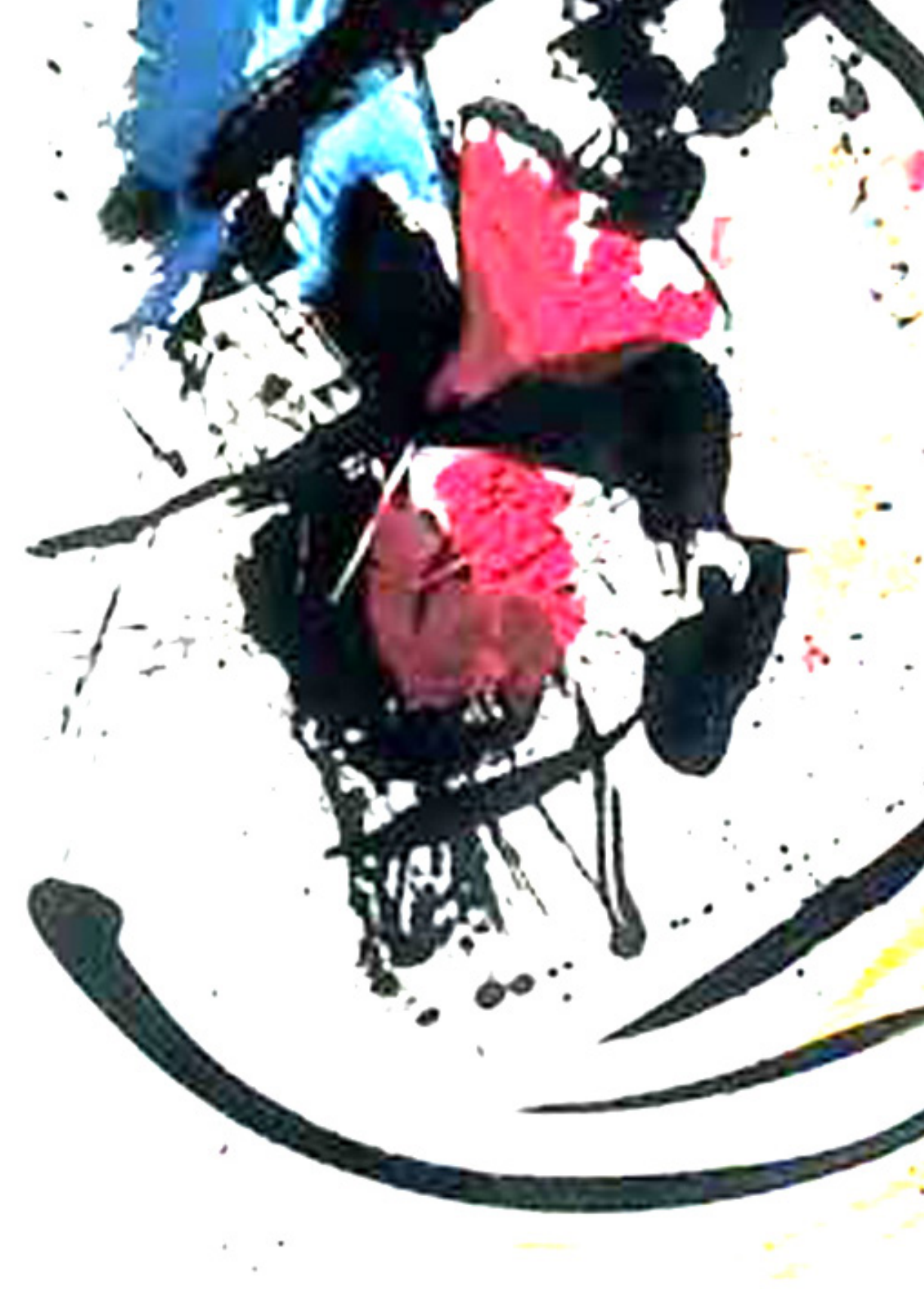




CAPÍTULO 3
feminismos plurais,
PERFORMANCES
E PERFORMATIVIDADES



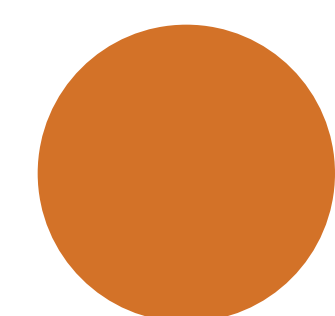
BILHETES DE MULHERES DA CENA EM RESISTÊNCIA



LEAL, Dodi; LYRA, Luciana de F. R. P; MIRANDA, Maria Brígida de; ROMANO, Lúcia; TOURINHO, Lígia. **Bilhetes de Mulheres da Cena em Resistência**. Docentes. Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB); Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC); Universidade Estadual Paulista (UNESP); Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordenadoras GT Mulheres da Cena.

__RESUMO

Este artigo vem se transfigurar enquanto vestígio memorial da conferência remota ministrada pelas coordenadoras do *GT Mulheres da Cena* durante o evento ABRACE ON LINE, ocorrido no segundo semestre de 2020. A palestra urdida



performativamente por meio da troca de bilhetes entre as palestrantes, teve como escopo evidenciar experiências destas professoras-pesquisadoras- artistas em tempos de pandemia, instaurando problemáticas e alcances pedagógicos e artísticos no campo dos feminismos plurais e das questões de gênero.

__PALAVRAS-CHAVE:

GT Mulheres na cena; Palestra Performática; Feminismos Plurais; Gênero.

__ABSTRACT

This article is a kind of remnant of the remote conference given by the coordinators of the GT Women of the Scene, as an online event, produced by ABRACE, in the second semester of 2020. The five female scholars proposed a lecture-performance by reading notes addressed to each other. The performance intended to highlight the experiences of each woman -teacher-researcher-artist, living through a pandemic time. They aimed to weave together a reflection on the challenges they faced and on the pedagogical, and artistic solutions they proposed in the field of plural feminisms and gender issues.



__KEYWORDS:

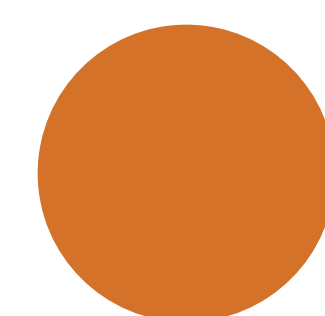
GT Women of the Scene; Performing Lecture; Plural Feminisms; Gender.

Recife, 11 de setembro de 2020

Querida Lúcia Romano, querida Lu,

Fico achando tão sincrônico que hoje estejamos lançando o livro que celebra vinte anos da ABRACE, pois é exatamente neste livro, que estão nossas primeiras correspondências, minha para você, sua para Brígida, de Bri para Dodi, de Dodi para Lúcia, cartas trocadas que se transfiguraram num denso artigo sobre o surgimento de nosso GT MULHERES DA CENA na Associação, sobre a ação de mulheres na academia pensando teatro, dança, performance. E é tão bacana estarmos nos correspondendo de novo aqui neste encontro, agora não por uma carta, um bilhete-live, bem vivo, cheio das camadas deste momento pandêmico que estamos todes mergulhades.

Sim, esse bilhete foi uma estratégia que encontramos



para todas estarem neste encontro, para que todas pudessem ter sua fala, seu grito de cinco minutos ininterruptos servidos em banquete. Cinco minutos para dizer deste tempo pandêmico para cada uma de nós, como artistas, como pesquisadoras, dizer de nossas pesquisas neste tempo de proporções dantescas, onde tudo se torna complexo e o tempo se mistura, os espaços se misturam, casa, trabalho, nada será como antes. Lembro que foi complexo para nós todas delegar quem iria falar hoje neste encontro virtual, tantas demandas, né? Por isso a solução do bilhete, coisa de mulher que deixa seus vestígios em pedaços de papel para serem lembrados, pistas que podem atravessar sobre vassouras tempos e espaços. Coisa de bruxa.

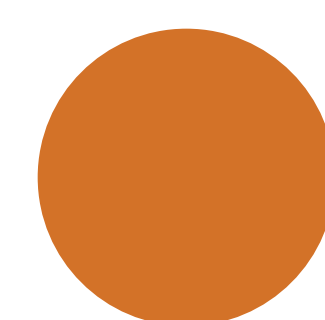
Meu bilhete, Lu, vem dizer que comecei o ano cheia de fé, com temporada das cangaceiras marcada para abril, em São Paulo, com a possibilidade de assumir a coordenação adjunta do PPGARTES da UERJ, no Rio, com um novo amor, com o meu grupo de pesquisa MOTIM avançando nas suas pesquisas. Cheia de planos e sonhos vários. Lembro que a primeira reunião do MOTIM, por exemplo, aconteceu no princípio do mês de março na UERJ onde foi apresentado um cronograma, que em menos de uma semana dissolveu-se frente ao caos instaurado com a pandemia e a instalação do isolamento social.

Com aulas e encontros de pesquisa cancelados na



universidade, diluiu-se a normalidade acadêmica. Cerceades de nos juntarmos frente às pesquisas, fomos convocades a encontrar meios emergenciais de constituir ações construtivas, congregações e não perpetuar ainda mais estes conturbados dias, na compreensão de que o isolamento é o exato contrário do amotinamento. Entre os meses de março e maio, escrevemos juntas O Livro do Motim. E em junho iniciamos o projeto nomeado de MOTIM NA QUARENTENA, uma série de debates em formato de lives no instagram, com três grandes temas: Poéticas e pedagogias pretas nas artes da cena; Pedagogias feministas nas Artes da Cena e A cena da margem ao centro: outros feminismos.

Toda esta rede insurreta de afetos tramada pelo MOTIM NA QUARENTENA buscou subverter as forças exterminadoras da macropolítica através de micropolíticas ativas, corpos que por trás de celulares e computadores mostravam-se a re-existir, criando novas oportunidades, distintos modos de existência, mesmo em tempos adversos. A ação virtual aguerrida reinventou estratégias e com esses laços continuamos avançando adiante na construção de subjetividades e outras pontes para o MOTIM e eu também em aulas virtuais na UERJ e UDESC, estreitando os vínculos com pessoas de diferentes cantos do Brasil mesmo na virtualidade, e exatamente por que a virtualidade, dialeticamente, proporciona essa aproximação.



Sobre esse isolamento, Lu, creio que comungamos da mesma sensação de que essa pandemia parece ter nos colocado num futuro interdito, um eterno presente, onde a cada momento temos que refletir e habitar a potência da ausência, lembrando que perdi minha avó nesse tempo. O COVID19 e essa necropolítica (MEMBEB, 2011) brasileira, são aterradoras, mas a alquimia da arte mesmo virtual revigora o pensamento sensível e contribui para outras percepções do agora e do que está porvir, especialmente para nós mulheres, que com um TETO NÃO EXATAMENTE TODO NOSSO, nos dividimos entre o trabalho, casa, família a um só tempo e com infindas maiores demandas.

Penso que somos essenciais no mundo, Lu, cada uma de nós, assim como os rios, as árvores, os animais e as avós, compomos a mesma biosfera, e qualquer ação nossa, ou a falta dela, repercute no planeta inteiro. Portanto, se torna urgente resistirmos como mulheres artistas e nos amotinarmos mesmo na distância contra às forças reativas. Devemos retornar nossa condição de vida, e garantirmos a força de germinação de novas formas de existência através das macropolíticas, mas, sobretudo, das micropolíticas ativas. Como bruxas da cena que somos, como bruxas na academia, vamos preservar o prazer de estarmos vivas, de dançar, de atuar, de cantar, de fazer chover, como nos lembra Krenak (2019). Vamos contar mais uma estória



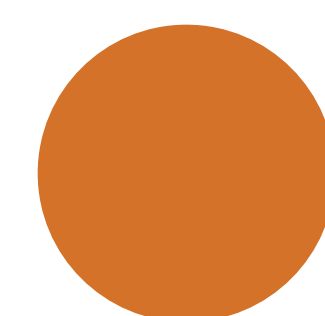
para adiar o fim do mundo. A minha, a nossa estória de mulheres e de homens sensíveis e amantes da terra.

Com saudade que não estanca, sua amiga, Luciana Lyra, Lu.

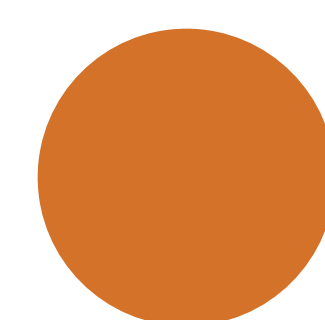
São Paulo, 11 de setembro de 2020.

Oi, Luciana e Brígida,

Desculpe-me de cara por ter demorado tanto para enviar este meu bilhete, Brígida. E por responder tão tardiamente a você, Luciana, também. Aproveito essa mensagem já para falar com as duas, fazendo a ponte prometida entre Rio de Janeiro e Florianópolis, mas meio envergonhada de repetir “desculpe-me por demorar tanto para...”; essa frase tem sido a que mais repito nessa quarentena. É que desde que o isolamento social começou, e fomos chacoalhadas pela violência da morte e pela evidência de que em nosso país nem mesmo a morte é igual para todos, meu tempo foi completamente capturado pelo trabalho.



Enquanto vejo tantas pessoas sumirem da nossa convivência, sem proteção alguma do estado, porque são periféricas, pobres, pretas, idosas, ou indígenas, pratico minha dose diária de alienação, me afundando nos compromissos, para não amargar de revolta mal contida; enquanto luto para dar sentido ao “viver desse modo que vivemos hoje”. E trabalho. Trabalho. Trabalho. Trabalho na universidade, agora em aulas remotas, tentando formas de encontrar as e os estudantes, porque isso ajuda também a tecer o presente; mesmo temerosa de que, num futuro muito próximo, meu esforço para continuar ajude a sucatear de vez o ensino público. Trabalho online com meu grupo de teatro, a Cia Livre, tentando imaginar como manter nossas práticas e como compreender por meio da cena essas mudanças substanciais do nosso dia-a-dia. Trabalho em casa, entendendo como nunca o quão pesado é dar conta do que as feministas chamam de trabalho invisível - lavar, passar, faxinar, cozinhar, cuidar de mim e das pessoas que moram aqui, comigo. Confesso que não tive sequer um dia parecido com aquele comercial de televisão, em que a moça anda de meias pelo apê, e vai tocar num raio de sol que entra pela janela do quarto, para depois praticar seu yoga com um Golden retriever caramelo bagunçando o coreto, alegremente; ou então aquele outro, em que o rapaz paga uma conta pelo laptop com um sorriso no

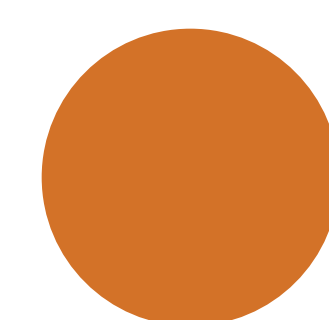


rosto, e com a mesma satisfação, fecha o computador e experimenta seu novo saxofone.

Mas, é verdade, como a Luciana mesmo disse, que esse tempo pandêmico é tão cheio de contradições, que até a face mais agônica da realidade tem nos ensinado a construção de laços que pareciam impossíveis, por caminhos que não podíamos imaginar. Então, alguma descoberta acontece, quando menos esperamos - uma evidência difusa, uma pista no vazio. Conto pra vocês apenas um desses momentos. Tendo o privilégio de ficar em casa e, de certa forma segura, no meio de um dia de trabalho fui ler um texto já empoeirado, de tanto tempo que estava sobre a mesa: Vida Precária. Nele, a autora, Judith Butler, fala exatamente disso: de como acabamos implicadas em demandas que “nos vem de algum lugar, muitas vezes um lugar sem nome, pela qual nossas obrigações são articuladas e são impostas a nós”. (Butler, 2011, p. 15)¹. E respondemos a essa voz sem autoridade moral, mas que ainda assim, manifesta seu poder de subjugo. Ao longo do texto, Butler comenta algo muito próximo do que percebo sobre esse estranho momento: a necessidade de preservar a própria vida, soma-se à violência de um Outro sobre mim, assim como à consciência que nos atinge da violência cometida contra um segundo Outro; tudo isso em paralelo

¹ BUTLER, Judith. Vida precária. Contemporânea, trad. Angelo Marcelo Vasco, no.1, p. 13-33, jan-jun. 2011.

ao desejo de viver, de continuar a própria existência, e de ver continuar a existência daquelas que amamos. E a respeito das imagens da mídia, dessas que mencionei - coincidentemente um assunto também presente neste texto - , Judith Butler as compara aos esquemas normativos, que estabelecem o que pode ser descrito, ou o que é uma vida habitável. Ela diz que são imagens que prescrevem os que são mais ou menos humanos - isso, porém, estampando diante de nós rostos que nos desumanizam. Pois, não há como negar: a questão que me toca não é mudar a casa com uma decoração planejada na megaloja de material de construção, e me satisfazer com essa “reforma íntima”. Agora não há como negar: nós estamos experimentando uma nova dimensão da humanidade, a precariedade da vida, que está na sala da nossa casa, assim como sempre esteve nas ruas, ameaçando nossa capacidade de fazer sentido, nos limites do que podemos sentir. Mas aí está a curva da história: exatamente por causa dessa precariedade, tornamos a reconhecer o nosso sentir. Somos compelidas a falar desse limite da representação e da responsabilidade de quem produz a “moldura do que é mostrado”. Nós, inclusive. E é por causa desse reconhecimento do desconhecido que somos compelidas também aos nossos projetos de teatro, aos encontros online com as e os estudantes, ao mergulho em nossa própria consciência, inquieta e



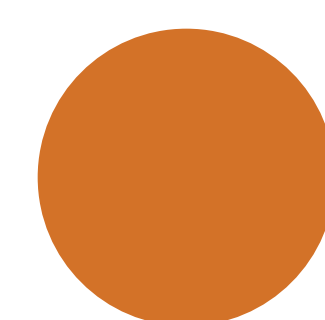
desafiada. Porque a precariedade nos vincula. Precisamos estar próximas, agindo juntas, porque hoje emergiram perguntas, que permanecem suspensas no ar: qual forma de linguagem vai nos permitir falar afetivamente, criando um sentido público para uma nova humanidade? Não mais aquela humanidade a que somos levadas a nos identificar, e que move esse mecanismo em que “certas vidas e certas mortes permanecem não representadas ou que são representadas de maneiras que efetivam sua captura” (Butler, 2011, p. 29). Brígida, lendo a mensagem da Luciana e juntando a ela os meus dias tão ocupados, eu pergunto: Qual forma de linguagem vai nos permitir falar da vida em sua fragilidade?

Com carinho, Lúcia.

Ilha das Bruxas, 11 de setembro de 2020.

(Brígida, toca três vezes uma tigela tibetana de meditação).

Querida Lucia,



Obrigada por seu bilhete! Abraço você e Luciana, e estendo meus braços para trazer Lígia e Dodi para este aconchego bruxólico do nosso GT Mulheres da Cena.

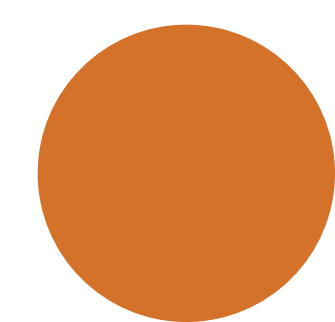
Saúdo as pessoas reunidas nesta mesa e aquelas que nos assistem. Agradeço à equipe da ABRACE por tornar possível este evento on-line e parablenizo a todes envolvidas na realização do livro ABRACE 20 anos.

Meu bilhete é para Dodi...

Agradeço a você, Dodi, por ter sido aquela que, após a mesa “Vozes Feministas: arte e ativismo”², realizada dentro da programação do Congresso da ABRACE – ocorrido em 2018, na UFRN –, no qual eu, Lucia, Verônica e Melissa palestramos, nos apontou que aquele era o momento certo de criar um GT que congregasse as pesquisas em andamento sobre gênero e feminismos nas artes da cena.

Se o surgimento do GT Mulheres da Cena é recente, a história do trabalho feminino no campo do teatro é tão antiga quanto o próprio teatro. E à medida que pesquisamos e estimulamos estudos sobre a presença de mulheres em áreas como direção e encenação, dramaturgia, criação de figurinos, cenários, coreografia, iluminação e teatro de

² Mesa Temática, “Vozes Feministas: arte e ativismo” realizada às 17 horas, em 18 de outubro de 2018. Professoras convidadas: Maria Brígida de Miranda (UDESC), Verônica Fabrini (UNICAMP), Lúcia Romano (UNESP). Mediação: Melissa Lopes (UFRN). X Congresso da ABRACE - “ABRACE 20 Anos: Celebrando a Diversidade”, realizado na UFRN, na cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, Brasil.
<<https://drive.google.com/file/d/1QOUVxWS0lxAVQuRso5V1zrbo6PRYUIVL/view>> Acesso em 22/09/2020.



animação, nós, professoras, puxamos os fios da memória coletiva. Porque esses fios se enlaçam em uma grande rede carregada de nomes e feitos de mulheres de teatro. Estudos que dão visibilidade à história de artistas da cena, nossas antepassadas. Muitas delas foram bem-sucedidas em determinado momento histórico e estranhamente esquecidas e suas obras escondidas em outros. Sei que partir da década de 1980 se empreendeu em países como Inglaterra, Estados Unidos e Austrália uma “restauração” das histórias de mulheres de teatro. No Brasil, gosto de citar o pioneirismo de Lucia Sander (UnB), que na área de estudos literários nos apresentou o teatro de Susan Glaspell, uma dramaturga “escondida da história”. Cito também a importância da pesquisa de Valéria Andrade a respeito da dramaturga sufragista Josephina Álvares de Azevedo e de outras dramaturgas do século XIX.

Mas e na prática teatral? Bem, em 2006, abri um campo de estudos sobre teatro feminista e estudos de gênero no Departamento de Artes Cênicas (DAC) e no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Busquei na prática artística e na sala de aula encenar obras de dramaturgas que dialogavam com as demandas dos movimentos feministas. Mas, sem dúvida, isso foi só o início, pois a transformação do campo vai além da dramaturgia e da encenação...

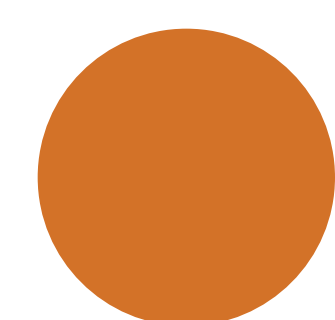


Sabemos que o trabalho de mulheres no teatro raramente é selecionado para grandes festivais (e isso não é uma característica apenas brasileira). Mesmo que mulheres sejam maioria nos quadros discentes de cursos de artes cênicas do Brasil, nossas produções são pouco reconhecidas. Mas intuímos que exista uma imensa produção teatral de mulheres em circunstâncias e em lugares inusitados.

Lembro que muitas mulheres fazem teatro em locais pequenos, desde ambientes domésticos, jardins de infância, escolas para educação de adultos, espaços comunitários, em terreiros e até mesmo em salões paroquiais. Talvez alguém diga que essas práticas não são importantes ou não têm impacto social ou cultural... mas temos que questionar essas escalas e esses medidores de sucesso e sua conformidade com os padrões patriarcais.

Vamos observar que, se hoje estamos restritas ao ambiente doméstico, podemos reconhecer que essa foi, e ainda é, a condição de centenas de mulheres no mundo. E aprender que mesmo na clausura se faz teatro. Quando estamos confinadas e as casas de teatro, fechadas, podemos instaurar um diálogo fértil ao perguntar como era o teatro de nossas antepassadas.

E ousar dizer que podemos ir além, ao nos perguntarmos que teatro queremos fazer hoje e que teatro imaginamos para o futuro.



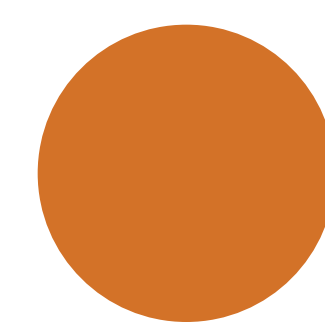
Se tivermos coragem de mergulhar no significado dos cerceamentos e controles, do isolamento social, da máscara na cara, do não abraço, da falta da caminhada ao sol — condições que vivemos hoje, podemos avançar para questões a partir mas além do gênero, e suas interseccionalidades. Por exemplo, podemos começar a duvidar da superioridade do humano sobre tudo o que é considerado não humano - animais, terra, florestas, águas, seres-objetos passíveis de todas as violências, abusos e exploração. Ao aprofundarmos a questão de gênero, buscamos ter a responsabilidade de abolir todas as relações de abuso e escravidão em nosso dia a dia?

Penso, Dodi, que, como artistas da cena, podemos imaginar um futuro radicalmente diferente. Como é o seu teatro do futuro?

Brígida Miranda

Porto Seguro-BA, 11 de setembro de 2020

(Dodi liga o fogo de um isqueiro e acende um incenso)



Eu determino que termine aqui e agora

Eu determino que termine em mim, mas não acabe comigo

Determino que termine em nós e desate

E que amanhã, que amanhã, Brígida possa ser diferente pra elas

Que tenham outros problemas e encontrem novas soluções

E que eu possa viver nelas, através delas e em suas memórias

Entre a oração e a ereção

Ora são, ora não são

Unção

Bênção

Sem nação

Mesmo que não nasçam

Mas vivem e vivem

E vem

Se homens

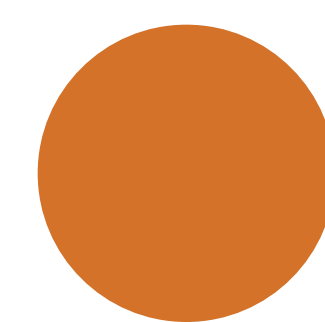
Se amam

Ciúmes

Se hímen

Se unem

A quem costumeiramente ama



A mente ama também

Não queimem as bruxas

Mas que amém as bixas

Mas que amém

Que amém

Clamem

Que amem

Que amem as travas

E as travas também³

Peço licença, não a Deus e não apenas à Deusa, mas à Deisy Travaca, a todas as pessoas trans mortas pelo CISTema. É em nome delas que eu tô aqui hoje. Em nome delas e de todas nós mulheres que estamos aqui, reivindicando por esse espaço tão precioso, que é a construção de uma memória e de uma história. Que elas também seguirão nas suas futuras respectivas.

Me orgulho muito de construir com você Brígida, com você Lúcia, com você Luciana, e com você Lígia uma história que já vem sendo construída por muitas de nós antes de nós. E eu saúdo todas as nozes que virão e que não estão mencionadas aqui, mas que serão tão importantes quanto a gente. Pra preservar a vida, pra preservar as narrativas e as memórias.

³ Música Oração - Linn da Quebrada (part. Jup do Bairro, Alice Guél, Danna Lisboa, Liniker Barros, Ventura Profana, Urias e Verónica Decide Morrer). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y5rY2N1XuLI>, acesso em 16/09/2020 às 12h51. Porto Seguro/BA - Brasil.

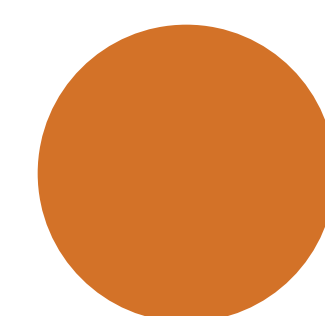
A gente vive num mundo desgraçado, desgracento, de muito terror, de muita ameaça, de genocídios. A gente precisa se fortalecer, se esfumaçar das nossas presenças, ainda que sejam assim, como a gente tá experimentando agora. E tá sendo bom. Tá sendo bom ver vocês. Tá sendo bom me sentir presente construindo essa história, ainda que eu esteja aqui da Bahia e vocês em outros estados do Brasil. E daqui de Porto Seguro, eu amaldiçoo toda a colonização que se plantou neste país e que começou aqui. Que ela se aterre, pra que aprendamos com ela a não mais admitir esses abusos que a gente vive recorrentemente, estruturalmente ainda hoje, pagando essas dívidas impagáveis.

Não é mais só a necropolítica. É a necapolítica. É o pau dos homens cis brancos que governa essa “nação”. E talvez sejamos nesse 11 de setembro, Lígia, talvez sejamos aquele avião. Nós mulheres podemos derrubar essa torre, essas torres gêmeas que comandam o Brasil? É o Capitalismo Trade Center ou o Bolso Trade Center que deve ser derrubado. Lígia, queria muito te perguntar sobre morte e sobre cuidado. Venha!

Dodi Leal

Campinas, 11 de setembro de 2020.

Querida Dodi,



Seu bilhete me conduz a refletir sobre a morte e sobre o cuidado. Ele me faz ler as questões dos outros bilhetes, de nossa roda de mulheres. Queria hoje estar mais otimista, mas estou de luto. Estamos todos em luto desde o início desta pandemia. Viver o luto é também cuidar de si, deixar o tempo transformar a dor e dar nome e importância à passagem da experiência da vida carnal para a da memória. Bruxaria mítica que move a roda de nosso Mundo do Invisível. Os que não estão de corpo presente seguem em nós. Suas existências seguem nos transformando e nos movendo.

Estamos chegando a terrível marca de 130 mil mortos. Para termos uma dimensão concreta do que representa esse número, o Brasil possui 26 estados federados e um distrito federal, divididos em 5 570 municípios. Em 2020, 324 municípios brasileiros possuíam população superior a cem mil habitantes, sendo o mais populoso deles São Paulo, seguido pelo Rio de Janeiro. Possuem aproximadamente 130 mil habitantes: Itapipoica, no Ceará. Valinhos ou Cubatão, em São Paulo. Resende, no Rio... Se juntássemos todos os mortos em uma cidade seria como se eliminássemos a população de uma dessas, citadas acima.

Findo este exercício fúnebre de imaginação, compartilho com você(s) que penso que vivemos uma crise do cuidado (ou pelo menos da falta dele): Do cuidado de si, do outro,



da casa, do espaço público, da cidade, do país, da floresta... As gestões homem branco hétero cis cristão pensam no desenvolvimento econômico para o enriquecimento de poucos e empobrecimento generalizado e não consideram o cuidado. Não (re)conhecem a dimensão valorosa de cuidar de si e arrumar a casa. As imagens das aglomerações do feriado de 07 de setembro (e dos finais de semana) - as aglomerações do prazer e da curtição, me causam tanta dor quanto as imagens da nossa floresta em chamas. Somos uma sociedade incapaz de dizer não à farra da praia e do bar, à farra dos guardanapos, à farra dos milicianos. Estamos falsamente iludidos com a ideia de que sanar o desejo pela aglomeração manifesta como estamos nos colocando em primeiro lugar e que estamos atendendo nossas demandas. Estamos nos colocando em último lugar. Vamos para a rua sem se abalar com o número direto de vítimas da pandemia. Não cuidamos de nós, nem do outro, nem do nosso país e planeta. Estamos nos condenando à prisão domiciliar pela incapacidade de pensar em uma gestão básica de nosso autocuidado e do cuidado para com o outro e do outro.

Qual será então o papel das artes diante de tudo isso? Eu não tenho a resposta. Pouco me importa achar a frase de efeito para fechar este bilhete. Permito-me deixar a pergunta.

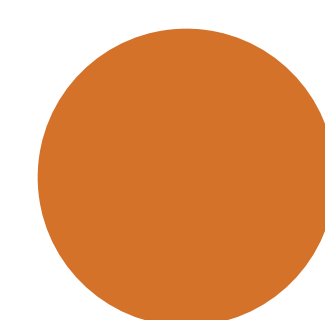


Ontem o meu cunhado e amigo fez a passagem para o mundo mítico da memória. Ele vivia no Uruguai. Ele não morreu de Covid. O Uruguai hoje nos mostra a força do cuidado de si e do outro. É um exemplo raro de como lidar com a pandemia. Minha irmã está grávida e está lá, do outro lado da fronteira. Estou performando minhas bruxarias e habilidades retóricas para conseguir uma autorização de travessia. Dedico meu texto a sua memória, às vítimas diretas desta doença e também às vítimas indiretas (as que vivem nesse mundo ainda e as que habitam o mundo da memória).

Saudades de estar com você, Dodi, e com todas as outras mulheres queridas que compõem essa roda de bilhetes.

Beijos virtuais em todas,

Lígia.



__REFERÊNCIAS

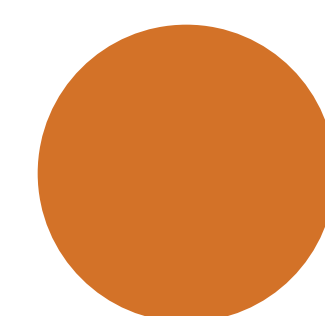
BUTLER, Judith. Vida precária. **Contemporânea. Dossiê Diferença e (Des)Igualdades**. Trad. Angelo Marcelo Vasco, no. 1, Jan-Jun 2011. p. 13-33. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/18/3>. Acesso em: 01 set. 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para Adiar o Fim do Mundo**. Companhia das Letras. São Paulo, 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. N-1, São Paulo, 2011.

SANDER, Lúcia V.. **Susan e eu: Ensaio Crítico e Autocrítico Sobre o Teatro de Susan Glaspell**. Editora UnB. Brasília. 2007.

SOUTO-MAIOR. Valéria Andrade. **O Florete e a Máscara: Josephina Álvares de Azevedo, dramaturga do século XIX**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. 1995.



CANSAÇO E CRIAÇÃO PERFORMATIVA EM CONTEXTO PANDÊMICO

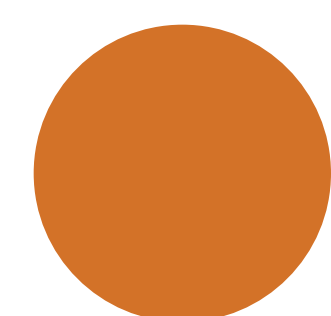
Andre Luiz Rodrigues Ferreira
(IFFLUMINENSE)¹



__RESUMO

O artigo investiga a criação e realização de duas ações performativas virtuais durante a pandemia do ano de 2020, obras artísticas que abordam a necessidade da produtividade e a consequente exaustão gerada por essas demandas. Parodiando as plataformas de transmissão virtual como *lócus* de ensinamento, as ações sob análise objetivaram relacionar a busca acelerada pela aquisição de informações e sua transformação em ampliação de desempenho. Conclui-se que, embora não existam instâncias resguardadas a essas problemáticas, as estratégias utilizadas nessas duas

¹ André Rodrigues é professor efetivo da Licenciatura em Teatro do Instituto Federal Fluminense (IFF), na cidade de Campos dos Goytacazes, Rio de Janeiro. Doutor (bolsista CNPq) e mestre (bolsista CAPES) em Artes Cênicas pelo PPGAC/UNIRIO, também é ator e performer. É coordenador do grupo de ensino, pesquisa e extensão LAMP (Laboratório de Micropolíticas e Performatividades da Arte).



(a)lives carregam um chamado irônico de enfrentamento e resistência, tanto ao artista como ao espectador/participante, em face dos dispositivos de captura do desejo e da criação.

__PALAVRAS CHAVE

Performatividade, desempenho, paródia, inversão, resistência.

__ABSTRACT

The article investigates the creation and realization of two virtual performance actions during the pandemic of the year 2020, artistic works that address the need for productivity and the consequent exhaustion generated by these demands. Parodying the virtual transmission platforms as a locus of teaching, the actions under analysis aimed to relate the accelerated search for information and its transformation into increased fulfilment. It is concluded that, although there are no protected instances to these problems, the strategies used in these two (a)lives carry an ironic call for confrontation and resistance, both to the artist and the spectator / participant, in the face of the devices for capturing desire and creation.



__KEYWORDS

Performativity, fulfilment, parody, inversion, resistance.

PRIMEIRAS IMAGENS

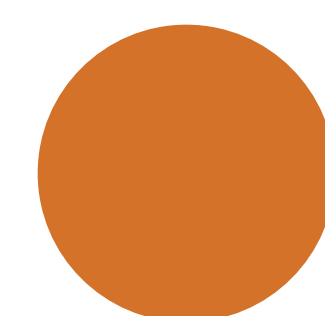
26 de fevereiro de 2020: na cidade de São Paulo é registrado o primeiro caso oficial de Covid-19 do Brasil.

8 de agosto de 2020: o Brasil ultrapassa a marca oficial de 100.000 (cem mil) mortes causadas pelo corona vírus e suas complicações.

9 de setembro de 2020: conta-se o registro oficial de mais de 4.000.000 (quatro milhões) de pessoas infectadas pelo mesmo vírus em cerca de 6 (seis) meses².

Números, marcas temporais e seres humanos perdidos entre surpresa, terror, algarismos e algoritmos. Uma crise pandêmica que contamina em escala global e vem espelhar, bem como aprofundar, problemáticas que já vinham sendo naturalizadas há muito mais tempo do que os corpos conseguem suportar. Exemplos como o racismo estrutural em nosso país e nossas imensas desigualdades socioeconômicas estampam cada vez mais os dispositivos midiáticos enquanto

² Dados retirados do sítio eletrônico do periódico El país. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/brasil/2020-09-10/trabalhadores-abandonados-pelo-estado-no-brasil.html>>. Acessado em 10/09/2020.



diversas entidades médicas se dedicam a uma “epidemia” invisibilizada que caminha lado a lado com a pandemia de Covid: a grande onda de transtornos psicológicos como ansiedade e depressão que já afeta uma parte considerável do mundo contemporâneo.

Nessa paisagem de caos, mesmo diante de tantos medos e incertezas, e sobretudo a partir desses medos, certas visões de mundo constituidoras da nossa subjetividade insistem em se perpetuar, em detalhes e comportamentos tão arraigados que muitas vezes passam despercebidos. A cada dia vemos se fortalecer e nos indagar com olhos de inquisição uma ideia que é nossa velha conhecida: a produtividade.

O presente artigo mantém como foco de investigação a criação performativa virtual em fricção e diálogo com a exaustão vivenciada pela sociedade do desempenho. Como buscar linhas de fuga através do desejo criador em arte sem recair, contudo, nas armadilhas da produtividade desenfreada? Esta foi uma das questões norteadoras a esse estudo, transitando por temas e problemáticas que parecem afetar uma grande parte dos artistas e pesquisadores em arte, como a necessidade da produção artística acelerada e o conseqüente cansaço que nos atravessa.



Arte e cansaço

Noções como organização e eficácia atravessam os corpos desde século XVIII, quando o corpo vai sendo pensado e trabalhado como conjunto de aptidões e capacidades que devem ser treinadas e ampliadas (FOUCAULT, 2004). O momento histórico das *disciplinas* passou a produzir uma maquinaria de poder que incide sobre o corpo humano, visando o aumento de suas habilidades, o aprofundamento de sua sujeição, e o desdobramento de noções como obediência e utilidade.

Operando no terreno minucioso do molecular, há uma relação não apenas econômica entre os corpos e seus mecanismos de controle e coerção contínua. Fortes desdobramentos socioculturais vão sendo produzidos por esses processos de sujeição, quando os corpos, revestidos de utilidade e potência criadora, vão sendo cotidianamente adequados e enquadrados como mercadoria fundamental dos ordenamentos sociais. Como nos lembra Pelbart (2007), o poder tomou de assalto a existência e seus modos de criar, sentir, desejar, amar.

Uma vez que não existem instâncias resguardadas a essas problemáticas, Rolnik (2006) nomeia de *capitalismo cognitivo* as operações da máquina capitalista que fazem da apropriação dos modos de existência e das forças



subjetivas o combustível às suas engrenagens. Como resposta às linhas de fuga buscadas pelos movimentos da contracultura nas décadas de sessenta e setenta do século XX, o capital investe suas forças na subjetividade.

Logo, nossa produção artístico-intelectual, bem como visões de mundo outrora desviantes em relação ao *status quo*, vão se transformando em prestigiosa moeda de troca, quando: “[...] nossa força de criação em sua liberdade experimental não só é bem percebida e acolhida, mas é inclusive insuflada, celebrada e frequentemente glamourizada.” (ROLNIK, 2006, p. 4).

Dessa forma, vai se disseminando uma sensação de sufocamento e angústia pela necessidade não apenas de nos mantermos produtivos, mas também de alimentar a vitrine das redes sociais, mostrando ao mundo o que temos realizado enquanto criadores e pesquisadores em arte. Se, por um lado, esse compartilhamento aumenta o acesso a obras e reflexões que há anos não teríamos acesso tão facilmente, paradoxalmente, vemos nossa subjetividade mergulhada na necessidade de se manter em ação, em estado de produtividade perpétua e exibida.

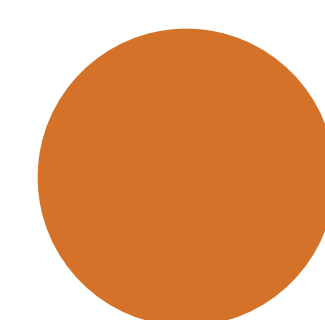
Han (2015) destaca que vivemos uma passagem, sobretudo a partir do século XXI, da sociedade disciplinar para a *sociedade do desempenho*, onde cada indivíduo



é convidado e estimulado das mais variadas maneiras a se tornar “empresário de si mesmo”. De acordo com esse filósofo, o paradigma da disciplina estabelece suas estruturas na negatividade da proibição e em conceitos como a obediência - às leis, às instituições disciplinares e seus dispositivos de poder. O *sujeito de desempenho*, por sua vez, embora ainda disciplinado, torna-se exposto a uma violência sistêmica revestida pela ideia positiva de liberdade, onde cada um de nós se sente “soberano de si mesmo” e impelido a traçar suas metas rumo à maximização da própria produtividade.

Esse panorama ganha contornos extremamente cruéis se pensarmos no caso específico da população brasileira, cuja realidade pandêmica aumentou o número, que já era assustador, de pessoas desempregadas e mergulhadas na informalidade - quadro de vulnerabilidade econômica e social que se mostra ainda mais grave, uma vez que pensemos nos trabalhadores e trabalhadoras da área cultural. Assim, nosso cotidiano vai sendo inundado pelo uso de termos imperativos importados do âmbito corporativo, como empreendedorismo e proatividade.

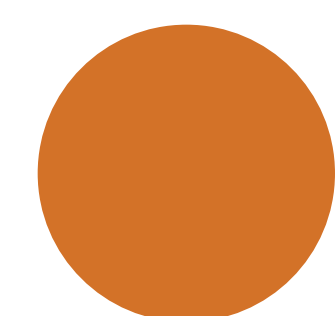
“Como você tem organizado sua rotina durante a pandemia?”. “O que você tem criado (produzido) artisticamente nesse momento de pausa e “reencontro” com a sua humanidade?”. “O que você tem acompanhado



de interessante no “novo normal” das transmissões ao vivo e *lives* nas redes sociais? ”. São tantas frases corriqueiras imbuídas da fantasmagoria da produtividade e da busca pela aquisição de informações que vamos internalizando a sensação de sermos eternos devedores, pois seria humanamente impossível dar conta da avalanche de mensagens, *slogans* e notícias que nos bombardeiam incessantemente a cada dia. Nas palavras de Han (2015, p. 14-15):

O poder ilimitado é o verbo modal positivo da sociedade de desempenho. O plural coletivo da afirmação *Yes, we can* expressa precisamente o caráter de positividade da sociedade de desempenho. No lugar de proibição, mandamento ou lei, entram projeto, iniciativa e motivação. A sociedade disciplinar ainda está dominada pelo não. Sua negatividade gera loucos e delinquentes. A sociedade do desempenho, ao contrário, produz depressivos e fracassados. (Grifos do autor).

Nesse contexto, os campos da pesquisa em arte e da criação artística vão sendo contaminados pela lógica da produtividade acelerada, da demonstração de desempenho e da suposta positividade motivadora de projetos, reuniões e cronogramas a cumprir. Diante de tantas dificuldades (como a escassez de editais dedicados à cultura e o fechamento de teatros e espaços culturais), aqueles e aquelas que conseguem manter sua subsistência através da criação e



do ensino e pesquisa em arte são alçados ao patamar de “sujeitos extremamente privilegiados”, devendo, portanto, pagar sua cota de sacrifício, aumentando a sobrecarga de trabalho artístico-intelectual, afinal de contas: *Sim, nós podemos! Será?*

Vivemos um momento de impasse, onde tentamos equilibrar (ou o caminho seria desequilibrar?) nossos desejos de criação e as demandas a que devemos atender para garantir a sobrevivência. Conforme afirma Lapoujade (2002), em suas considerações deleuzianas, o corpo não cessa de sofrer a atuação de forças que agem sobre ele, gerando desequilíbrio, desorganização, diferença e singularidades. Sofrer não configura, portanto, um estado particular do corpo, mas é, antes, a condição corpórea primeira, implicação de sua exposição ao fora, aos afetos, em sua erupção de encontros com outros corpos, humanos e inumanos, presenças físicas e virtuais.

Nesse processo, urge se deixar atravessar pelo sofrimento e nessa passagem encontrar afirmação de vida, sofrer sem se ferir de morte. Fazer da dor elemento de vibratibilidade, sem fetichizar ou esgarçar sua dimensão de incômodo. Mas, tampouco, dela se esgueirar, num encontro com os afetos que são avessos ao controle.

O desafio parece residir em se manter aberto a essas



dinâmicas de exposição ao fora e suas instabilidades no que trazem de afecção, enfrentando os mecanismos de sujeição sem se fechar totalmente a eles. Como gerar a defesa e resistência necessárias aos dispositivos de enquadramento da criação artística na lógica da produtividade sem esquecer, ao mesmo tempo, que o sofrimento causado por essa estrutura é uma demanda do nosso tempo?

Interromper a afirmação de vida da criação não me parece uma opção, ou de outra maneira esta atitude produziria mais mecanismos de anestesia, embrutecimento e fechamento. E, contraditoriamente, saber e assumir que o corpo está sufocado, na busca exausta por “[...] suportar o insuportável, viver o inviável. [...] estar à altura de seu cansaço ao invés de ultrapassá-lo em um endurecimento voluntarista [...].” (LAPOUJADE, 2002, p. 87 – 88).

Foi a partir dessas dúvidas, *perguntas-ferida*, que me lancei à criação performativa que analiso a seguir. O desejo do encontro frente a essas questões e o que elas podiam disparar em termos de criação artística ganhou ainda mais força a partir das discussões surgidas em um curso de extensão que coordenei e mediei virtualmente durante o isolamento pandêmico³.

³ O curso de extensão *Performance e Micropolítica* foi mediado pelo aplicativo de telefonia móvel *Telegram*, durante as oito semanas dos meses de agosto e setembro de 2020, como atividade integrante do grupo de ensino, pesquisa e extensão LAMP (Laboratório de micropolíticas e performatividades da arte) que coordeno junto ao IFFluminense. O curso reuniu 41 pessoas de cidades como Campos dos Goytacazes, Macaé, Rio de Janeiro, São Gonçalo e Limeira, sendo desenvolvido a partir de leituras, fruição de obras de artistas que trabalham com performatividade, discussões e propostas de criação artística.

Perceber como as problemáticas da produtividade atravessam a subjetividade de pessoas das mais variadas cidades, idades e configurações profissionais, provocando inúmeros sofrimentos aos corpos, instaurou em mim a necessidade de também responder a essa demanda pelo corpo. Um corpo individual e coletivo (aliás, existe corpo que não seja construído coletivamente?), através da atualização da presença virtual, na busca por um enfrentamento paródico que lançasse, pelo incômodo do riso, luzes a essa temática.

**ESTUDO DE CASO:
a experiência de duas (a)lives performativas**

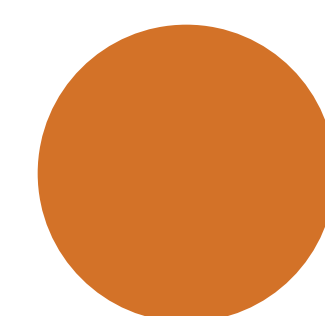
Agosto de 2020

**“Aprenda a tornar sua vida produtiva
e equilibrada durante a Pandemia”**

Aprenda lições simples de como tornar seu dia-a-dia mais dinâmico, proativo e equilibrado!

O poder de mover o mundo está dentro de você!

A live poderá ser acompanhada aqui no meu perfil



e também nos perfis da nossa equipe de colaboradores e colaboradoras (cada perfil vai propor uma experiência diferente a vocês!!!).

Setembro de 2020

“Aprenda a lidar com o excesso de imagens da cibercultura”

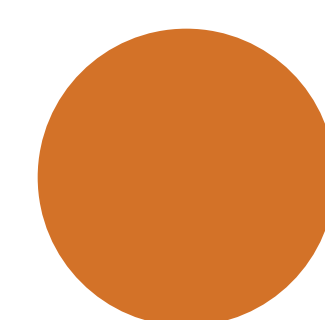
Você se sente perdida ou perdido em meio ao excesso de informações e imagens da cibercultura?

Venha conferir a nossa Live e aprenda dicas simples para melhorar seu dia a dia!

A live poderá ser acompanhada no perfil do Prof. André Rodrigues @andreheyboy⁴

Durante a pandemia do ano de 2020, *lives* e transmissões virtuais ganharam destaque no compartilhamento de ideias e reflexões, produzindo uma verdadeira enxurrada de imagens, sons e palavras - dos mais banais aos mais “bem-intencionados”, das conversas que poderiam ser mantidas no âmbito das mesas de bar às aulas de grandes nomes do pensamento mundial. Essa foi uma das bases das duas

⁴ O registro das duas ações pode ser visto no mesmo perfil da rede social Instagram.



criações performativas em análise.

O número exagerado de transmissões virtuais diárias também é reflexo de uma sociedade que não sabe o que fazer com seu cansaço, que necessita ir em busca da ideia da produtividade para se sentir com vida, mesmo em supostos momentos de pausa ou descanso. O excesso de informações e estímulos cria uma economia outra de atenção, fragmentada e instável, incidindo diretamente sobre nossa percepção do mundo através da sobrecarga de impulsos e tarefas (HAN, 2015).

Logo, não haveria dispositivo virtual melhor do que a da *live* – este popular recurso de “transmissão do conhecimento” durante a pandemia de Covid-19 – para abrigar a realização e o compartilhamento dessas duas ações performativas. Usar a transmissão síncrona como plataforma e alvo de questionamento, uma *(a)live*⁵ em suas dinâmicas paródicas.

Embaralhando, inclusive, a ideia de transmissão ou mediação de informações pelas frases e palavras que foram exibidas em cada apresentação, pois, devido ao espelhamento da imagem transmitida pela câmera do aparelho celular, as frases e *slogans* apareceriam invertidas⁶.

⁵ Apesar do caráter crítico-reflexivo que move essas ações virtuais, ela não consiste em uma anti-live, termo que ressoaria como ingênuo, uma vez que a apresentação da obra performativa ainda consistiu na realização de uma *live*. Prefiro chamar de *(a)live*, uma transmissão virtual síncrona de ações performativas que espelhasse, através da paródia, um corpo em questionamento sobre a sociedade do desempenho.

⁶ Essa primeira *(a)live* foi realizada em 23 de agosto de 2020 por mim e mais dez participantes do curso de extensão citado. As onze transmissões aconteceram ao mesmo tempo, quando cada

Assim, surgem dois conceitos importantes a estas criações performativas: a paródia e a inversão.

Agamben (2007) destaca duas características marcantes à construção paródica: a dependência a um modelo preexistente – o pré-texto parodiado cuja seriedade é transformada em substância cômica – e a conservação de elementos formais contaminados pelo ridículo e pela incongruência. A paródia é, ao mesmo tempo, citação e criação original. Mantendo com o pré-texto estreitas relações intertextuais, o objeto parodiado é exibido em nuances que muitas vezes passariam despercebidas aos olhares cotidianos mais desatentos, características destacadas por meio do excesso e do exagero.

Dessa forma, conservei a relação da ação performativa com a produtividade desde a criação do cartaz e *slogans* de divulgação da transmissão – no “pior” estilo *coaching*⁷. A distância entre o dispositivo parodiado e o parodiante só seria descoberta pelos observadores no momento da transmissão, quando espectadores se deparariam com uma separação crítica preenchida pela ironia.

artista fez suas próprias escolhas de criação partindo da ideia da imobilidade e do silêncio, bem como tomando como pretexto palavras e frases que remetessem à sociedade do desempenho e que seriam exibidas de maneira invertida aos espectadores. Minha transmissão durou 60 minutos e foi vista por 67 pessoas.

⁷ O Grande Dicionário Houaiss define esse termo como o treinamento e a orientação de aprendiz ou cliente na conquista de objetivos pessoais e/ou profissionais.

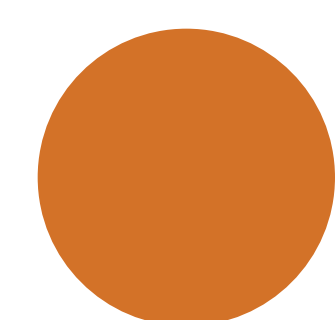




Figura 1 - Cartaz de divulgação e registro da realização da ação.
Registro pessoal do artista.

Propp (1992) afirma que o fenômeno de zombaria cômica da paródia carrega em si a negação do sentido interior do objeto da parodização, demonstrando que por trás das aparências sérias há um vazio contraditório, pois, essas operações atuam como “[...] um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado.” (PROPP, 1992, p. 85).

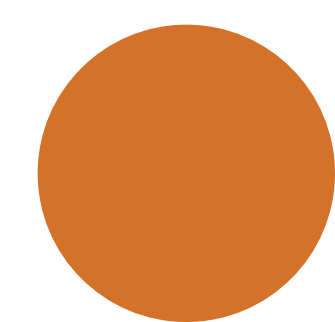
Ao contrário do suposto ensinamento de como tornar a vida mais produtiva (Aprenda lições simples! Aprenda dicas!), essa era a paisagem que eu desejava apresentar aos

espectadores da transmissão: o encontro com o silêncio, o vazio, a imagem viva da ação performativa de um corpo estático. Segundo Lapoujade (2002), o exercício afirmativo da criação, e mesmo de uma certa alegria, parece inseparável de um abrir-se ao afrontamento de um fora, uma vez que:

Nosso corpo se protege contra os ferimentos que sofre, tanto pela fuga, pela insensibilidade, como pela imobilização (fingir-se de morto), ou seja, por processos de fechamento, de enclausuramento. O corpo não pode mais suportar certas exposições [...]. Mas estes indispensáveis processos de defesa contra o sofrimento devem ser inseparáveis de uma exposição ao sofrimento, que aumenta a potência de agir dos corpos. (LAPOUJADE, 2002, p. 87)

Percorrendo caminhos distintos das palavras desse autor, investiguei a partir dessa primeira ação performativa virtual a imobilidade como possibilidade de potência criativa dentro das regras de um mundo que não deve parar, que entende o repouso como falta, como falência da vida, pois: “quando eu morrer, eu descanso”.

Por se manifestar como um exercício de proximidades e distâncias, por estar dentro e fora dos eixos da suposta lógica do mundo, defendo que a paródia e seu jogo de embaralhamentos pode incitar reflexões e visões outras sobre a realidade. Esse posicionamento cômico e corrosivo frente ao cotidiano implica na busca por um tipo de



comunicação provocadora, que desnaturaliza pelo confronto sarcástico as supostas verdades e aqueles que nelas acreditam.

E, assim, vão sendo estabelecidas marcas do presente, concomitantemente vestígios políticos de compromisso com nosso tempo e suas problemáticas, diálogo ácido através do qual a comicidade dirige um convite aos sujeitos como demanda ao enfrentamento das obscuridades que os cercam e constituem. Pensando na pulsão de morte carregada pela ironia, Mendes afirma: “[...] não é nada reconfortante o modo cômico de agir, inimigo que é não apenas do medo, mas de todo mecanismo de controle, de garantia de estabilidade” (MENDES, 2008, p. 212).

A mesma lógica ácida atravessa a realização da segunda *(a)live*, quando a literalidade do corpo performativo (MATESCO, 2012) parece ser a única resposta possível à proliferação de informações e imagens a que somos submetidos em nosso cotidiano. Como lidar com esse excesso senão com um olho arregalado, quase monstruoso, que luta para permanecer aberto e que observa a câmera e seus espectadores virtuais anônimos sem piscar⁸.

⁸ Ação criada e transmitida por mim em 13 de setembro de 2020. Teve a duração de vinte minutos e foi observada por 35 pessoas.



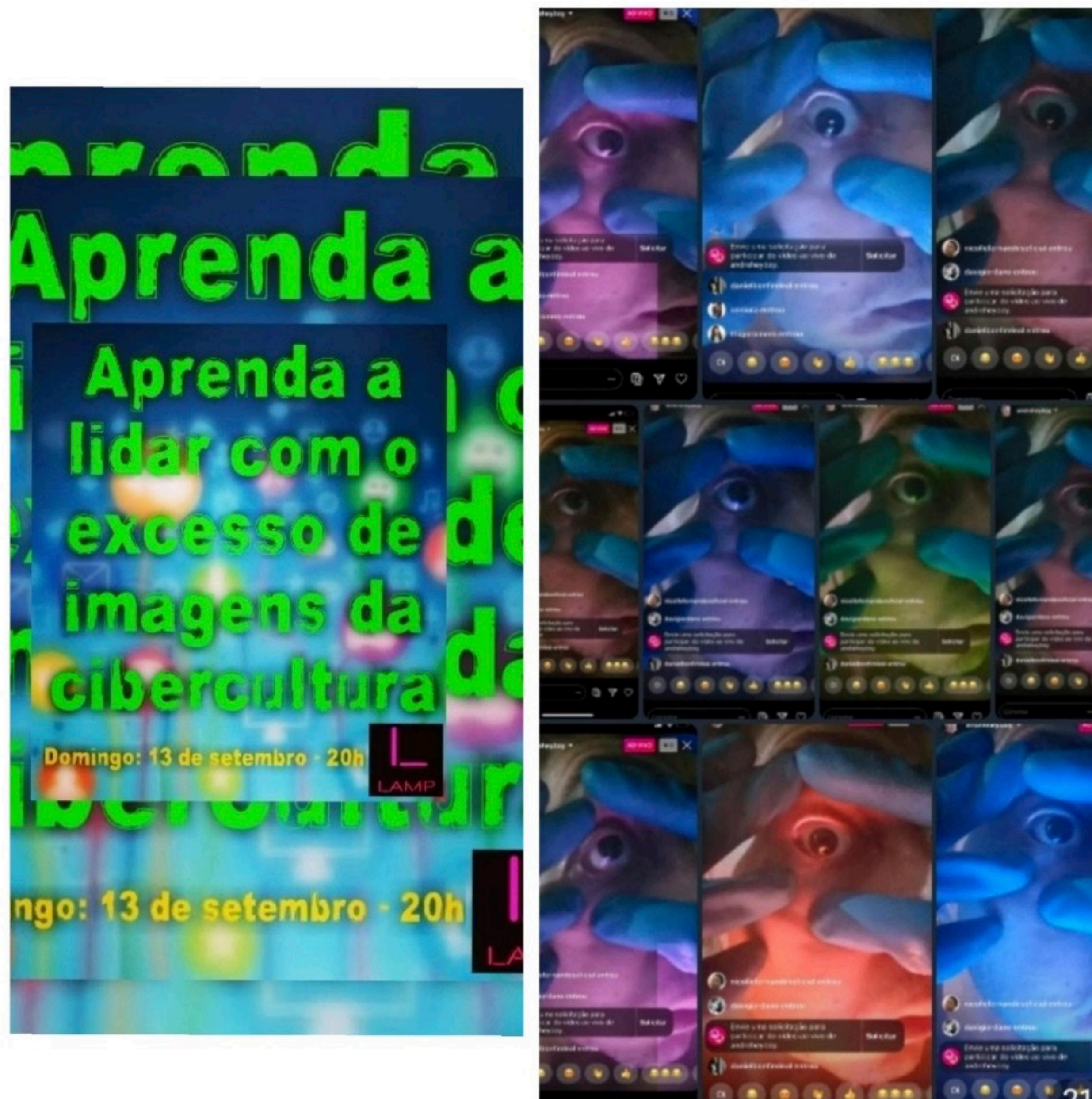
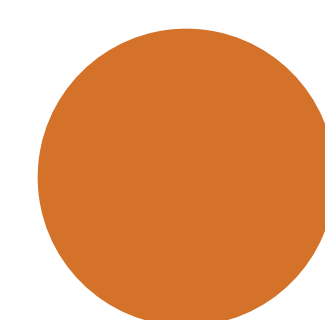


Figura 2 - Cartaz de divulgação e registro da realização da ação.
Registro pessoal do artista.

Logo, junto à resposta literal do corpo performativo, surge outro conceito importante a essas duas *(a)lives*: a *inversão*. Conforme destaca Bakhtin (1981), a criação de um mundo invertido gera, por meio do extravasamento, a revogação dos padrões determinantes da ordem instituída e dos valores do cotidiano, gerando lacunas e rasgos no interior do:

[...] sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo,



reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (Ibid., p. 105).

Dessa forma, investiguei a transmissão virtual como *lócus* de inversão, operando através de uma disjunção na seriedade e valores que pressupõem a perpetuação da sociedade do desempenho e da produção acelerada. Fricção entre a ideia corrente da aquisição perpétua de informações (e seu conseqüente “aproveitamento” em produtividade) e a literalidade de um corpo performativo exausto, em sua imobilidade atônita.

A zombaria sobre a sociedade do desempenho e da exaustão transita por um caráter dúbio, instável, como um possível riso de desconforto, sem perder de vista o viés doloroso dos processos que lhe inspiram, quando:

[...] o cômico irrompe pelas brechas da fachada séria das coisas; mais que brechas, buracos que se abrem na textura lógica ou sensível do ser. Por essas aberturas, percebe-se o outro lado, e o choque sacode-nos nervosamente: esse riso é o grito de surpresa de um homem a quem o caos e o nada acabam de assaltar. (MINOIS, 2003, p. 96).

Defendo através dessas *(a)lives* e de suas reflexões a busca por um fenômeno performativo paródico que cause

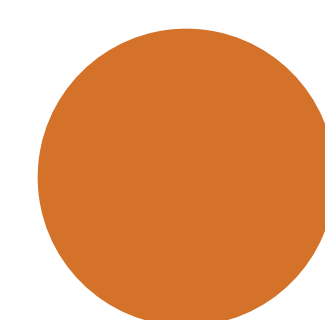


dúvida e instabilidade **às noções que nos constituem**. Rir do que nos assujeita, dos encontros que tendem a enfraquecer nossas potências. Rir da própria tirania da produtividade capitalista, num encontro inevitável com nossa própria vulnerabilidade e cansaço.

ÚLTIMAS IMAGENS

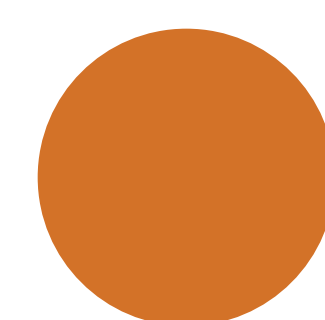
O sufocamento causado pela necessidade de nos mantermos produtivos vai criando uma sensação de “dormência”, de competitividade com o mundo e com nós mesmos, na luta diária pela manutenção e ampliação do desempenho. O investimento dos dispositivos de poder sobre o corpo e seus processos de criação vai nos tornando nossos próprios algozes e incentivadores.

A quem serve nossa criação e produtividade? Na circulação dos poderes, entramos e saímos de suas redes, constituindo, ao mesmo tempo, alvo e centro irradiador de sua transmissão. Como gerar perturbação a essas demandas da produtividade se mostra como questão a ser enfrentada, não numa competição voluntarista, mas na investigação de brechas que abarquem nossa exaustão, nossa solidão e vulnerabilidade. Encontrar meios de exercitar, talvez, a beleza das lições de Preciado (2020, p. 145):



Desejo que lhes falte força para repetir a norma, que não tenham energia para continuar fabricando identidade, que percam a determinação de continuar acreditando que seus papéis dizem a verdade sobre vocês. E quando tiverem perdido toda a coragem, loucos de covardia, desejo que inventem novos e frágeis usos para seus corpos vulneráveis. É por amá-los que os desejo frágeis e não corajosos. Porque a revolução atua através da fragilidade.

O posicionamento ético da arte frente a essas questões reflete sobre a vontade de ação que vincula o indivíduo como parte e produto de uma sociedade cujos valores necessitam urgentemente de revisão, de resistência, de enfrentamento crítico. Nesse contexto, entendo que a ironia ácida presentificada pela paródia e pela inversão podem indicar tentativas efêmeras, falhas e parciais, de investigar a possibilidade da covardia, da parada, da inadequação diante da suposta positividade que nos impele à criação incessante. Como as luzes de uma tela de brilho artificial que tenta esconder nossa obscuridade e nosso cansaço, vejo piscar a frase em cor neon: ATÉ QUANDO SUPORTAREMOS? ATÉ QUANDO SUPORTAREMOS? ATÉ QUANDO...



__REFERÊNCIAS

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

BAKHTIN, Mikhail M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 2004

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Vozes, 2015.

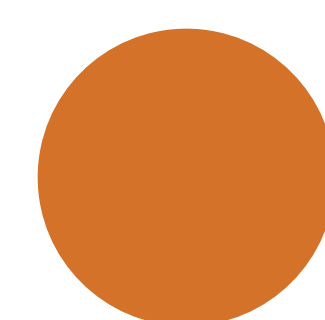
MATESCO, Viviane. Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. **Poiesis**: n. 20, p. 105 – 118, 2012.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses**: a catarse na comédia. São Paulo: Perspectiva / Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. **Sala Preta**, São Paulo, v.7, pp. 57 – 65, 2007.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**. Crônicas da travessia. São Paulo: Companhia das letras (Zahar), 2020.

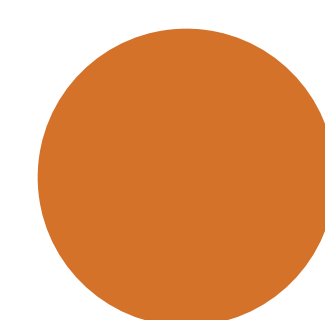


PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. **Núcleo de estudos da subjetividade**. São Paulo: PUCSP, 2006.

Disponível em:

< <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em 19 set. 2020.





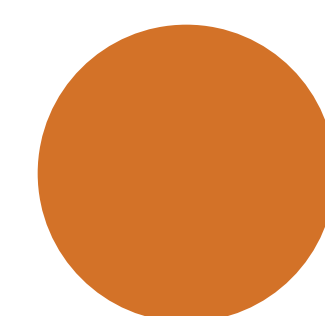
AS ARTES DA PRESENÇA CONTRA O APAGAMENTO HISTÓRICO AMBIENTAL: UM MANIFESTO ECOPERFORMATIVO DECORONIAL

Ciane Fernandes (UFBA)¹

__RESUMO

Apresentação e discussão de algumas questões atuais, em especial aspectos subestimados e/ou omitidos com relação ao meio ambiente, inclusive vinculados a doenças e à pandemia, trazendo exemplos de como artistas da presença, vinculados à pós-graduação em artes cênicas, têm criticado e transgredido esteticamente tais condições com propostas ecocêntricas e anti-hegemônicas.

¹ Professora titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Enfermeira e licenciada em artes visuais pela Universidade de Brasília, Ph.D. em Artes e Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York), de onde é pesquisadora associada; fundadora e diretora do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro da UFBA desde 1997.



__PALAVRAS CHAVE

Performance em campo expandido, pandemia, crise ambiental, Somática, Prática Artística como Pesquisa.

__ABSTRACT

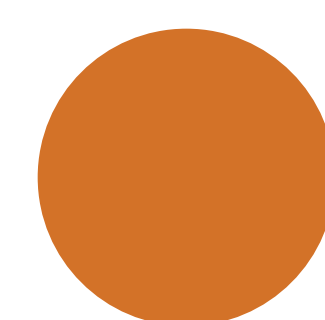
Presentation and discussion of some current questions, especially underestimated and/or omitted aspects in relation to the environment, including those connected to illnesses and the pandemics. The text brings some examples of how artists of presence, connected to performing arts graduate courses, have aesthetically criticized and transgressed such conditions with ecocentric and anti-hegemonic proposals.

__KEYWORDS

Performance in expanded field, pandemics, environmental crisis, Somatics, Artistic Practice as Research

Até o carnaval deste 2020, muitos de nós ainda fazia inúmeros planos de atividades mundo afora, ao longo das ruas, natureza adentro. Estávamos todas² muito abaladas

² Utilizo sempre que possível o artigo feminino para ressaltar a importância do feminino em todos os níveis, bem como designar múltiplas opções de gênero, em oposição ao uso normativo

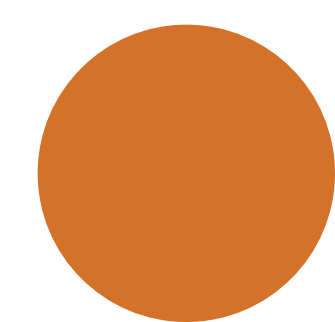


com o grande derramamento de petróleo ocorrido no segundo semestre de 2019. Mas a mídia e a população em geral logo se esqueceram disso, exceto, como sempre, os diretamente envolvidos, como pescadores e populações desprivilegiadas que vivem à beira-mar e mangues afetados, bem como ambientalistas e artistas que desenvolvem atividades em meio-ambiente, inclusive organizados na limpeza de várias praias até hoje (já que esse pesadelo não acabou).

Esse esquecimento, ou melhor, apagamento, também ocorreu com o “acidente” do rompimento da barragem em Mariana MG, que contaminou 55 milhões de m³ com rejeitos de metais pesados altamente tóxicos (como mercúrio, arsênio e urânio) cujos efeitos ambientais seguem se multiplicando, inclusive gerando doenças como abortos, câncer, entre outras. E apesar de mapeamentos detalhados já terem sido realizados por pesquisadores e suas equipes (PEREIRA, 2020), as demais empresas de usinas hidrelétricas deste país construídas com o mesmo risco, vulnerabilizando territórios de populações rurais, indígenas e/ou quilombolas, seguem sem fiscalização adequada.

Já a cidade de Santo Amaro, no recôncavo baiano, é famosa no mundo afora por ser o local de nascimento de Caetano Veloso e Maria Bethânia, mas o que não é

do masculino como dominante no plural da língua portuguesa.



divulgado é a calamidade pública ambiental da localidade. A contaminação irreversível por quantidades alarmantes de chumbo no Rio Subaé pela Companhia Brasileira de Chumbo (Cobrac) ainda é verificada no meio ambiente e em habitantes, mesmo após vinte anos de fechamento da fábrica, sem nenhum tipo de política pública de controle ou ajuda às populações atingidas.

Também a produção de amianto, proibida em 2017 (após um processo de décadas), foi retomada em fábrica de telhas em Goiás este ano (com respaldo de lei do estado de 2019), com o processamento de toneladas da fibra comprovadamente cancerígena mesmo para quem não trabalha diretamente com o mineral, já que sua poeira contamina o ar e a água, atingindo e se fixando em áreas e objetos próximos às fábricas, mesmo após décadas de contato com a fibra. Este inclusive é o caso da Mina de São Félix BA, fechada em 1968, mas que até hoje é associada ao altíssimo índice de câncer na cidade de Bom Jesus da Serra, mas sem reconhecimento oficial dos danos causados às inúmeras vítimas (BALDIOTI, 2018). Rejeitos de chumbo em Santo Amaro e de amianto em Bom Jesus da Serra foram usados indiscriminadamente para a construção de calçadas, rodovias e até mesmo muros da cidade, e pedras com os metais ainda são usadas em construções. E “não se esqueçam / Da rosa da rosa / Da

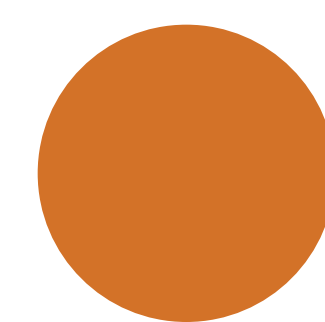


rosa de Hiroshima / A rosa hereditária” (MORAES, 1954), tão bem contextualizada por Christine Greiner em *Corpos em Crise* (2010, pp. 41, 45) em relação a questões de abuso de poder, biopolítica e genocídio.

Mesmo antes do Protocolo de Kyoto (1997), sabemos dos riscos irreversíveis da devastadora ação humana no planeta, desde a completa alteração, contaminação e destruição de habitats inteiros,³ gerando o extermínio de espécies e desequilíbrio climático e ambiental, até a “eliminação” – de fato, descarte – de resíduos nucleares ativos em solo profundo. Nosso país é um exemplo desta devastação, e tornou-se pauta global de meio ambiente por ser campeão mundial em desmatamento, destruindo parte do que é o segundo maior solo de vegetação do planeta e afetando irreversivelmente a água, o ar e a diversidade biológica, num (des)controle que se utiliza da pandemia como mais um modo de bloquear a fiscalização e mascarar a realidade. Aliás, enquanto escrevo este texto, o pantanal arde em chamas, com mais uma vez apenas alguns habitantes locais se esforçando para apagar um incêndio em larga escala de consequências imensuráveis que é de responsabilidade nacional.

Neste contexto de total desrespeito e descaso ambiental - de fato, de ecocídio -, onde apenas o lucro indiscriminado

³ Sabemos, por exemplo, que pelo menos um milhão de animais marinhos morrem por ano devido ao plástico nos oceanos, além da grande maioria já estar com microplástico em seu corpo.



é visado, somos acometidos por uma pandemia que destrói nossa liberdade de transitar e relacionar presencialmente, compreendendo presença aqui como uma abertura corporal, produção e troca de calor corporal (FISCHER-LICHTE, 2010) num dado *espaçotempo* multidimensional. Esta contaminação espacial exponencial e restritiva se sobrepõe a inúmeros quadros patológicos e suas sequelas irreparáveis no país que já existiam muito antes da pandemia, e que também padecem de extremo descaso e apagamento, a exemplo dos já mencionados acima, ou dos pelo menos 2.401 casos de microcefalia em recém-nascidos relacionados à infecção pelo vírus Zika nas mães durante a gestação, para citar o mínimo. Obviamente, esta sobreposição de complicações patogênicas afeta principalmente e mais uma vez os já desfavorecidos socialmente, como as pessoas com deficiência, que constituem 24% da população brasileira, cerca de 45 milhões de pessoas, as quais já vivem em quarentena muito antes da pandemia, devido à total falta de acessibilidade de todos os meios de vida e existência em nossa sociedade.

A situação atual não é apenas de uma crise generalizada provocada por um vilão invisível que, de repente, controla nossos modos de viver e conviver, algo fora de nosso controle ou alguma praga enviada por uma força do além. Sabemos perfeitamente que todos os patógenos com os



quais temos que lidar hoje não apenas surgiram, mas vêm se proliferando e tornando-se mais e mais resistentes devido a procedimentos inventados por nós mesmos, seres humanos ao longo dos séculos, à revelia de modos tradicionais e integrados (ambientais, coletivos e culturais) de vida, convivência e cura.

Inclusive, o vírus causador da atual pandemia é chamado de “novo coronavírus” porque já é o sétimo vírus conhecido desta mesma família, além de ser denominado de SARS-CoV-2 (*Severe Acute Respiratory Syndrom Coronavirus 2*), o que já indica que não é algo tão novo assim. Já em 2002, surgiu uma epidemia com alta taxa de mortalidade, causada por outro coronavírus, o SARS-CoV (também chamado de SARS-CoV-1). Negligências governamentais que só priorizam o extrativismo e o lucro indiscriminados não direcionaram nem apoiaram estudos suficientes a tempo de prevenir a situação atual ou ao menos de desenvolver medidas adequadas de controle destas viroses em tempo hábil. Já nos anos de 1980, a “AIDS criou a condição para um afilamento do contato físico e para o lançamento de plataformas de comunicação sem contato” (BERARDI, 2020, p. 53).⁴ Ou seja, só estamos seguindo o rumo previsível de catástrofes (e seus supostos “controles”) há muito anunciadas.

⁴ “El SIDA creó la condición para un adelgazamiento del contacto físico y para el lanzamiento de plataformas de comunicación sin contacto.”



A este percurso de “desenvolvimento”, adicionam-se os interesses de algumas indústrias bilionárias, como as já citadas acima, a dos agronegócios e a farmacêutica, esta última que vem subsidiando e ditando as prioridades da pesquisa em “saúde” (GØTZSCHE, 2016). Toda a mudança ambiental que temos gerado afeta não apenas o nível visível, mas igualmente o invisível dos ambientes, que incluem os corpos vivos e seus micro-organismos protetores e equilibradores (em termos da acidez, por exemplo). Além do aquecimento global, todo um conjunto de ações devastadoras compõe o quadro atual. Will Steffen, Johan Rockstrom et al (2018) apontam nove limites críticos rumo à extinção da vida no planeta, que eles visualizam a partir de 2030: a mudança climática, o uso de fertilizantes, a conversão de terras, a perda da biodiversidade, a poluição do ar, o esgotamento da camada de ozônio, a acidificação dos oceanos, a poluição química e as extrações de água doce.

Medidas sanitárias e profiláticas homogeneizantes e autoritárias durante a pandemia são apenas o cume de uma longa história de manipulação e coerção da vida, em especial da corporeidade em todas as suas manifestações mais genuínas. Por outro lado, medidas imprudentes de desrespeito a essas medidas em prol da manutenção de um sistema econômico injusto e perverso é a confirmação do



histórico de absoluto descaso à vida em seus modos mais éticos e de apoio afetivo do coletivo. Ou seja, estamos diante de uma situação dicotômica que nos joga uns contra os outros e, de fato, mascara a verdadeira pandemia existencial generalizada a que temos sido expostos ao longo de séculos. Como nos alertou Deborah Root, já no início dos anos 90:

A redenção não é a mesma coisa que a renovação e a recuperação. A única cura para a doença ocidental é parar de encarar a terra como se fosse o inimigo, e começar a tratar dela. Isto implica um modo diferente de olhar para a terra, o que por sua vez implica o desmembramento do colonialismo e a construção de relações diferentes entre as pessoas. (ROOT, 1993, p. 32)

Nesta perspectiva ampla e multifacetada, o novo coronavírus impõe uma verdade inescapável. A pandemia do covid-19 é tão amedrontadora não apenas por se tratar de um vírus altamente contagiante, mortífero e imprevisível em suas mutações genéticas ao longo dos deslocamentos transglobais, mas como uma ameaça real de extinção da raça humana e, de fato, um lembrete de que não somos tão poderosos quanto julgamos ser:

Nosso planeta tem quatro bilhões e meio de anos... os mais antigos traços de vida sobre a Terra ... indicam a presença



da vida há 3,7 bilhões de anos. ... Eis que cinco sextos da história da vida se desenrolaram antes que se tivesse notícia, mesmo vagamente, de uma forma de vida animal. ... É uma questão de critérios. Se valoriza a consciência, você faz do homem o senhor do mundo. Se você valoriza a longa duração e os grandes números, as bactérias nos dominam de modo incontestável. Entre os mamíferos as espécies mais prósperas atualmente são os antílopes, os ratos, os morcegos [de onde inclusive surgiu o vírus da atual pandemia] ... de um ponto de vista planetário as bactérias são mais importantes do que nós! ... Mas sei que temos mais chances de nos destruirmos a nós mesmos do que de desequilibrar o planeta. Do ponto de vista da Terra, já que as bactérias estão aí há 3,5 bilhões de anos, por que se preocupar com uma espécie bizarra que só está aí há 200 mil anos? (GOULD, 1999, pp. 38, 39, 40, 36, 37, 53)

Em uma crítica ao antropocentrismo, performances em campo expandido, a exemplo de ecoperformances,⁵ nas últimas décadas, vêm salientando a importância de todas as formas de vida e materialidades diversas do planeta, em abordagens ecocêntricas, somáticas e sensíveis de presença imersiva no ambiente, criticando e transgredindo modos extrativistas, consumistas e pré-estabelecidos (de fato, coercivos) de existir e interagir, bem como trazendo visibilidade à corporeidade em relação dinâmica com o/no ambiente vivo como modo de criar conhecimentos múltiplos e singulares. Como um grande campo expandido, o planeta terra e seus elementos estão em movimento constante, mesmo que nem sempre nos atentemos para isso:

⁵ Performances desenvolvidas em ambiente aberto, diretamente em contato com elementos da natureza e com temáticas ecocêntricas. Para mais informações, vide Elizabeth Isaacs Doud, 2018.



Na terra, tudo é movimento: os lentos deslocamentos dos continentes, as ligeiras correntes marinhas, os velozes ventos da atmosfera, a rapidíssima luz do sol. Fluxos que formam tudo o que existe em nosso planeta. Luz, ar, água e terra são como quatro oceanos que nos compõem e envolvem. Sua combinação dinâmica dá lugar às mudanças das estações do clima, o ritmo básico para a vida na Terra. (WURTZEL, 2015)

Isto é o que pudemos vivenciar na construção coletiva *COVID-A 100 mil segundos de dança pela vida*, criada a partir da proposição do grupo de Pesquisa Cosmover: Dança em Perspectivas Pluriepistêmicas do Departamento de Artes Cênicas da UFPB, coordenado por Carolina Laranjeira e Valéria Vicente. A obra duracional com cerca de trinta e duas horas ininterruptas, entre 16 e 17 de agosto de 2020, contou com a participação de mais de trinta integrantes, residentes em João Pessoa, Salvador, Rio de Janeiro e Recife.⁶ Esta motivação coletiva expandida no *espaçotempo* criou um campo de conexão tanto com o movimento da terra, quanto com ritmos variados, muitas vezes lentos e pausados, para além do frenesi contemporâneo (ainda mais exacerbados em tempos de crise) (LEPECKI, 2020). Na alternância ou sobreposição de imagens, entre objetos, ambientes, desenhos e escritas, o corpo atravessava a virtualidade e imergia em ondulações entre o ar, a água, a terra e o fogo.

⁶ Por ordem de aparição: Flaira Ferro, Valéria Vicente, Drica Ayub, Bárbara Santos, Ângela Navarro, Kiran Gorki, Conrado Falbo, Isabela Severi, Isaura Tupiniquim, Elis Costa, Silvinha Góes, Ayleen Vant, Izzah Ribeiro, Vant Vaz, Líria Morais, Aline Bernardi, Luciana Portela, Rafaella Lira, Marcondes Lima, Carolina Laranjeira e Pedro Silveira, Luk's Gomez, Taína Veríssimo, Liana Gesteira, Luna Dias, Tânia Neiva, Ailce Moreira, Alessandra Flores, Thaismary Ribeiro, Mariana Uchôa, Iara Sales, Ewe Lima, Lua Aires, Nirlyn Seijas, Carolina Lobo, Candice Didonet.



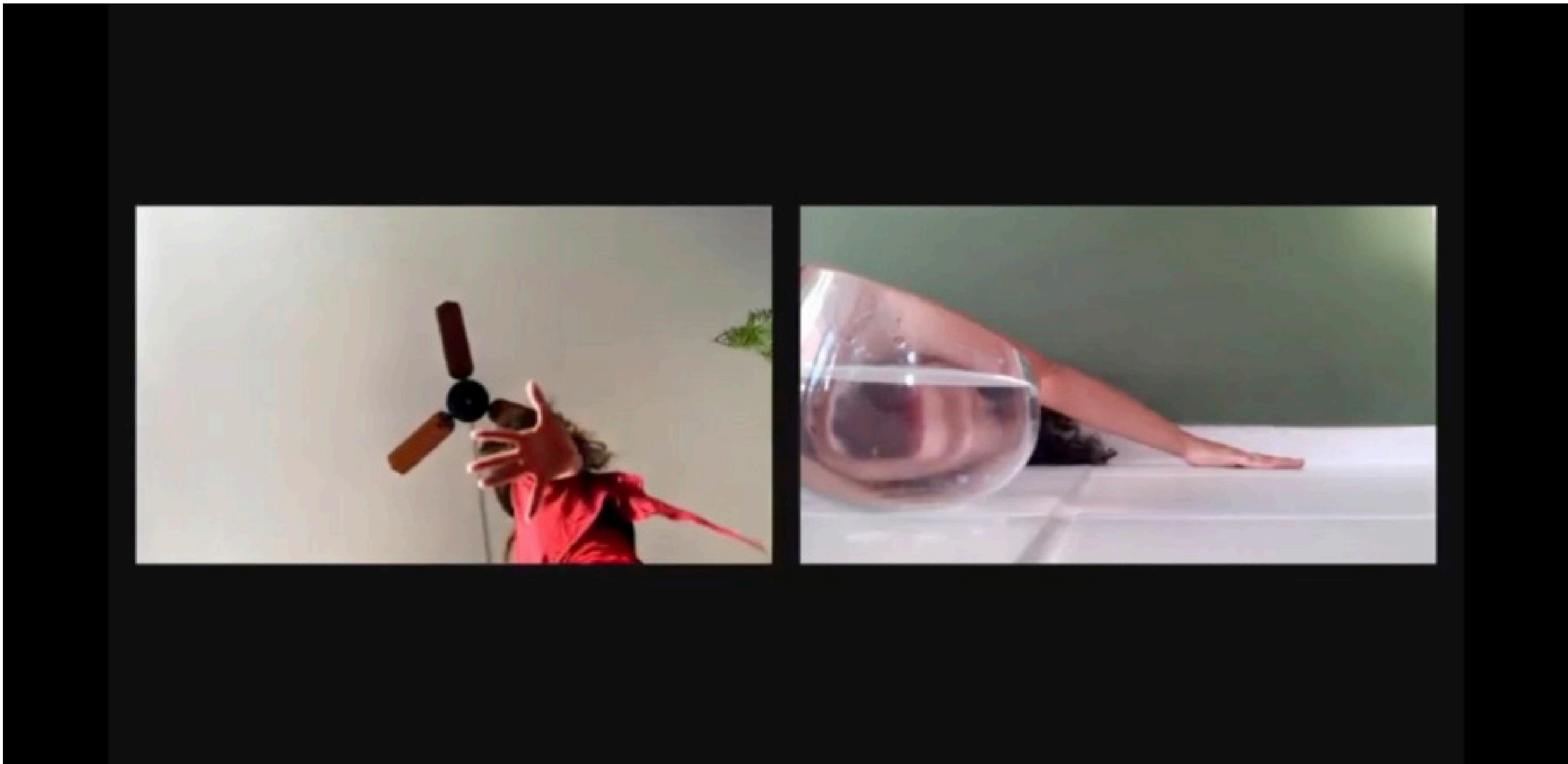


Fig. 01. Flávia Ferro em *Bolha* e Valéria Vicente em *Um segundo por cada vida*, parte de *COVID-A 100 mil segundos de dança pela vida*. 16/08/2020. Videostill.



Fig. 02. Bárbara Santos em *Pesares, um olhar*, parte de *COVID-A 100 mil segundos de dança pela vida*. 16/08/2020. Videostill.



Fig. 03. Líria Morais em *(des)pesando*, parte de *COVID-A 100 mil segundos de dança pela vida*. 17/08/2020. Videostill de Sandra Melo.

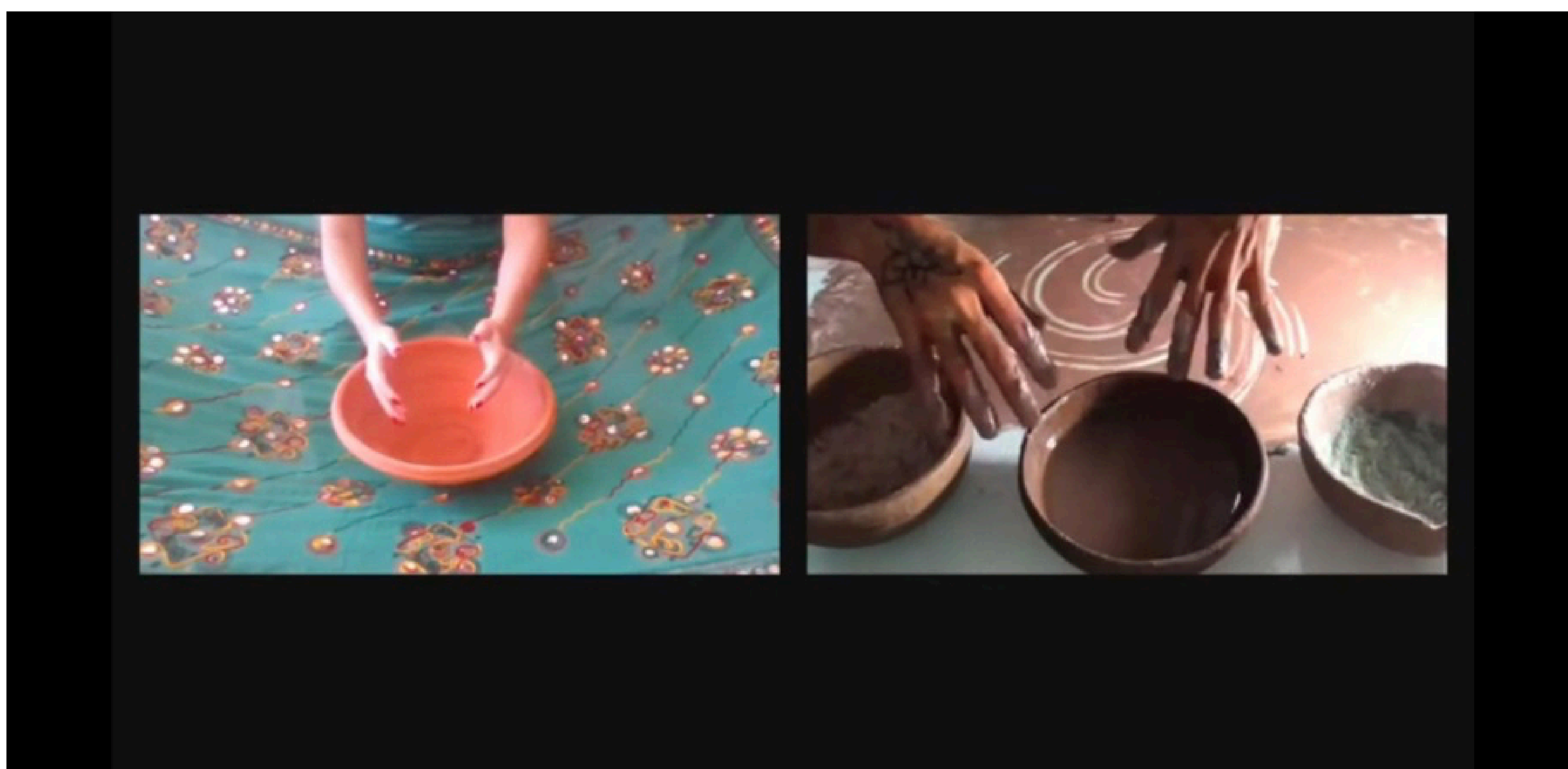


Fig. 04. Liana Gesteira em *Desaguando espirais* e Taína Veríssimo em *Saudação aos Sóis*, parte de *COVID-A 100 mil segundos de dança pela vida*. 17/08/2020. Videostill.

Como parte deste planeta, todos os nossos sistemas corporais estão em movimento integrado e contínuo, mesmo que a nível microscópico ou molecular, em troca com esses elementos planetários, mesmo em ambientes fechados. As

próprias qualidades expressivas, conforme sistematizadas por Rudolf Laban (1978), têm afinidades com elementos da natureza, bem como com as faculdades estipuladas por Carl Gustav Jung (1971), e podem ser exploradas e desenvolvidos no trabalho do artista cênico em ambientes fechados e através de aulas virtuais.⁷

Assim, durante a quarentena, artistas do campo expandido e da somática têm buscado aplicar experiências ético-estéticas prévias em modos de compartilhamento virtuais que criam redes de cuidado pessoal e coletivo, através da consciência de que o ambiente está em nosso corpo e em nossa casa, e não apenas no ambiente externo. Inclusive, aspectos aparentemente rotineiros como alimentação, consumo consciente de água e energia elétrica, bem como reciclagem, tornam-se fundamentais no todo do ecossistema. Por exemplo, o (não tão) simples fato de comer carne de gado implica em apoiar o sistema que promove a invasão de terras indígenas para desmatamento e criação de gado – uma das maiores causas de destruição da camada de ozônio, responsável pelo aquecimento global e desequilíbrio terrestre em todos os níveis. Ou seja, não parece muito coerente manter hábitos que apoiam a destruição planetária e defender esteticamente princípios das culturas originárias, entre eles a integração com a natureza.

⁷ Os quatro fatores de movimento associam-se à: fluxo-água-sentimento; espaço-ar-pensamento; peso-terra-sensação; tempo-fogo-intuição (FERNANDES, 2006, p. 139).

Durante a pandemia e fechamento do comércio em geral, por exemplo, a utilização de serviços de microempresas de agricultores de alimentos orgânicos com entrega domiciliar certamente foi de grande valia para a manutenção desta produção, já tão ameaçada pela produção de alimentos industrializados e comercializados em grande escala. Este tipo de compreensão da conexão entre diferentes segmentos da sociedade, bem como da integração entre diferentes funções biológicas (a exemplo da respiração, alimentação, ritmos cotidianos, como atividade e descanso etc.), bem estar, presença, ambiente e criatividade, compõem o arcabouço ecoperformativo entre arte e vida, pessoal e coletivo, senso-percepção e comunicação.

Isto é o que podemos degustar, literalmente, na obra vegana *Cozinha Com(P)artida*,⁸ parte da pesquisa de doutorado no PPGAC/UNIRIO de Bárbara Conceição Santos da Silva, professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba:

Cozinha com(P)artida é uma performance tecida a partir do desejo de compartilhar experiências vividas no preparo e partilha de alimentos. A cozinha como espaço de troca e acolhimento, como lugar de convívio, de afeto, sensações, experimentação, reinvenção e memórias. Ao cozinhar, o quanto de mim é ingrediente? Ao degustar um alimento, o quê como e o quê me devora? Performar os afetos como práticas de cuidado consigo e com o outro.

⁸ A coreógrafa relata que o único elemento animal que não retirou é o camarão seco, devido ao grande vínculo cultural com sua cultura baiana.

Versão delivery

A versão adaptada de Cozinha com(P)artida em plena pandemia é: através de uma chamada nas redes sociais (whatsApp, instagram) eu me ofereço a cozinhar, a partir da escolha pelo participante de um ingrediente principal, (legume, verdura ou cereal) ofertado na semana e entrega-lo em domicílio, na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. O participante envia um relato após degustação relacionado à prática do cuidado e dos afetos que esta ação pode mobilizar. Na presença do relato em minha casa, eu, performer, manejo meus estados de corpo a partir das sensações, imagens e afetos mobilizados nessa interação, e danço, enviando ao participante através de um vídeo, momento no qual o programa performativo se encerra. (SILVA, 2020)



Fig. 05. Encomenda de *Cozinha Com(P)artida*, de Bárbara Santos, com relato poético da participante Juliana Cavassin, que também é autora da imagem.

Obras como estas demonstram que muitos artistas não apenas têm se adaptado às limitações pandêmicas, mas enfrentado os desafios como estímulos para criação de modos de resistência e resiliência ainda mais interessantes, extrapolando as limitações impostas e inovando na criação artística integrada à pesquisa em artes cênicas.

Ouso mesmo dizer que esta associação por vezes ainda criticada, mas de fato muito frutífera (como no poema enviado a Bárbara pela cliente/público, entre outras⁹) entre a prática artística e a inovação de metodologias de pesquisa - a exemplo da Prática Artística como Pesquisa (*Artistic Practice as Research*) e da Pesquisa Incorporada (*Embodied Research*) (SCIALOM, no prelo) - se apresenta, neste momento histórico, como uma virada fundamental à criação de conhecimento compartilhado, ecológico e decolonial – termo que recontextualizo aqui como “decoronial”, baseada no “pós-coronial” (REIS, 2020), num intuito de esboçar resistências e opções ao atual momento pandêmico. A Prática Artística como Pesquisa abre outras perspectivas e possibilidades para além dos modelos vigentes. Já a metodologia quantitativa, e por vezes até mesmo a qualitativa, pertence a modelos vigentes usados naqueles contextos de “saúde”, “ciência” e normatividade que têm, de fato, sido manipulados (mesmo que de modo

⁹ Refiro-me aqui à performance em processo *Perlimpli(nada)s*, de Leonardo Sebiane Serrano (2014), coordenador do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão nas Corporeidades Mestiças e(m) Eco-Performance (GIPE-Corpo), do PPGAC/UFBA.

implícito) pela máquina do poder econômico e sua imposição de produtividade (quantitativa) incessante.

Numa busca decoronial, técnicas e abordagens com enfoque no movimento corporal e suas nuances, inclusive ciclos de repouso e pausa dinâmica, são fundamentais. Em confinamento, é preciso não apenas resistir ao congelamento compulsório (tanto por restrição espacial quanto pela irrestrita atmosfera nociva que instaura medo e contração corporal), mas também estimular a expansão da corporeidade, permanente e crescentemente estagnada num “pensamento sentado” (BAITELLO JÚNIOR, 2012) associado à ilusão de fluidez que é, de fato, meramente virtual, e que estimula justamente os dois sentidos de distanciamento e estado de alerta: a visão e a audição.

Esta ênfase na virtualidade nos afasta dos sentidos que exigem mais proximidade ou que estão mais associados à sensação corporal, como o tato, o olfato, a gustação e a propriocepção ou cinestesia, além de promover um tempo acelerado, múltiplo e simultâneo, que fragmenta nossa atenção e percepção. É neste contexto que tornam-se vitais a desaceleração, o foco nas sensações internas, o estímulo de todos os sistemas do corpo, em suas particularidades e interações, bem como à expansão do corpo com/no espaço, mesmo em confinamento. A ativação do corpo como um todo no espaço dinâmico devolve-nos uma multiplicidade de



sabedorias celulares integradas, para além da hegemonia comunicativa da cabeça e da compreensão puramente mental e lógica do mundo, como tendemos a ter diante das telas bidimensionais nas constantes e intermináveis atividades virtuais durante a quarentena.

Assim que se iniciou a quarentena, enquanto algumas pessoas assumiram uma posição sedentária e inativa, outras, por outro lado, entraram num estado bastante tenso, não apenas pela ameaça e medo, mas também por não saberem o que fazer com a energia acumulada no espaço fechado, sendo impedidas de realizar suas atividades corriqueiras nas ruas. Imobilidade logo foi acompanhada de um número crescente de atividades virtuais que começaram a se estruturar, cobrindo esses estados de imobilidade (sedentária ou congelada) de uma hiperatividade compulsiva e compulsória que enfatiza a posição sentada, e o constante fluxo e simultaneidade de imagens visuais e sonoras, numa sobrecarga de trabalho invasivo, uma vez que reuniões, eventos e atualizações constantes acontecem dentro de nossas casas, em meio a nossa vida privada, e utilizando nossos dados de internet. Ou seja, a diluição das fronteiras do corpo, que antes acontecia em espetáculos, performances e no contexto social, contagiando-nos com o calor na transição entre matéria e energia (HANNA, 1976), agora justamente é usada para a invasão e controle da

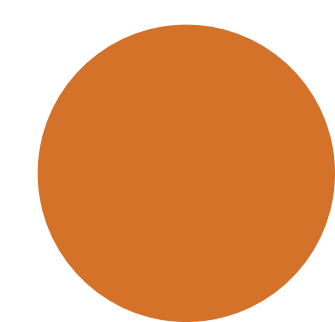


privacidade, num total esfacelamento psicossomático.

Como menciona Norval Baitello Júnior em “A escada que desce para o nada” (2012, pp. 63-64), a respeito de uma palestra de Vilém Flusser:

[E]le fala sobre o homem que usa as três dimensões do espaço para se expressar por meio do gesto, da voz e da presença física. Até o momento em que inventa a imagem e começa a desenhar sobre superfícies. Flusser dá nesse momento um passo atrás e explica que uma das três dimensões do espaço é abstraída, quer dizer, subtraída. ... As imagens vão se simplificando e, ao longo do tempo, se transformam em desenhos estilizados, apenas contornos e traços, linhas, que depois dão origem aos ideogramas ou às letras da escrita alfabética. Perde-se aqui mais uma dimensão do espaço, resta apenas a expressão unidimensional e linear da escrita ... Flusser dá mais um passo atrás no seu palco e esclarece o interessante universo da linha e da linearidade que dá origem ao pensamento lógico. ... Tal pensamento permitiu o desenvolvimento da ciência que inventou aparelhos que já nem precisam mais da linha, mas que operam com números, ou seja, com pontos. Ora, o ponto é a dimensão zero. Portanto, diz Flusser, dando seu último passo para trás e se encostando na lousa ao fundo do palco, “descemos ao fundo da escada da abstração, alcançamos a nulodimensão...” como não podemos ir além nessa direção, temos de voltar às dimensões do espaço, ir reconstruindo paulatinamente as dimensões perdidas. (BAITELLO JÚNIOR, 2012, pp. 63, 64).

Numa participação on-line em uma *live*, em geral falamos mostrando apenas cabeça, pescoço e ombros, às vezes braços e mãos, o único feed-back sensorial que temos



é talvez de algum interlocutor que às vezes permanece na tela, mas em casos de conferências e oficinas, por exemplo, nem isso. Somos deixadas falando sozinhas com uma tela, enquanto às vezes alguém escreve no *chat* público, mas se formos ler, interrompemos a fala da palestra e o foco, e todos percebem que estamos lá e cá, a menos que façamos isso em estado de sintonia multifocada, o que exige bastante treino, mas é um desafio bem interessante. Particularmente, já assisti a uma aula *on-line* de Diego Pizarro¹⁰ sobre a abordagem somática do *Body Mind Centering™* onde ele realizou isso com muita facilidade, mantendo o foco interno, seguindo o fluxo da fala, e lendo mensagens do *chat* sempre que possível, às vezes inclusive respondendo em meio às instruções da vivência, que integravam aspectos teóricos e práticos.

Enquanto performers, nesse contexto virtual de carência de *feedback* sensorial, temos que usar de algum tipo especial de percepção para seguirmos nossa atividade de modo sensível com relação ao público e ao campo instaurado, já que em performance – quer seja numa palestra, oficina ou obra artística – não seguimos um texto ou partitura prévia por completo, mas vamos modificando e adaptando nossas ações de acordo com as respostas e interações no *espaçotempo*. Para tanto, podemos nos

¹⁰ Docente do Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília (IFB), doutorando do PPGAC/UFBA, educador somático (*teacher*) certificado em *Body-Mind Centering™* e Cadeias Musculares e Articulares GDS. Coordena o grupo de pesquisa e extensão CEDA-SI – Coletivo de Estudos em Dança, Educação Somática e Improvisação.



utilizar de habilidades desenvolvidas em performances em campo expandido, onde muitas vezes nem temos acesso ao que cada pessoa do coletivo está realizando, pois pode estar em algum lugar que ninguém a vê ou percebe. Muitas vezes, em ecoperformances, o performer entra num estado de Imersão Corpo-Ambiente (FERNANDES, 2018, pp. 177-185) tão profundo, que se dissolve entre elementos e materialidades, como, por exemplo, embaixo de uma cachoeira ou entre duas enormes pedras, dificultando ser visto ou mesmo fotografado. Nessa espécie de dança diluída, em sintonia somática com os movimentos e elementos terrestres, descobrimos outros modos de conexão, mais próximos à intuição ou a estados multidimensionais de consciência, através de simultaneidades do campo eletromagnético. Nestes estados expandidos de consciência celular, reencontramos nossa ancestralidade de conexão com a natureza, revertendo aquela “escada que desce para o nada” (BAITELLO JÚNIOR, 2012, p. 63): “Todas as coisas e pessoas são aparições impressionantes – para fora do nada. A força da vida e a ação vêm desta terra natal desconhecida, criando a ‘presença’.” (LABAN, 1984, p. 76)

Esta experiência prévia de íntima sintonia com o meio e seus elementos vem nos habilitando também para atravessar todo tipo de limitação, para além do ambiente



natural, proibido em tempos pandêmicos. É assim que podemos – e devemos – seguir reinventando obras em prol da multidimensionalidade do corpo, da reativação da presença, e de conexões planetárias. E estas não se limitam a uma forma específica de expressão cênica, muito pelo contrário, abrem-se em infinitas possibilidades de formatos e variações.

A obra teatral *Medeia Negra*,¹¹ por exemplo, estreada por Márcia Lima Gomes em 2018, foi adaptada a uma versão on-line em setembro de 2020, comemorando os dois anos de espetáculo na programação #EmCasaComSesc, do Sesc São Paulo.¹² A reencenação aconteceu no apartamento da atriz/criadora, no tradicional bairro do Santo Antônio, em Salvador BA, iniciando numa parte estreita, um canto branco levemente elevado e vazio, sem mobília nem objetos, e com algumas estantes, também vazias, num pequeno beco ao fundo. Neste ambiente estéril, impessoal e neutro, onde supostamente se instalariam commodities da confortável, produtiva e bem informada vida urbana, destaca-se, ao invés disso, o corpo negro em contorções com o longo pano vermelho - como uma placenta e cordão umbilical -, com o qual a atriz se relacionava já na obra em teatro, declamando/reclamando seu lugar para além da objetificação.

¹¹ Concepção, atuação, cenografia e adereços de Márcia Lima; direção de Tânia Farias; assistência de direção de Gordo Neto; dramaturgia de Márcio Marciano e Daniel Arcades; direção musical e piano de Roberto Brito; figurino e visagismo de Rino Carvalho.

¹² Disponível em: <https://youtu.be/ZbaAHwYdY2w>



Como na versão em teatro, a atriz desafia o fogo numa cumbuca de madeira, enquanto segue seu percurso para fora deste espaço confinado e, desta vez, chega ao aconchegante espaço de sua cozinha, com geladeira, fogão, louças e uma bancada alta e estreita. E ali, nos surpreende, acendendo todas as bocas do fogão estranhamente vazio, sobe na bancada e equilibra-se entre luminária, texto e teto, e quebra pratos brancos e limpos um a um, atirando-os contra o chão distante. Este, certamente, não é um corpo confinado constricto que aceita o medo como modo de controle. Como ela mesma regurgita em sua interpretação voraz aproximando o rosto em close da câmera também em movimento: “O regime do medo!”.

Esta Medeia está literalmente acima das rotinas que ainda hoje escravizam muitas de nós, especialmente em tempos de pandemia, com o aumento alarmante de taxas de violência doméstica contra as mulheres, como se esses índices e os de feminicídio já não fossem assustadores antes mesmo da quarentena.¹³ Afinal, a criação e manutenção da vida, o cuidado da casa, da alimentação, dos menores e idosos, não seria uma obrigação ética de todos? (PELBART, 2020, p. 14) E segue repetindo exaustivamente em diferentes locais da casa: “Violência, estupro e morte”. A repetição

¹³ Sobre esta temática, recomenda-se assistir e acompanhar, por exemplo, a *websérie* da equipe gaúcha (direção e produção Deborah Finocchiaro e Luiz Alberto Cassol, a advogada Gabriela Ribeiro de Souza e várias atrizes, inclusive a pesquisadora, coreógrafa e dançarina Cibele Sastre/UFRGS) desenvolvida durante a quarentena, *Confessionário - Relatos de Casa*, obra de ficção baseada em relato de mulheres que sofreram violência doméstica e de gênero.

atualiza e perpetua essas ações e seu delato, que cada vez soam mais assustadoramente atuais para todos nós, em cena e fora dela – e justamente neste atravessamento do Simbólico ao Real (LACAN, 1979).

Em *Exhausting Dance* (LEPECKI, 2006), André Lepecki comenta sobre o impacto do engatinhar do artista negro William Pope na obra *Tompkins Square Crawl (a.k.a. How Much is that Nigger in the Window)* (*Engatinhar da Praça Tompkins ou Quanto aquele negro está na janela*). Para Lepecki, este engatinhar “não é um ato de submissão, mas um esforço coreopolítico que transcende a condenação à ordem simbólica por resolutamente mover-se para o chão tremulante do ser” (LEPECKI, 2006, p. 105). Ao contrário, em *Medeia*, é a elevação do corpo no espaço que recupera a força feminina e impõe seu poder coreopolítico, atravessando a imposição do Simbólico da Casa do Pai (a linguagem, em oposição à espontaneidade crua do feminino).

E esta rebelião não recusa a fala, mas ao contrário, precisa dela para atravessar o dominador e seu reino, usando para isto também todos os elementos disponíveis e possíveis. Segue cantando e revirando mundos entre corredores e janelas estreitas, ou numa pequena sala (preenchida por um músico misterioso com máscara profilática), através das quais sua presença e sonoridade certamente extrapolam a virtualidade da tela e contagiam o público, que comenta encantado no *chat* ao vivo.



Seu forte instinto de sobrevivência é acompanhado de uma irreverência ímpar e uma habilidade em adaptar-se, metamorfosear-se, a partir de uma conexão vital com as forças do planeta, a exemplo do fogo da cena inicial em duas cumbucas e depois no fogão da cozinha, o santuário com oferendas a diferentes elementos da natureza e orixás, e da água (adaptada para a chuva casual que decidiu cair bem no horário da apresentação, em sua varanda, onde ela canta sob um guarda-chuva vermelho). Nada ali é *fake*. Tudo corrobora para a explosão sígnica que nos remete de volta à origem das sensações mais incorporadas e viscerais. E na cena final, já na estreia em 2018, Medeia não morre, mas sugere a virada de atitude das mulheres vitimizadas. É o grito de “não” à imposição da doença (em todos os seus desdobramentos, causas, contextos e sentidos) já há muito tempo calcada em nossas entranhas pelo imperialismo dominador, destruidor e estéril.

Criada ao longo de aulas ministradas pela atriz a/com mulheres em situação de encarceramento em Salvador BA,¹⁴ a obra hoje se atualiza cada vez mais, com o estado de confinamento e medo instalados como modo de (sobre)viver de todos. A obra foi parte da pesquisa de mestrado de Márcia Lima Gomes no PPGAC/UFBA (GOMES, 2020), e comprova o papel fundamental da prática

¹⁴ As aulas foram ministradas nas oficinas de literatura e performance do grupo *Corpos Indóceis e Mentis Livres*, sob coordenação da Profa. Dra. Denise Carrascosa, da Universidade Federal da Bahia.

artística nas pesquisas acadêmicas. Seu processo criativo e apresentações, em adaptações sempre desafiadoras a diferentes locais, fundamentaram suas reflexões teóricas, e este entrelaçamento segue numa construção ético-estética que conecta arte e vida, ensino, criação e reflexão, dentro e fora da universidade.



Figs. 06 e 07. Márcia Lima Gomes em Medeia Negra, #EmCasaComSesc, 2020. Videostill.

Esta irreverência ainda mais necessária nos dias de hoje, atravessando a virtualidade, também foi compartilhada na

banca de defesa remota de doutorado de Leonardo Augusto Paulino no PPGAC/UFBA,¹⁵ sob minha orientação, onde a banca, composta por Alba Pedreira Vieira (UFV), Carlos Alberto Ferreira da Silva (UFAC), Leonardo José Sebiane Serrano (UFBA) e Paula Alice Baptista Borges (UFRB), aceitou o desafio performativo do doutorando, que enviou objetos de maquiagem e figurino *drag* por correio como parte do material de defesa. Organizada em formato de programa de rádio “cuier” (PAULINO, 2020), o doutorando foi comentando sua pesquisa ao longo de várias ações como a “ecodrag” Leona do Pau, a exemplo de dublagens e jogos interativos. A banca, por sua vez, realizou também diversas performances durante seus pareceres, mesclando comentários, transfigurações, dicas levemente eróticas, canto e dublagem, entre outras.

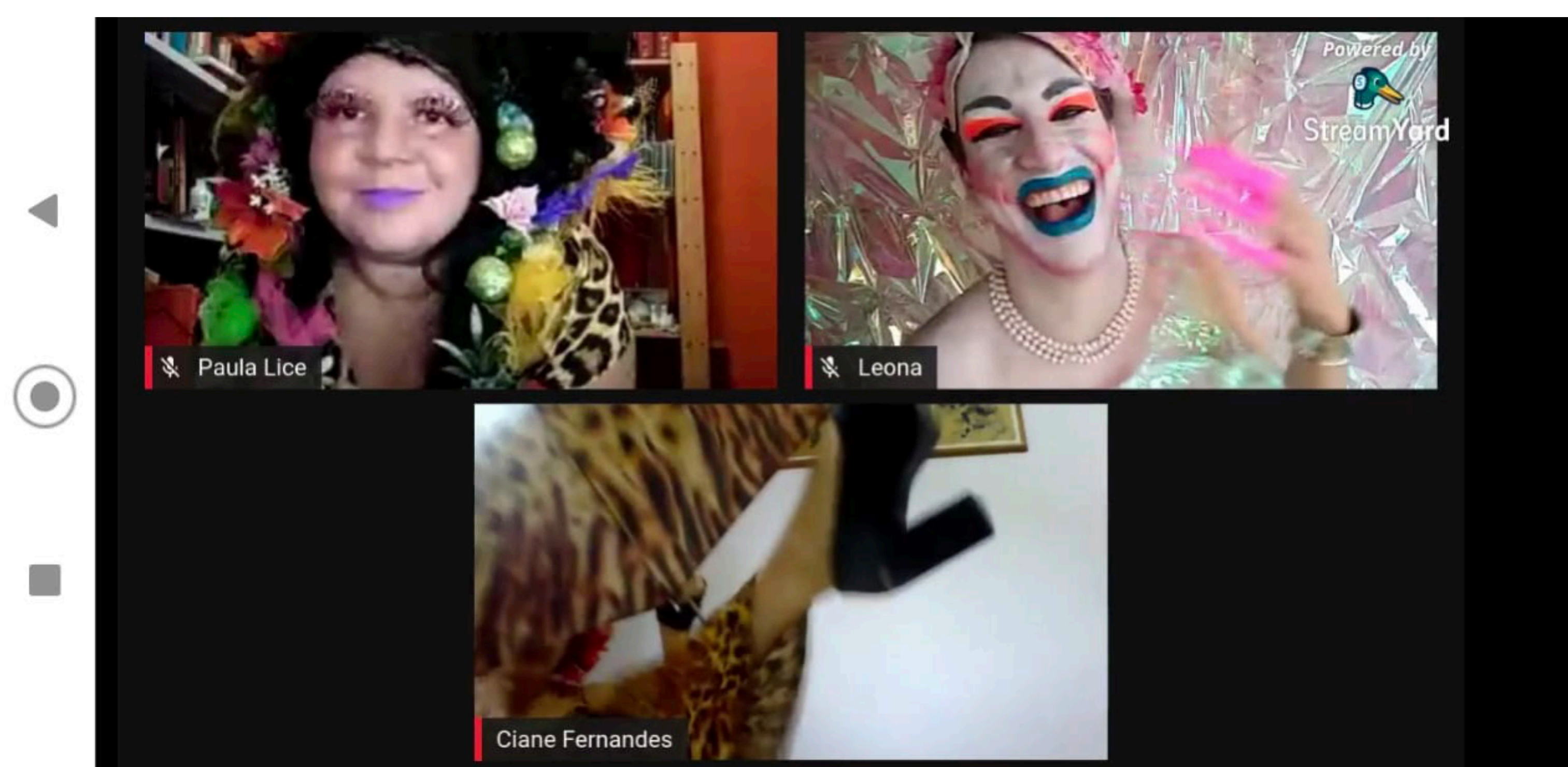


Fig. 08. Paula Alice Borges (à esquerda), Leona do Pau (à direita), e a autora (abaixo). Defesa de doutorado remota de Leonardo Augusto Paulino, PPGAC/UFBA, 19/08/2020. Videostill.

¹⁵ Disponível em: <https://youtu.be/8a04sdrIWCE>

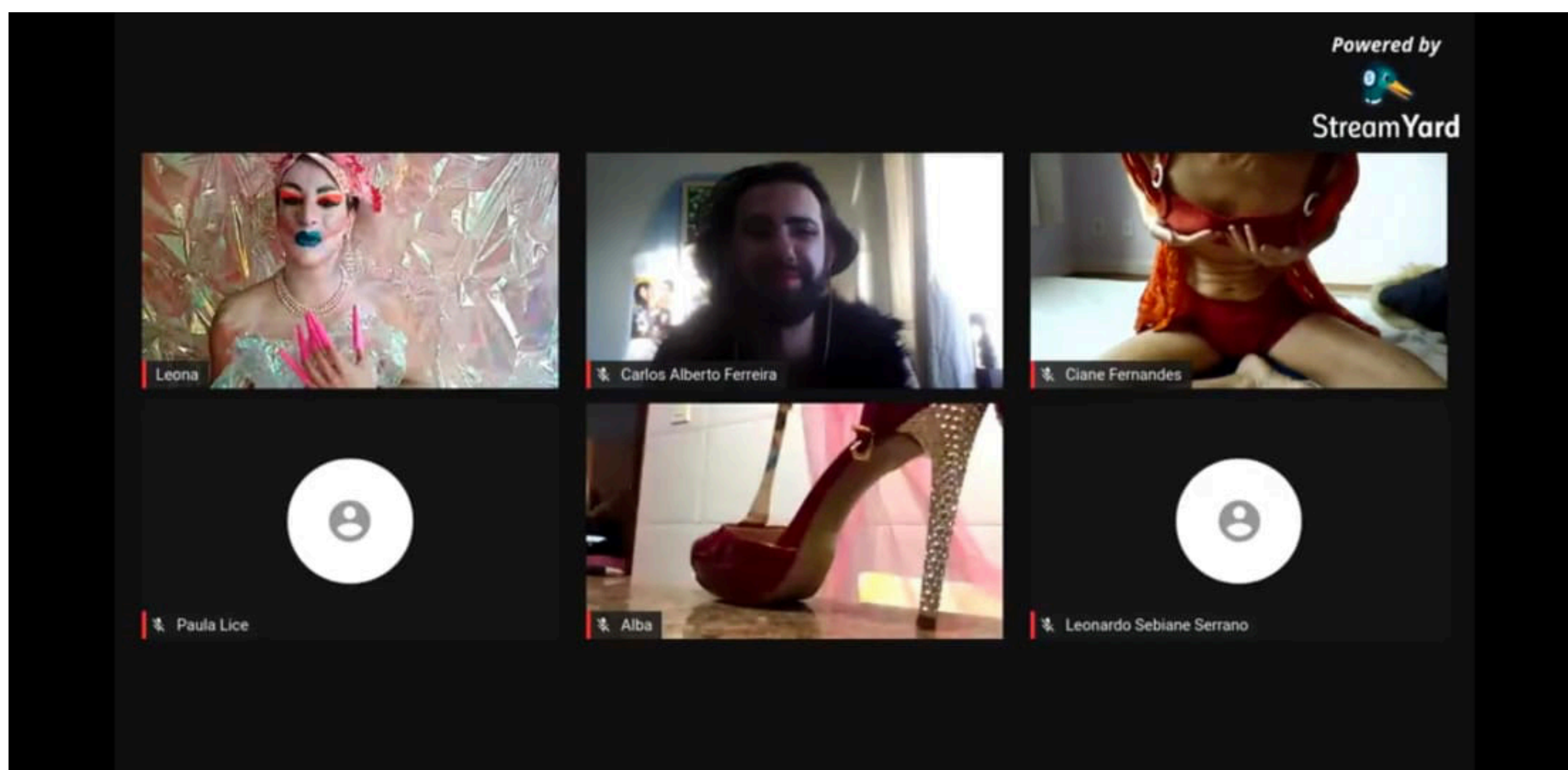


Fig. 09. Leona do Pau (à esquerda), Carlos Alberto Ferreira (no centro acima), a autora (à direita), Alba Vieira (centro abaixo). Defesa de doutorado remota de Leonardo Augusto Paulino, PPGAC/UFBA, 19/08/2020. Videostill.

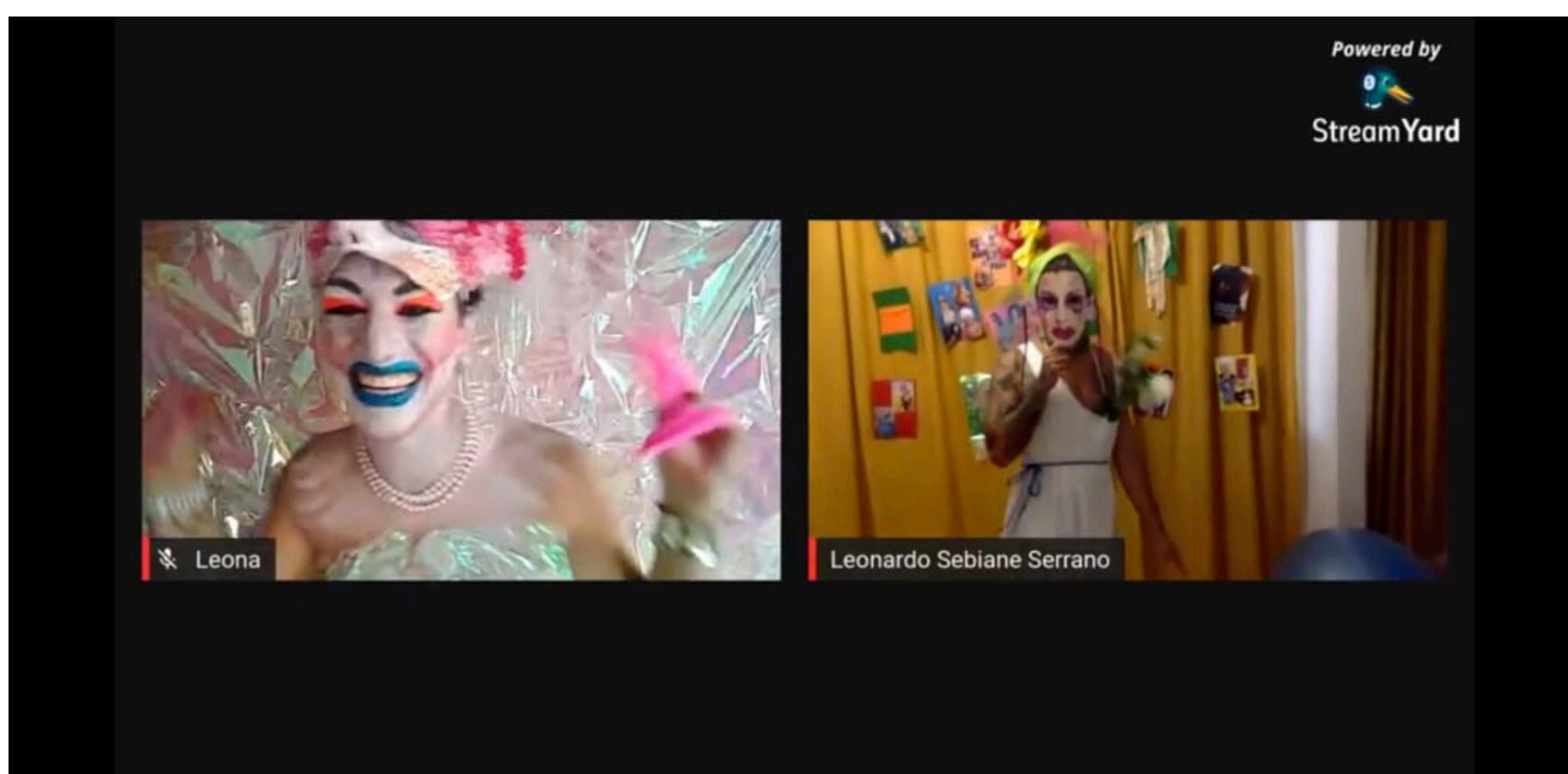


Fig. 10. Leona do Pau (à esquerda) e Leonardo Sebiane (à direita). Defesa de doutorado remota de Leonardo Augusto Paulino, PPGAC/UFBA, 19/08/2020. Videostill.

Cabe ressaltar também inúmeras iniciativas de coletivos da/na academia durante a quarentena, como modos de resistência e sintonia ético-estética entre pares, através de ambientes virtuais que extrapolam tal limitação. O

próprio Seminário Permanente ABRACE ON_Line de 2020 tem sido de grande relevância, com mesas que dão visibilidade à diversidade e aos afetos, valorizando os múltiplos saberes e seus arcabouços integrados de cultura-cura-convivência. Já um exemplo específico em dança é o projeto de extensão “Políticas para a Dança e os impactos da pandemia: perspectivas latino-americanas”, do Grupo de Pesquisa PROCEDA - Políticas, Processos Corporeográficos e Educacionais em Dança (PPGDança - UFBA), sob coordenação de Lúcia Helena Alfredi de Matos, com quatorze webnários com professores/dançarinos/coreógrafos de várias localidades do Brasil e da América Latina, entre setembro e novembro de 2020.

Como artistas do campo expandido, seguimos multiplicando facetas criativas de pertencimento e fortalecendo sintonias coletivas de apoio e estímulo mútuos. Cabe às artes – em especial, às artes da presença – corporificar os processos de pesquisa (ainda mais num momento pandêmico de virtualização compulsória generalizada), reconquistando os direitos retirados do corpo através dos métodos científicos dualistas e hegemônicos de comprovação da “verdade”. Mais do que nunca, é preciso enfatizar a prática criativa em todos os níveis, em transições híbridas entre matéria e energia através dos diferentes níveis, campos e universos. É na pesquisa com e a partir das artes da presença que



continuaremos afirmando e multiplicando a criação de subjetividades multidimensionais sensíveis que valorizam a corporeidade sensorial e as relações afetivas neste atravessamento intersticial de fronteiras.

Agradecimentos: Artistas/pesquisadoras mencionadas; Denise Mancebo Zenicola, palestrantes e público da Mesa “Artes na Rua, no Circo e Performance em tempos de Crise Pandêmica e Política” (Seminário Permanente ABRACE ON_ Line, 21/08/2020), cujas apresentações, debates, perguntas e comentários instigaram algumas das reflexões deste texto.

__REFERÊNCIAS

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **O Pensamento sentado: Sobre glúteos, cadeiras e imagens**. São Leopoldo: UNISINOS, 2012.

BALDIOTI, Fernanda. A cidade onde nevava amianto. **Projeto Colabora**, ODS 3. 01/08/2018. Disponível em: <https://projetcolabora.com.br/ods3/a-cidade-onde-nevava-amianto/>. Acessado em agosto de 2020.



BERARDI, Franco “Bifo”. Cronica de la psicodéflection. In: **Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias**. ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 2020, pp. 35-54.

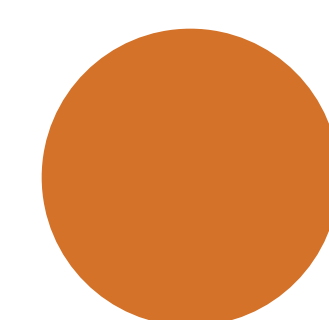
DOUD, Elizabeth. **A Fábrica de Lágrimas de Sereia: Laboratório de eco-performance**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Universidade Federal da Bahia, 244 pgs, 2018.

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

_____. **O Corpo em movimento: O Sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006.

FISCHER-LICHTE, Erika. Dissolução de fronteiras do corpo. Sobre a relação entre estética do efeito e teoria corporal. **Cadernos do GIPE-CIT**, Ano 13, N.24, 2010, p. 111-130. Tradução Marianne Kolb.

GOMES, Márcia. **Medeia Negra: O enegrecimento de uma personagem clássica a partir da vivência com mulheres em situação de encarceramento na criação de um solo de teatro**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Universidade Federal da



Bahia, 2020.

GØTZSCHE, Peter C. **Medicamentos mortais e crime organizado: Como a indústria farmacêutica corrompeu a assistência médica.** Porto Alegre: Bookman, 2016. Tradução: Ananyr Porto Fajardo.

GOULD, Stephen Jay. O ano 2000 e as escalas do tempo. In: **Entrevistas sobre o fim dos tempos.** Jean-Claude Carrière, Jean Delumeau, Umberto Eco e Stephen Jay Gould; realizadas por C. David, Frédéric Lenoir e Jean-Philippe de Tonnac. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, pp. 13-54. Tradução de José Laurenio de Melo.

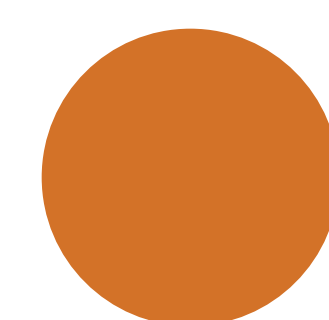
GREINER, Christine. **O Corpo em crise: Novas pistas e o curto-circuito das representações.** São Paulo: Annablume, 2010.

HANNA, Thomas. The field of somatics. **Somatics**, Vol. I, N.1 (Autumn 1976), pp. 30-34.

JUNG, Carl Gustav. **Tipos psicológicos.** Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

LABAN, Rudolf. **A vision of dynamic space.** Londres: Laban Archives and Falmer Press, 1984.

_____. **O domínio do movimento.** São Paulo: Summus, 1978.



LACAN, Jacques. **O seminário livro 11 - Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. Tradução M. D. Magno.

LEPECKI, André. **Exhausting dance. Performance and the politics of movement**. New York: Routledge, 2006.

_____. Movimento na pausa. **N-1 edições**, seção textos, 114, 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/textos-1>. Acessado em agosto de 2020.

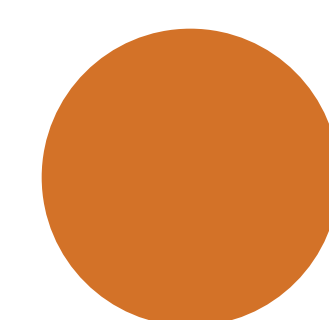
MORAES, Vinicius de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: A Noite, 1954.

PAULINO, Leonardo Augusto. **O que pode uma ecodrag? Processos criativos “cuier”, potências de vida e poéticas ecobiográficas**. 364pgs. Tese de doutorado. PPGAC/UFBA. 2020.

PELBART, Peter Pál. Espectros da catástrofe. **N-1 edições**, seção textos, 134, 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/textos-1>. Acessado em agosto de 2020.

PEREIRA, Dulce Maria. **Perdas ecossistêmicas: Barra Longa atingida pela ruptura da Barragem de Fundão da Samarco/VALE/BHP BILLITON**. Ouro Preto: Gráfica da Universidade Federal de Ouro Preto, 2020, 2 v.

REIS, Diego. Pensamentos pós-coloniais. **N-1 edições**, seção



textos, 120, 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/textos-1>. Acessado em agosto de 2020.

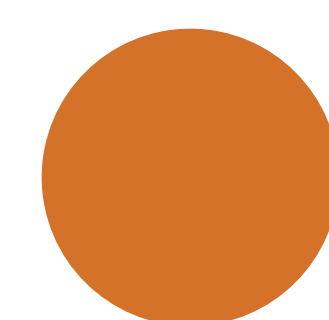
ROOT, Deborah. Paisagem sagrada/Sonhos coloniais. **The abject, America**. New York, Lusitania, Vol. I, N.4, 1993, pp. 25-32.

SCIALOM, Melina. A prática-como-pesquisa nas artes da cena: discutindo o conceito, metodologias e aplicações. In: **Performance, somática e novas mídias**. Ciane Fernandes, Ivani Santana, Leonardo Sebiane (orgs.). Salvador, EDUFBA, no prelo.

SERRANO, Leonardo Jose Sebiane. O dia que virei o cão chupando manga: Trilhas de (inter)ações e encruzilhadas (trans)culturais na performance. In: **Poéticas da criação. Anais do Seminário Ibero-Americano sobre o Processo de Criação nas Artes**. Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, dezembro de 2014, pp. 100-104. Disponível em: <https://www.4shared.com/web/preview/pdf/LC55WsLUei?>. Acessado em agosto de 2020.

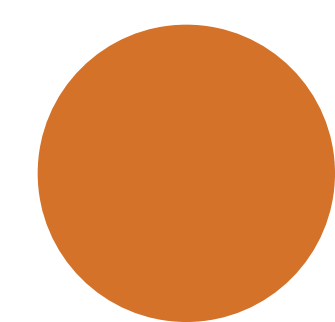
SILVA, Bárbara Conceição Santos. **Cozinha Com(P)artida**. Release. 2020.

STEFFEN, Will; ROCKSTRÖM, Johan; RICHARDSON, Katherine; LENTON, Timothy M.; FOLKE, Carl; LIVERMAN, Diana;



SUMMERHAYES, Colin P.; BARNOSKY, Anthony D.; CORNELL, Sarah E.; CRUCIFIX, Michel; DONGES, Jonathan F.; FETZER, Ingo; LADE, Steven J.; SCHEFFER, Marten; WINKELMANN, Ricarda; SCHELLNHUBER, Hans Joachim. Trajectories of the Earth System in the Anthropocene. In: **Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America**, August 2018. Disponível em: <https://www.pnas.org/content/115/33/8252>. Acessado em setembro de 2020.

WURTZEL, Daniel. **Fluxos**. Escultura cinética. Museu do Amanhã. Rio de Janeiro, 2015.



BREVES CRIAÇÕES PANDÊMICAS EM CARTAS NÁUFRAGAS

Patricia Fagundes (UFRGS)¹

Louise Pierosan (UFRGS)²

Aline Marques (UFRGS)³

Daiani Picoli “Nina” (UFRGS)⁴

Juliana Kersting (UFRGS)⁵

Débora Souto Allemand (UFRGS)⁶

Iassanã Martins (UFRGS)⁷

__RESUMO

O texto reúne reflexões de sete mulheres artistas-pesquisadoras sobre o momento histórico que vivemos e suas ressonâncias nas artes da cena, a partir de uma experiência

¹ Patricia Fagundes é professora associada do Departamento de Arte Dramática e do PPGAC da UFRGS. Encenadora.

² Louise Pierosan é graduanda em Teatro - Habilitação Direção Teatral, pela UFRGS, com orientação de Patricia Fagundes. É atriz, diretora, produtora, jornalista.

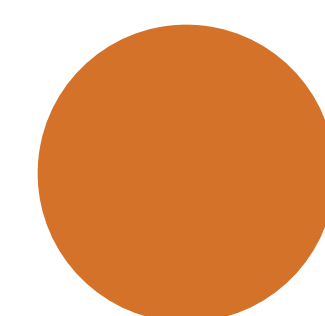
³ Aline Marques, mestranda no PPGAC - UFRGS, com orientação de Patricia Fagundes. Atriz e professora de teatro.

⁴ Daiani Picoli, mestranda em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFRGS, com orientação de Patricia Fagundes. Atriz e professora de Teatro na Fundação Municipal de Artes de Montenegro (FUNDARTE).

⁵ Juliana Kersting é mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC-UFRGS, com orientação de Patricia Fagundes. Atriz, bailarina de flamenco e produtora.

⁶ Débora Souto Allemand, professora de Dança do Colégio de Aplicação da UFRGS. Doutoranda em Artes Cênicas pela UFRGS, com orientação de Patricia Fagundes. Pesquisa as relações entre corpo, escola, dança e espaço.

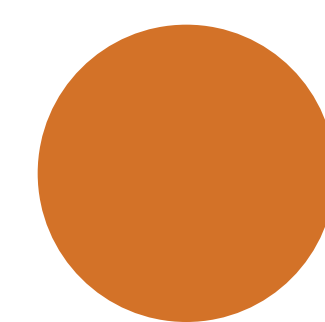
⁷ Iassanã Martins é Mestra e Doutoranda no PPGAC - UFRGS, com orientação de Patricia Fagundes. Professora Colaboradora na UDESC. Atriz e iluminadora.



compartilhada de criação desenvolvida de maio a julho de 2020. Durante algumas semanas, as autoras desenvolveram breves exercícios em vídeo a partir de estímulos comuns, discutidos em reuniões semanais que também configuraram um espaço de troca e acolhimento entre as tempestades de um país que se estilhaça. Após o ciclo de vídeos, deu-se início a um ciclo de cartas, em outra forma de criação e reflexão compartilhada. Tais exercícios de criação, de forma audiovisual ou escrita, desenvolvidos a partir do repertório das artes cênicas, revelaram-se como modos de navegar em meio ao naufrágio que testemunhamos, articulando frestas de respiro e existência. Afirma-se a importância de compormos nossas histórias, distintas das narrativas do poder, e inscrevê-las no tempo. Nossas histórias, que compõem o presente e também a memória de outros tempos, passados e futuros, podem articular imaginários para outras realidades possíveis. Em tempos distópicos, a arte e o encontro se oferecem como esperança e possibilidade de imaginar outros mundos.

__PALAVRAS CHAVE

Artes cênicas. Teatro. Narrativa. Mulheres na cena.



__ABSTRACTO

El texto recoge reflexiones de siete mujeres artistas-investigadoras sobre el momento histórico que vivimos y sus resonancias en las artes escénicas, a partir de una experiencia compartida de creación, desarrollada entre mayo y julio de 2020. Durante unas semanas, las autoras desarrollaron breves ejercicios en video basado en estímulos comunes, discutido en reuniones semanales que también configuraron un espacio de intercambio y acogida entre las tormentas de un país que se parte. Tras el ciclo de vídeos, se inició un ciclo de cartas, en otra forma de creación y reflexión compartida. Tales ejercicios de creación, en forma audiovisual o escrita, desarrollados a partir del repertorio de las artes escénicas, se revelaron como formas de navegar en medio del naufragio que presenciamos, articulando neugas de respiración y existencia. La importancia de componer nuestras historias, distintas de las narrativas del poder, se afirma e inscribe en el tiempo. Nuestras historias, que componen el presente y también la memoria de otros tiempos, pasados y futuros, pueden articular imaginarios de otras realidades posibles. En tiempos distópicos, el arte y el encuentro ofrecen esperanza y la posibilidad de imaginar otros mundos.



__PALABRAS CLAVES

Artes escénicas. Teatro. Narrativa. Mujer en escena.

Este texto é constituído por uma escrita coletiva realizada por sete pesquisadoras das Artes Cênicas vinculadas ao projeto *Práticas de Encontro – o político na cena contemporânea*, desenvolvido no Departamento de Arte Dramática e no Programa de Pós Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O ensaio foi provocado por criações audiovisuais, que aconteceram semanalmente durante o início do período de distanciamento social face à pandemia de COVID-19, entre os meses de maio e julho de 2020. Criações geradas na turbulência do momento, com os recursos possíveis, produzidas e enviadas através dos celulares pessoais de cada uma, a partir de disparadores comuns definidos a cada semana. Como regras do jogo, pouca ou nenhuma edição e tempo reduzido (entre 1 e 2 minutos, aproximadamente). A partir destas criações imediatas e urgentes, as sete artistas-pesquisadoras escreveram cartas que refletem sobre esta ação e este tempo. Narrativas de si, mapas de quem somos. No encontro e na troca, busca-se possibilidades de enfrentar o distópico momento que vivemos, coletivamente,



dialogando a partir da arte para pensar a as histórias que compõem, ou são apagadas, nesta longa narrativa chamada História.

Oi gente

Escrevo agora pensando em alguns meses atrás, quando tudo começou. Então eu propus algo que nos conectasse, uma ação criativa como conversa, como encontro em meio ao distanciamento. Talvez apenas o desejo de um pedaço do real do que era a minha vida. De repente paramos de nos reunir, ensaiar, apresentar, dar aulas, assistir aulas, fazer festa. Nós, que trabalhamos e sonhamos a partir da presença e do encontro. Quem somos quando deixamos de fazer o que nos faz? Há alguns meses, naquele momento que agora parece há tanto tempo, nos organizamos para trocar pequenas criações, como garrafas jogadas ao mar. Para narrar o tempo, narrar a nós mesmas. Como disse a Mirna⁸: “desde que vivo, narro-me”. Talvez só exista o que seja narrado, a vida da que fazemos histórias. Então que sejam nossas histórias. As histórias que queremos contar, narradas por nossos corpos, e não as que tentam diariamente nos enfiar goela abaixo. O que chamamos realidade, que já sabíamos ser uma construção narrativa aceita através de acordos sociais, tem superado tanto o que chamamos ficção, que também é uma parte da realidade. Mas acontece

⁸ Mirna Spritzer, atriz, pesquisadora e professora do PPGAC, em um dos vídeos realizados.

que o roteiro da realidade do Brasil está exagerado. Tramas excessivas, personagens caricatos, mistura de tragédia e farsa grotesca, violência sanguinolenta, vilões que parecem de HQs, mentiras espetaculares. Parece tão inverossímil, não parece? Seria inacreditável, se não afetasse diretamente os corpos e as possibilidades de presente e futuro das pessoas e do planeta.

Às vezes, neste presente distópico que habitamos, parece faltar fôlego para inventar histórias para outros futuros. Se o século XX foi de violência e guerra, cheio de lama e sangue, talvez este seja das luzes de telas e sinais eletrônicos, um século de shows e *fakenews* no meio do mar de informações a que temos acesso em um clique. Afinal, começamos este século com o espetacular acontecimento das torres de Nova York, aquela cidade que conhecemos dos filmes. Os jogos de guerra do século XXI também são cheios de sangue, evidentemente, e até televisionados, mas quem se importa? Só se os mortos são brancos e fora da linha da pobreza. De resto, tanta gente morre todos os dias, não somos coveiros, como disse o atual presidente do país, que continuamente nos brinda com falas e ações de uma violência *grand-guignol*.

Então talvez seja isso, precisamos narrar o que nos passa, o que nos acontece, nossa experiência como disse Larrosa (2014), precisamos narrar nosso tempo para que



nele exista o que nos acontece, o que não está contido nas narrativas do poder. Para que a gente exista. Às vezes tenho uma sensação de desaparecimento. Também por isso, no início dos dias de pandemia, propus os vídeos. Para nos ver, nos escutar, encontrar. Em mais ou menos um minuto, nos contar em meio aos estilhaços desta paisagem de máscara, álcool em gel, lavar as mãos, higienizar, isolar, ficar em casa, manter distância. Outra paisagem que parece exagero ficcional, a pandemia. Justo um vírus que produz uma doença que não permite respirar. Uma coisa invisível colocando uma lente gigante em nossas feridas. Como ficam em casa os que não têm casa? Como evitam ônibus lotados os que não podem parar de trabalhar devido ao desamparo de políticas públicas responsáveis? Como lavam as mãos os que não têm acesso à água?

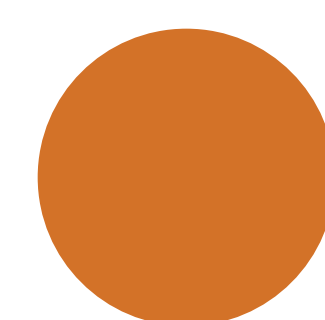
E tem a questão das artes da cena, estas que supõem um fazer de encontro, de corpos, de toque, suor, estar junto. A arte já estava na berlinda nestes tempos de neoliberalismo feroz e ataque a toda poesia, entendendo poesia como um modo de perceber, pensar e viver o mundo. O que acontece com nossos corpos distanciados? Para onde vão nossas criações? Como respirar?

Perguntas que se somam e inscrevem no corpo e no tempo. Em todos os cantos do país, artistas da cena, entocados atrás de máquinas e telas, inventam formas



possíveis de existir em vídeos, *lives*, *podcasts*, *stories*, ocupando plataformas, tentando encontros desmaterializados, algumas vezes temporais. Se é ou não é teatro, se é ou não é dança, pouco importa. É com o repertório da cena, com a memória marcada na pele, que artistas vão tentando respirar e criar, de múltiplos modos.

Nós mesmas estamos imersas em tantos fazeres, tentando navegar no naufrágio. (Imagino alguém rindo, ela e seus naufrágios, há anos falando de naufrágios... é uma imagem que não me sai da retina, náufragos em meio aos destroços da civilização, nossos naufrágios). Então, entre aulas, vídeo-teatro, teatro online, artigos, dissertações e teses, estas tantas coisas que fazemos, escrevo esta carta como convite para pensarmos sobre nossa pequena produção de vídeos, que chamávamos de breves criações pandêmicas. Tudo muito simples, nossos celulares, propostas e provocações compartilhadas. Exercícios de pensamento-criação, em rede. Como que forjando uma alternativa para o encontro, um modo de pensar juntas, como o fazer da cena nos oferece e exige. Uma mostra dos vídeos está em <https://youtu.be/UbiwxpLY6hY>. Convido agora para esta outra criação, a escrita. Outro modo de nos narrar e narrar o que nos passa, também tecido por nós, artistas-pesquisadoras em junção, conjunção. Nossas cartas ao mar. Um jeito de existir e marcar nossas histórias na pele do tempo.



Um beijo,

Patricia

Olá gurias, pesquisadoras, mulheres, amigas

Peço licença para ser direta. Normalmente eu tenho a mania de tentar “florear” meus textos, mas aqui são tantos assuntos que às vezes eu nem dou conta de organizar direito, quanto mais falar, ou escrever bonito. Quero falar um pouquinho de todos eles, temas que passaram pela minha cabeça de forma misturada durante essa quarentena, que giraram feito um furacão dentro de mim, que se conectam nos meus devaneios. Vou me esforçar para que eles façam sentido. Já que o mundo anda tão triste, enlutado e desesperançoso, vou tentar olhar para o outro lado, então.

Acho que nesse tempo, que na contagem tradicional gira em torno de seis meses, mas que no sentido do corpo eu nem sei dizer quanto tempo passou, me perdi um pouco de mim (e quem não?). Como diz a Pati: “O que somos quando não podemos fazer o que nos faz?”. Em muitos momentos eu já não sabia muito bem quem era. Se era artista, se era jornalista, tentei ser marketeira, *social media*, *podcaster*, professora, pensei em ser florista, caixa



de supermercado, atendente de farmácia, empreendedora (?), pesquisadora. Escrevi tudo o que eu poderia ser em diversos *post-its* coloridos, colados na minha parede, tentando fazer um mapa mental de mim mesma.

Confesso que essa necessidade de “ser algo” era na verdade um desespero por rentabilizar esse “algo”. Eu me senti na obrigação de dar conta dessa demanda neo-liberal de ser uma empreendedora de mim mesma. Sem renda, sem cachê, sem salário, desesperei em “ganhar dinheiro”. E, como já disse muita gente, a pandemia parece uma lupa para coisas que já existiam muito antes, desde a invasão do Brasil. Essa lupa para mim também foi pessoal. “Acho que eu tenho uma relação mal resolvida com o dinheiro há muito tempo”, pensei. E por isso aquele vídeo das moedas nos olhos, com aquela música da Letrux⁹ que diz: “eu estou aos prantos, quem não?”. A ideia era falar como o dinheiro se tornou mais importante que a morte. Os CPFs versus os CNPJs. Salvar vidas ou salvar a economia? Que desastre o fato de que essa seja uma pergunta real, que conduziu as políticas públicas (quais mesmo?) de enfrentamento à pandemia.

Forcei-me a sempre, sempre, lembrar os meus privilégios. Privilégio de poder fazer quarentena, privilégio de ter uma criação que me fez uma pessoa saudável,

⁹ Letrux é Letícia Pinheiro de Novaes, atriz, escritora, cantora, compositora e instrumentista brasileira. Em março de 2020 lançou seu segundo disco intitulado *Letrux aos Prantos*.

privilégio de ter uma família que me dá suporte, privilégio de estudar teatro, privilégio de ser branca, privilégio de herdar privilégios. Incontáveis privilégios. PRIVILÉGIOS. Calquei nessa palavra para não ficar reclamando sobre as coisas das quais não disponho, mesmo que eu tenha reclamado incontáveis vezes. Pensei também no privilégio de ter amigos, de ter redes, privilégio de ter mulheres ao meu redor.

Passei grande parte dessa quarentena só em contato com homens, e, gurias, é difícil! Eu morava com dois homens, e só saía para visitar meu companheiro, que também é homem e que mora com outro homem. Cinco homens ao meu redor durante cinco meses. É DIFÍCIL! Tentei dividir as dores e angústia com esses homens e criar dinâmicas de suporte. Não vou dizer que não funcionou, que homens não sabem criar redes de apoio, talvez saibam, mas confesso que chorei algumas vezes por me sentir desamparada no meio de um desastre mundial. As relações com todos esses homens ficaram muito estremecidas. Tão estremecidas que me forçaram a fazer uma mudança.

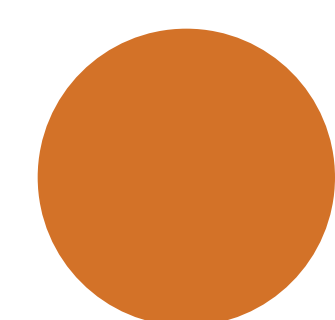
Mudança física mesmo. Mudei de casa no meio da pandemia. E durante todo esse movimento me dei conta que as diferentes redes de mulheres que construí ao longo da vida me sustentaram emocional e financeiramente. Não foram eles, que estavam tão próximos fisicamente. Foram



elas, à distância, que se fizerem presentes. De repente eu estou em outro apartamento graças ao amparo de uma amiga, esse amparo eu estendi para outra amiga, que agora mora comigo, eu também ajudo outra amiga a fazer comidas que ela vende e essa renda passou a ser seu sustento na pandemia, e até colheita eu fiz esses dias porque outra amiga me indicou para um agricultor que precisava de ajuda na horta.

No final das contas, acho que é isso que eu quero falar nessa carta. Ao longo do meu aprendizado em ser uma mulher feminista, foi nesse momento tão desesperado que realmente senti o privilégio que é ter mulheres ao meu redor e sentir na prática o nosso cuidado, o jeito que a gente se ajuda, como a gente se nutre, se escuta, se incentiva, se suporta (no sentido de suporte mesmo).

No nosso grupo de pesquisa tenho amigas que considero família, e tenho amigas que encontrei mais virtualmente do que presencialmente. Mas que sim, considero amigas mesmo assim. E que entrei mais em contato por causa dessa proposta simples de fazer vídeos, de trocar provocações, ideias. Por causa dessas breves criações pandêmicas dividi um pouquinho de angústia e de vida com mulheres que já admirava há algum tempo, mas que conheci um pouco mais pela internet. Acho que entre todo o caos, desesperança e nebulosidade dessa quarentena, essa, pra mim, foi a beleza.



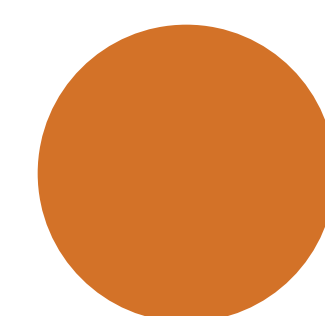
Descobrir que sim, essa rede de mulheres maravilhosas ao meu redor me sustenta. É um privilégio poder encontrar e trocar com vocês, mulheres, mesmo que por meio dessas telas todas.

Um abraço cheio de afeto,

Lou

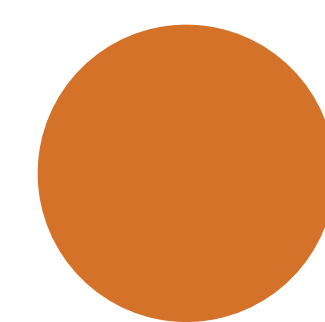
Oi, frestas! Oi, todo mundo!

Falo aqui de Porto Alegre, neste inverno maluco, hoje chove e faz frio, ontem parecia um verão melequento. Sigo dentro de casa, quarentemando e caraminholando sobre o caos. Tenho sonhado muito e lembrado nitidamente dos meus sonhos. São sonhos estranhos, alguns bem caóticos e agoniantes, mas repletos de sensações tão diversas, que no dia seguinte não necessariamente me causam más lembranças, às vezes o que fica é só uma saudade daquelas minhas vidas paralelas. Hoje eu acordei de um sonho muito sintomático em relação a esses tempos de pandemia que vivemos. Eu andava em uma rua e várias pessoas agrediam umas às outras, se golpeavam, mas era consensual, fazia parte de um evento. Quando as pessoas corriam na minha direção para me agredir, eu avisava rapidamente que eu não fazia parte daquele movimento



e então elas desviavam de mim. De repente, avalanches de pedras enormes tomaram o planeta inteiro. E todas as pessoas subiram nas pedras, que eram retangulares, do tamanho de um túmulo. Ficávamos deitados em cima das pedras nos deslocando. O mundo todo flutuava sobre pedras túmulos. Eu dividia uma pedra com um homem desconhecido, que estava deitado em cima de mim. Chegamos a um lugar que era uma espécie de imigração, nós éramos todos estrangeiros navegantes. Lembro da sensação de ter medo, pois alguém muito poderoso nos controlava. Éramos examinados e íamos para diferentes direções conforme o comando de pessoas encarregadas. Entretanto, em meio à atmosfera de medo e insegurança, rolou um lance entre o desconhecido deitado em cima de mim e eu.

Em uma noite tive aquele outro sonho que motivou uma de minhas breves criações pandêmicas, no qual eu quebrava de propósito, mas sem motivo aparente, a cortina de um teatro e passava o sonho inteiro dentro do teatro, tentando consertar a cortina e sendo julgada pelo que eu havia feito. Achei significativo sonhar com teatro, com cortina quebrada por mim de propósito, com culpa, julgamento, enfim, uma série de elementos que têm percorrido meu imaginário, enquanto estou em distanciamento social. Estar presa em casa é um sacrifício, ao mesmo tempo que poder estar resguardada em casa é um privilégio. De todo



modo, o distanciamento social e a privação de exercer a materialidade, a presença física e as “relações entre” que envolvem as artes cênicas têm sido um desafio também adoecedor, causador de uma espécie de doença sistêmica que ataca o que fazíamos, quem éramos e o que nos sustentava.

Quebrar a cortina e tentar consertá-la logo em seguida durante o sonho. Talvez tenha sido a imagem que meu inconsciente encontrou para abordar o impasse entre a aceitação de um teatro que se pode fazer agora e a resistência ou incapacidade de agir e criar nas atuais circunstâncias. Me refiro à criação não só artística, mas também de alternativas práticas para subsidiar e dar visibilidade à arte e à artista neste momento de tantas impossibilidades. Há uma certa precariedade na maneira como se organiza o mercado artístico e cultural, já que artistas criam sua arte, mas também suas estratégias de produção e divulgação, utilizando suas redes sociais pessoais, fundindo trabalho artístico e vida. Segundo Bojana Kunst (2015), antes da pandemia artistas já representavam, mesmo que involuntariamente, uma espécie de ideal de trabalhador e trabalhadora do capitalismo pós-industrial, oferecendo flexibilidade, mobilidade, performatividade, simultaneidade, impermanência e visibilidade. Me parece que agora, em tempos de *lives* e de *home office*, artistas têm



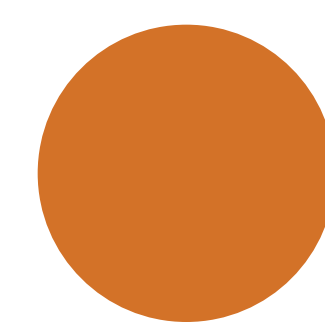
a possibilidade de usar da fluidez de seu trabalho para se adaptarem às novas demandas, exigências e possibilidades artístico-capitalistas. Mas ao mesmo tempo, acredito que corram o risco de passarem o sonho inteiro tentando consertar a cortina ou de afundarem nas armadilhas de exploração do tempo, da vida e do seu trabalho, que é vida. Eu me sinto marcando todas as alternativas o tempo inteiro... E vocês? Beijos dessa atriz bufa que está tentando escrever malandramente, com menos formalidade.

Aline

Embarcação com frestas,

É 2020, espero que vocês mulheres estejam bem.

Estamos longe, mas tentamos estar perto. Perto na possibilidade que temos por enquanto, *entre* telas, as vejo em um amontoado de *pixels*, escuto suas vozes por ondas sonoras transmitidas de garganta para aparelho, de aparelho para outra tela até meus ouvidos. Parece tão distante, todos esses interlocutores digitais entre nós, mas por hora é o que temos. É assim que compartilhamos nossos fazeres e não fazeres, nossas vontades e não vontades, nossas questões não respondidas por mais questões sem respostas. Lanço minha garrafa ao mar, desejando que ela



carregue o conteúdo dessa carta em segurança, sabendo do risco da mesma se perder na imensidão e nunca alcançar nenhuma de vocês, e também nenhuma margem. Alcançar margens. Me pergunto como chegar até elas navegando pela melhor rota, sem necessidade de explorar e matar, ou quebrar outras garrafas e destruir o que carregam. Como?

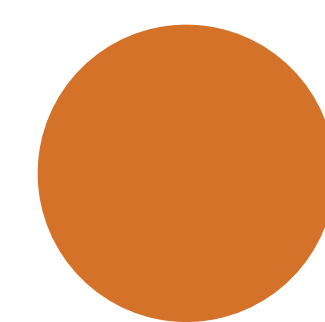
Como preencher garrafas para lançar no mar, sem oferecer apenas ensimesmamentos? Como? Sou uma navegadora perdida. Somos uma tripulação que segue tentando navegar, em um mar sem nome, durante essa imensa tempestade. Entre as ondas gigantes e o céu nublado, restam algumas frestas, nas quais podemos vislumbrar terra e até um certo raiar de sol.

Parece que temos olhado, quase sempre, para nós mesmas superestimando nossas individualidades, por vezes, esquecendo que outros seres humanos vivem conosco neste planeta. Planeta que tratamos como se fosse um bem que adquirimos exclusivamente para nosso uso, até seu fim. Um fim que 2020 anunciou com a Covid-19, ainda não um fim definitivo, mas um fim para muitas vidas, fim de muitas histórias, como milhares de garrafas quebradas no mar. Imagino todos esses estilhaços boiando e refletindo exatamente a imagem destrutiva de uma humanidade aos pedaços. Estamos aos pedaços.



Nossa imagem tornou-se perigosa, como a de Narciso, que acabou por afogar-se em sua própria imagem. Estamos nos afogando no que refletimos. Tenho a sensação que esquecemos de desacelerar, olhar e ver, enxergar verdadeiramente ao nosso redor. A pandemia nos desacelerou por um curto tempo, paramos, mas voltamos a acelerar desenfreadamente em nosso mundo multitarefado e não presente, mas presente, levemente presente. Nosso corpo pode ficar quase paralisado, mas nossa voz e imagem podem estar em muitos lugares ao mesmo tempo, o tempo todo. Não é preciso estar presente, basta estar *online* – essa é a nova presença.

Me olhar em telas tem me cansado, o excesso da minha imagem me aborrece, e a vocês? Vejo corpos falecendo por *entre* telas, os olhos perdendo o brilho, o “novo teatro”, que não sei se é Teatro, mas é o Teatro encontrando uma maneira de sobreviver e seguir vivo de alguma forma. Há uma ansiedade e um medo constante gerados pelo sistema político brasileiro, desde aquele 2016, especialmente pelo homem que se diz presidente da nação. Aquele que, com milhares de mortes acontecendo no país, mostra-se completamente indiferente às vidas perdidas dizendo que é “Messias, mas não faz milagre”, nos questionando com perguntas como: “Vocês querem que eu faça o que?!”. O quê? Talvez só quiséssemos que ele não fizesse nada,



que não estivesse onde está, que desaparecesse como um sonho ruim.

Essa tempestade, que a pandemia agravou, revela as tristes manobras necropolíticas que constituem o Brasil. A pandemia está sendo *aproveitada* como arma de extermínio. Não combatida, como imagino que deveria ser. A jornalista e pesquisadora Rosane Borges (2019) fala em uma entrevista sobre como a necropolítica, conceito desenvolvido pelo filósofo Achille Mbembe, se configura como política da morte promovida pelo Estado, que deveria cuidar e não matar as pessoas. Que o que vemos hoje no Brasil é uma política de uso ilegítimo da força, sem nenhum tipo de serviço de inteligência ou combate real à criminalidade. As vidas consideradas não importantes são representadas em números, que se tornaram incontáveis, não sabemos quantos mortos são na realidade. Ainda assim, sabemos que os números têm cor, classe social e endereço. Em grande parte, são aquelas pessoas consideradas *não importantes* por nosso Estado; sua morte representa uma *limpeza* racial e classista, que é feita no Brasil há centenas de anos.

A tormenta em que estamos é assustadora. Mas me arrisco com vocês e nossa gente, seguiremos navegando, confio nisso. Nosso barco resistirá. Os ventos nos empurram para muitas direções. Ouço a Pati gritando para mantermos as velas de nossa embarcação içadas e abertas. Sigo



navegando com vocês mulheres, até que se possa e queira.

Um beijo para todas,

Nina.

Oi gurias,

Antes de mais nada, obrigada. Obrigada pelo convite. Obrigada a todas pelas palavras, por dividir como tem sido seus dias. Obrigada pelos encontros semanais e pelos vídeos. Obrigada por me acolherem por entre estas frestas e me puxarem para estar junto.

Sabem que, mesmo depois de ter defendido o mestrado (nossa, já faz quase um ano!), escrever ainda é um desafio. Ao longo da pesquisa descobri que a escrita toma dimensões para além do registro, e como escreveram Celina e Gilberto, através dela “plasmamos uma relação de indissociabilidade entre prática e pensamento, entre criação de uma obra e criação de si mesmo, sobretudo do sujeito que a processa” (ALCÂNTARA; ICLE, 2014, p. 469- 470). Escrever é como materializar os momentos de criação, é como apresentar as múltiplas identidades que carrego e atualizar espaço e tempo em um mesmo lugar. Repito para mim mesma: atualizar espaço e tempo em um mesmo lugar. E logo depois: como será escrever nesse momento?

Tem dias que a vontade é só dormir, dias de “agora vai”, dias de desistência, dias de chorar. Olho para a parede e vejo *post-its* que lembram que estou ativa. Que tenho trabalhado, que ainda tenho um ofício. Ainda sou artista e pesquisadora da cena. Ainda estou aqui. Tenho corpo, carne, osso, memórias, mesmo que perdidas em mim mesma. Tenho lapsos de memória com frequência. Parece que o contato com outros corpos marcava, definia os limites do meu corpo. Um limite que acontece quando tiro os olhos do meu umbigo e olho para frente, para as outras, para os lados. Sinto falta do contato.

Tenho conversado muito com minha filha, ela está com 13 anos. Ela sente falta das/dos colegas, professoras, escola, treino de vôlei. Ela me contou sobre a falta que sente, e faz eu pensar em outras tantas pessoas que também precisam da presença corpórea e do encontro para trabalhar e existir. Artistas, atletas, professoras (uma parte delas). Toda e qualquer atividade que demande ajuntamento, corpo, contato, suor, cheiros, estão suspensas. Ao menos para quem ainda teima em manter o distanciamento. Sim, parece uma teimosia, já que começamos a ver bares, praias, ruas cheias de pessoas.

Sintou ma profunda falta de perspectiva e uma exaustão que muitas vezes não sei o motivo. Sobre o que mesmo que estou escrevendo? Abrir o computador. Conferir conversas.



Marcar reunião. Maratonar qualquer série que pareça interessante. *Twitaço* para aprovar lei Aldir Blanc. Abrir o *word* e tentar escrever. Conferir seleção para o doutorado, edital suspenso. Vida suspensa e uma sensação de não saber o que estou fazendo. Escrever proposta para editais emergenciais de cultura. Reinventar, reinventar, reinventar. Tento aprender a me planejar, mas me sinto cansada e tudo parece mais difícil. Penso então que devo ter paciência, respirar e acolher este estado de atrapalhação.

Sete de setembro de 2020, mais de 125mil pessoas mortas em consequência da covid-19, também em consequência do descuido e descaso. Acho que o sonho da Aline fala sobre isso, sobre estas centenas de milhares de túmulos que voam. Hoje são tantos que poderiam encher um ou dois estádios de futebol ou até mesmo povoar uma cidade. Estamos no país do cada um por si, onde o isolamento necessário para evitarmos novas contaminações explicitou o distanciamento social nosso de cada dia. As pessoas que mais morrem são pobres e não brancas. A pandemia escancarou o genocídio que já estava em curso no país, escancarou a falta de cuidado, escancarou nossos comportamentos racistas, machistas, transfóbicos. Tenho acompanhado as redes sociais da pesquisadora Debora Diniz¹⁰, no dia 14 de julho ela postou em seu Instagram:

¹⁰ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CCpRvdBl6kn/>. Acessado 07/08/2020.

Releio Lugones no dia de sua morte. Percorro minhas notas sobre o ‘rumo para um feminismo decolonial’ em um momento em que vivemos expressões coloniais da pandemia entrecruzadas aos efeitos perversos da opressão ‘racializada capitalista e de gênero’. Não deixo de pensar como a colonialidade do ser nos leva a processos de desumanização dos corpos.

Inspirada no texto *Monólogo do vírus*, de autoria anônima, publicado no site da editora n-1¹¹ criei um dos vídeos pandêmicos. Pintei meu rosto de vermelho e o cabelo de verde. Filmo somente meu rosto com um fundo branco, frio. Em off, trechos do texto em chinês, em inglês, em português. Sou o vírus. O vírus expõe nossas fragilidades. O sufocamento dos nós na garganta, vira tosse seca. A ansiedade e angústia apertam o peito. A tristeza, se torna falta de ar... pulmões mofados. Trombose. Ataque cardiovascular. “Queridos humanos, (...) Eu vim expor a aberração da normalidade. Eu vim para perturbá-los. Nada lhes garante que o não-mundo de antes vai voltar. Eu vim parar a máquina cujo freio de emergência vocês não estavam encontrando”. Somos o vírus e o sistema em colapso, descompensado, confuso. Mas também acredito que somos afetividade, cuidado, ternura, alegria. Seríamos o vírus e a cura?

Estou iniciando um movimento de pensar e refletir sobre as epistemologias feministas e sobre sua relação com a

¹¹ <https://n-1edicoes.org/textos-1>

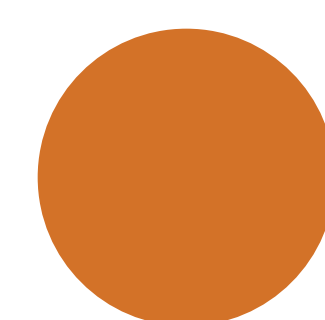
pesquisa artística. Creio que um pouco influenciada por Debora Diniz penso em um futuro baseado nos feminismos e nas redes de cuidado que deles surgem (não foi por acaso que os países governados por mulheres se recuperaram da pandemia com mais velocidade). A proposta dos vídeos e da escrita, também trata disso. De mobilizar e reunir mulheres artistas e pesquisadoras, e não nos perdermos de vista umas das outras. Como já disse Patricia muitas e muitas vezes, é através da arte, dos processos de criação, dos encontros que experimentamos diferentes possibilidades para criarmos, juntas e juntos, circunstâncias onde algo novo possa acontecer. Durante esse processo resgatamos e remexemos nossos imaginários na reconstrução de nossas perspectivas. Juntas.

São as redes de amigas e amores que tem me salvado. Se escrever é narrar-se, hoje, também é esperar.

PS.: Tenho me dedicado a este cuidado comigo mesma. Treino diariamente para recuperar algumas lesões que acumulei ao longo do tempo. Sinto como se fosse a Sarah Connor em *O Exterminador do Futuro*. Também parei de fumar! A cena, os palcos que nos esperem, por que vamos voltar como tudo! Vamonos!

Saudade de vocês,

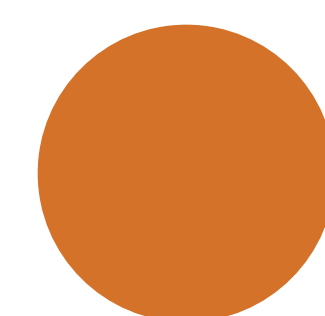
Ju.



Oi gurias! Como vocês estão hoje?

Narrar os tempos atuais através de movimentos corporais e de palavras escritas não é tarefa fácil. Como a Patrícia falou, é uma tentativa de entender-inventar essa realidade tão inesperada. O futuro sempre é indefinido, mas a gente tinha pelo menos alguns parâmetros que, desde março desse ano, não existem mais. Então, mesmo antes de começarmos nosso exercício de criação das cenas pandêmicas, eu já estava dançando bastante em casa. Descobri uma coisa óbvia, que era possível dançar na minha própria casa, que era possível criar danças a partir do espaço que se tem. O piso é frio, o espaço é pequeno, mas eu tenho uma casa confortável e redescobrir esse meu corpo-casa dançante foi muito importante para a invenção dessa nova realidade de quarentena. Eu estou dançando pelos cantos da minha casa, abrindo gavetas de mim mesma e limpando sujeiras em busca de lugares com sol e vida.

Como muitas pessoas nesse período, revirei memórias, arquivos e sigo me revirando do avesso. Agora, revendo minhas escritas de três ou quatro meses atrás, vejo que eu me perguntava coisas sobre dentro e fora, fazendo relações entre eu e o outro e entre a casa e a rua. Eu dancei com as portas e janelas da minha casa, essas que são aberturas (que portam fechaduras) para o mundo e que nos isolam da contaminação. Aqui dentro, segurança,



lá fora, morte. Eu penso muito sobre a morte, não só por causa do meu pai que morreu recentemente, mas também porque o número de mortos cada dia aumenta mais e essa informação me invade através da televisão, da internet, do rádio, dos vizinhos e dos amigos.

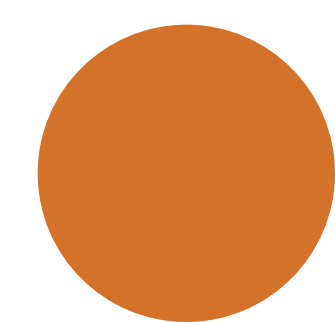
Em maio, quando começamos a criar os vídeos, eu estava há mais de um mês dentro de casa, sem pisar na calçada nem para ir ao supermercado, já que estava indo de carro fazer compras. Então os pensamentos sobre o duplo morte-vida me faziam pensar se as cidades ainda estavam vivas. Olhei para fora, pela fresta do portão, e descobri a vida que existia dentro: as formigas do pátio de casa seguiam sua trilha como se nada estivesse acontecendo. Do lado de lá, as patinhas do cachorro passavam em sincronia com o som dos carros e isso me fez lembrar aquele texto do Vladimir Safatle (2020), da n-1. Mas tirando as frestas, janelas e buracos de fechadura, eu só via a cidade mediada pelas telas, então as nossas produções artísticas me ajudaram, naquele momento, a elaborar o luto das mortes reais e das mortes de hábitos, lugares, ofícios e lazeres.

Pelas frestas e pelas telas eu me dei conta de uma coisa, que o (meu) mundo tinha virado bidimensional: a cidade se resumia às fachadas arquitetônicas do lado contrário da rua, dança e teatro viraram vídeo, nós viramos imagem em



movimento nas *lives*, reuniões online e encontros virtuais via computadores e celulares. Será que a terceira dimensão também morreu? Não existe mais a experiência urbana, nem encontros espontâneos, nem reuniões de pessoas. Agora é tudo síncrono ou assíncrono, pelo menos para mim. E, quando percebi isso, me deu um cansaço, sabe? Naquele momento, notei que eu era/sou uma imagem com um cenário bonitinho que eu ajeito a luz para aparecer de um jeito ou de outro na frente das pessoas-avatars. Sim Nina, eu também estou me aborrecendo com o excesso da minha imagem nas telas. E vocês? Vocês também passaram a olhar para os ambientes da casa de vocês pensando quais deles dariam bons cenários?

Essa pseudo-morte da tridimensionalidade – ou o uso excessivo das telas – me faz pensar sobre a educação e imagino que vocês também sigam refletindo sobre essas aulas remotas que quase todas nós temos ministrado. O corpo, que já era bem menosprezado na escola, agora virou nada. Esses dias em uma reunião online da escola, meus colegas de outras áreas (que não a dança nem o teatro) conversavam sem ligar suas câmeras. Tudo bem que nem todo mundo se sente à vontade com essa mediação tecnológica, é tudo estranho para a maioria de nós, mas vocês já pensaram uma reunião onde a gente não enxerga nenhum corpo? Só ouve vozes do além e imagina os corpos



que são essas vozes? Porém, mesmo aquelas imagens de troncos e cabeças enquadradas na tela do computador (DELEUDEMANN, 2020), também não somos nós. Esses dias me encontrei com um texto na internet que falava sobre isso. Setiya (2020, s.p.) dizia que “Quaisquer que sejam as impressões de outras pessoas, nossas encarnações digitais não somos nós. Não somos simplesmente mentes, acessíveis através de telas, assim como através de carne e sangue; nossos corpos são essenciais para o que somos.”

Então, creio que o que fica para mim, nesse momento, dessas nossas criações pandêmicas, é conseguir enxergar um pouco essas características que são fundamentais para a dança e para a educação, na minha dança com os espaços da casa, movimentando lutos e cavando contatos com as outras que existem em mim. Nesse período, onde a palavra parece ser fundamental nas relações educativas, seguimos insistindo que o corpo no seu aspecto tridimensional também é linguagem. Porque, como disse o Albuquerque Júnior:

Há momentos em que as palavras parecem lutar consigo mesmas, para poderem expressar o que têm à sua frente. Elas quedam trôpegas, indecisas, titubeantes, balbuciantes. Nesses momentos o silêncio as entrecorta, indiciando que algo de muito difícil de ser dito, de ser expresso, está acontecendo. (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2020, s.p.).



Então vamos persistir lembrando que somos corpo, pois essa é uma das possibilidades de viver algum tipo de futuro, seja de que forma ele venha a ser.

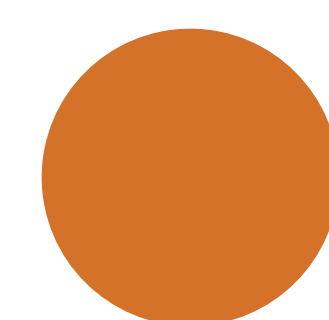
Beijos escritos e saudades dançadas.

Débora

Caras amigas e companheiras,

Escrevo no momento em que o mundo gira de um lado para o outro, brinca de dar cambalhotas, nos desafia aos nossos próprios giros e redemoinhos. Sinto vertigem fora e dentro de mim. Sinal de desequilíbrio, no mundo, no corpo. Agosto, cinco meses de quarentena, penso no tempo que corre, que se esvazia em nossas mãos. Lembro dos momentos em que não soubemos o que fazer com o excesso de tempo em casa e nos lembraram que o ócio, para ter êxito, deve ser criativo.

Na derrocada acometida pelo novo corona vírus não demorou muito para que o capitalismo nos lembrasse de que a culpa de não fazer algo produtivo e rentável nos atormentaria. Infelizmente, nosso sistema ainda não sofreu o colapso necessário a ponto de nos libertarmos dele. Basta observar a proliferação de *coaches* incubados desde a metade do século passado e prestar atenção nas



milhares de dicas para o sucesso. Falando nisso, você já tem um *coache* para chamar de seu? Já tomou água? Já fez exercícios? Fez planejamento no seu *planner*? Fez chamadas de vídeo com a família? Fez reunião? Fez? Fez? Fez?... Não? Pois faça, faça até cansar, mas essa última parte não divulgue. O fracasso não é recomendado, o que importa é um resultado de alta performance. E lembre-se de sorrir.

É preciso uma boa pitada de ironia para ver o mundo! Tenho consciência de que não estou fora dessa organização social chamada capitalismo, nela convivo, penso em alternativas, sugiro, às vezes paraliso, outras dou risada de mim mesma afundada nesse próprio sistema que critico. O fato é que no início da reclusão, muitas vezes, me vi perdida sem saber o que fazer e foi no nosso grupo de pesquisa que vi a oportunidade de expressar algo que estava me asfixiando.

Com a proposta de criarmos uma cena de um minuto a partir dos textos da Coleção N-1, escolhi o artigo *O Medo* de José Gil. Nele encontrei as palavras que me ajudaram a traduzir o pavor que sinto da eminência da vida e da morte neste contexto de pandemia, e transformá-lo em cena. Para mim, há uma espécie de sedução que transita entre vida e morte, então precisava escolher elementos que me ajudassem a achar o tom poético que estava construindo



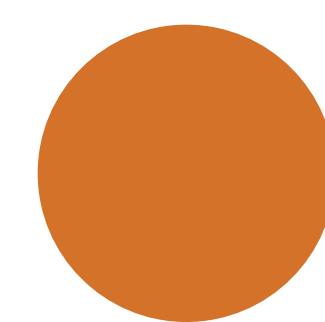
na minha cabeça: Separo uma música de Hermeto, uma máscara de caveira sorridente que usei em um espetáculo em 2016, uma cadeira e um vestido florido. Uma cena caseira, sem muitos recursos que quando pronta traduzi assim:

Queria dançar a dança das palavras envoltas pela melodia das filósofas, das cientistas, das sociólogas, dessa gente pensante que escuto em silêncio, que faz eco em mim e reverbera, re ver bera a aa... e enfim, convido a morte para dançar. Ela sorri, devolvo o gesto, meu vestido florido roda, sinto o ar e sinto medo, “não o medo da morte, [como diz José Gil] mas o medo da morte absurda, imprevista, brutal e sem razão, violenta e injusta. Arrebenta com o sentido e quebra o nexó do mundo.” E eu danço.

Desde então tenho dançado com esse meu pequeno corpo de artista, professora, doutoranda, e cada passo, um ritmo diferente que me induz a explorar coreografias ora menos complicadas, ora mais complexas. Convoco a dança para tentar entender meus próprios movimentos nesse cenário coletivo que ultrapassa o absurdo. Gostaria de escrever uma carta mais confiante, mas ainda não vejo alternativa de mudanças concretas se seguirmos nesse ritmo esquizofrênico de exploração, que queima, arde, suga o máximo possível e submerge em resina sintética, formando ilhas de lixo dentro dos oceanos. Nossos restos necessitarão de séculos para deixarem de existir no planeta.



Penso que nosso papel como artistas é nos posicionarmos frente às diversidades do nosso tempo. Por isso, me vejo refletindo, estudando sobre possibilidades para essas questões que me afetam, assim como as pautas feministas, que vocês sabem o quanto são importantes para mim e o quanto me movem. Também tenho pensado no teatro e observado como ele sobrevive na distância do toque, do abraço, do afeto. Se tem algo que não me preocupa é a possibilidade de seu desaparecimento, pode parecer ingênuo, mas para mim, enquanto existir alguém com vontade de teatro, o teatro vai continuar a existir. Entre sonhos, desejos, conjecturas e um salário que me permite usufruir o direito de “se puder, fique em casa” - enquanto, infelizmente, essa não é uma prerrogativa de grande parte da sociedade - faço o que posso dentro das minhas possibilidades. Desejo em uma próxima carta ser mais positiva, contar das minhas expectativas e principalmente de minha esperança para um mundo melhor, mas não a esperança de quem espera, e sim a esperança como verbo, como ação, como nos ensina Paulo Freire. Agradeço pelo impulso inicial ter acontecido com as provocações em nosso grupo que achou entre FRESTAs modos de respirar e deixar que possibilidades germinassem entre as rachaduras, assim como as ervas daninhas que nascem sobre o concreto.



Com amor,

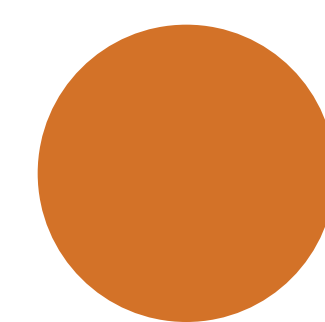
Iaiá

Cara pessoa que nos lê

Estas são nossas cartas, breves narrativas de mundo em uma janela de tempo, sob a perspectiva de nossas diversas lentes. Este foi um dos modos que encontramos para nos comunicar, para trocar, estas ações que parecem tão importantes neste momento, e sempre. E você, como vai? Como anda se comunicando, trocando, imaginando com outras pessoas? Sabemos que o mar não está para peixe, nem para encontros. Ainda assim, acreditamos que é na partilha, na escrita de nossas próprias narrativas na pele do mundo, que podemos esperar outros futuros, em contraponto à estes tempos distópicos. O que você deseja contar, narrar? Para quem? Pensamos que é necessário contar nossas histórias, para que componham a memória do tempo. E acreditamos que a arte nos fortalece nesta aventura. Vamos?

Aquele abraço

Nós



__REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A palavra como luto e como luta.** Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/004>>. Acesso em: 19 maio de 2020.

ALCÂNTARA, Celina; ICLE, Gilberto. **Escrever, incorporar, inscrever-se:** práticas de criação de si na formação teatral. Revista Educação, Porto Alegre, vol. 37, n. 3, p. 463-470, set./dez. 2014.

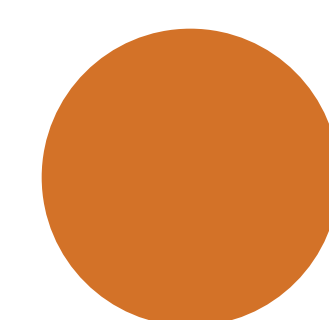
Autora desconhecida. **Monólogo do vírus:** eu vim parar a máquina cujo o freio de emergência vocês não estavam encontrando. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/005>. Acesso em: 15 maio de 2020.

DELUDEMANN, Nina. **De pé na mão.** Disponível em: <<https://n-1edicoes.org/053>>. Acesso em: 15 maio de 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança:** reencontro com a Pedagogia do Oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GIL, José. **O Medo.** Disponível em: <https://n-1edicoes.org/001>. Acesso em: 18 maio de 2020.

KUNST, Bojana. **Las dimensiones afectivas del trabajo artístico:** La paradoja de la visibilidad. Traducción, Isabel de Naverán. En Ejercicios de ocupación: Afectos, vida y



trabajo, Quim Pujol & Ixiar Rozas, eds. Barcelona: Polígrafa—. 2015. *Artist at work: Proximity of art and Capitalism*. London: Zero Books.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autentica, 2014.

PASCOAL, Hermeto. **BEBE**. Doug de Vries, James Macauley. Disco: The Monash Session, de Hermeto Pascoal. Acesso em: <https://www.jrmcoaching.com.br/blog/como-surgiu-e-qual-o-objetivo-coaching/#:~:text=Derivada%20da%20palavra%20inglesa%20coach,guiadas%20pelos%20chamados%20%E2%80%9Ccoacheiros%E2%80%9D>. Data: 19 de julho de 2020.

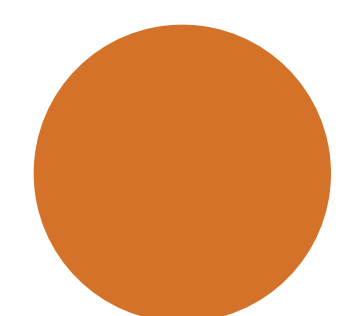
PONTE. Mariana Ferrari entrevista Rosane Borges. O que é necropolítica. E como se aplica à segurança pública no Brasil. Entrevista completa disponível em: <https://ponte.org/o-que-e-necropolitica-e-como-se-aplica-a-seguranca-publica-no-brasil/>. Acesso em: 17 de abril de 2020.

SAFATLE, Vladimir. **Bem vindo ao estado suicidário**. 2020. Disponível em: <https://n-1edicoes.org/036>. Acesso em: 19 mai. 2020.

SETIYA, Kieran. **What the pandemic tells us about personal identity**. 2020. Disponível em: <https://www.newstatesman.com/science-tech/social-media/2020/05/lockdown-physical->

[digital-communication-alienation-loneliness-philosophy?fbclid=IwAR2kLBkUttonX6cB-sBXG4SAWnLL1f5lNXKB3F_3SY-4pRMZf94GQcsq6L0](https://www.facebook.com/1000000000000000/?fbclid=IwAR2kLBkUttonX6cB-sBXG4SAWnLL1f5lNXKB3F_3SY-4pRMZf94GQcsq6L0). Acesso em: 19 maio de 2020.

Link para seleção de vídeos produzidos: <https://youtu.be/UbiwxpLY6hY>



PERFORMANCE COMO EDUCAÇÃO EM PANDEMIA

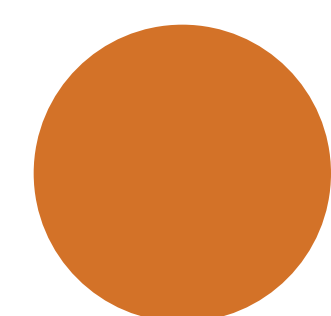
Estela Vale Villegas (UFMG)¹



__RESUMO

Neste artigo proponho refletir sobre os desafios impostos à construção de uma educação como performance em tempos pandêmicos, pensando em como esta abordagem é afetada e pode contribuir para as questões centrais levantadas pelo pensamento filosófico contemporâneo sobre a pandemia (AGAMBEN, BUTLER, HAN, NANCY, ŽIŽEK; 2020). Partindo da premissa de que a maior contribuição do paradigma da performance é colocar o corpo no centro do processo de ensino-aprendizagem e como ponto de partida conceitual (PINEAU, 2002; 2010), busco reflexões sobre como esta premissa pode ser possível, ou não, num mundo “pandemizado”. Quais implicações surgem no horizonte do futuro da educação como performance em pandemia?

¹ Doutoranda em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, orientador: Marcos Senna Hill. Mestra em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto (2018). Bacharelado e Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Viçosa (2011).



__PALAVRAS CHAVE

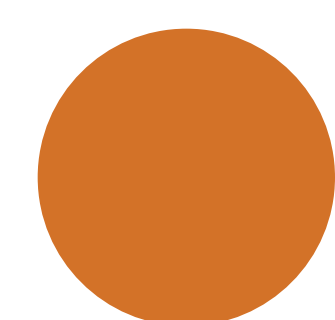
Educação, performance, pandemia.

__ABSTRACT

In this article I propose to reflect on the challenges imposed to the construction of education as performance in pandemic times, thinking about how this approach is affected and can contribute to the central questions raised by pandemic contemporary philosophical thinking (AGAMBEN, BUTLER, HAN, NANCY, ŽIŽEK; 2020). Starting from the premise that the greatest contribution of the performance paradigm is to place the body at the teaching-learning process center and as a conceptual starting point (PINEAU, 2002; 2010), I seek reflections on how this premise may or may not be possible, in a “pandemized” world. What implications appear on the future horizon of the education as performance in pandemic?

__KEYWORDS

Education, performance, pandemic.



INTRODUÇÃO

Minha pesquisa de doutorado em andamento trata (ou tratava? Não sei) da performance como abordagem para a educação, estando implicadas perspectivas metodológicas do jogo e do fluxo. Estes estudos serviriam (será que ainda servem?) de base para uma pesquisa-ação na escola, através de uma experiência metodológica. Em vias de chegar com a proposta na escola (março de 2020) explode uma pandemia que provocou uma interrupção global sem precedentes na história. Uma interrupção que tem sido considerada por grande parte da filosofia contemporânea um divisor de águas históricas (AGAMBEN, BUTLER, HAN, NANCY, ŽIŽEK; 2020).

A pandemia do coronavírus trouxe profundas mudanças em todos os aspectos da vida, através das medidas emergenciais recomendadas pela Organização Mundial da Saúde (OMS) de isolamento e distanciamento social, utilização de máscaras, suspensão de aulas e todos os setores não essenciais, como as formas mais eficientes de combate a um vírus recém-descoberto.

De repente, não havia (e será que ainda haverá?) escola para se propor uma pesquisa-ação. Nem pública, nem particular, nem mesmo na praça da cidade. A suspensão das aulas impossibilitou a pesquisa-ação por tempo



indeterminado, ao início achávamos que a pandemia iria durar um mês, já estamos há sete meses com suspensão das aulas e a expectativa é que sejam retomadas em 2021. Também e, fundamentalmente, as radicais mudanças de comportamento em curso impõem os maiores enfrentamentos a esta pesquisa. Como será a escola pós-pandemia? Como serão construídos os corpos escolares, suas relações e interações numa escola pós-pandemia? Haverá um pós-pandemia?

O momento de profunda incerteza e insegurança que vivemos causa um pânico paralisante. No meu caso, passei por um bloqueio total, nada mais fazia sentido. Nem a pesquisa, nem a profissão de professora de arte na escola e, mesmo, fora dela. Não conseguia nem olhar para o computador. Escolher a arte no Brasil é de *per si* um desafio que já implica em sacrifícios e descréditos: “Formou em dança? Mas e o que você faz?”. A dança, em particular, parece ainda muitíssimo mais penosa: “Mas isso é dança?”.

Se já era difícil mediar uma investigação corporal, de si e do outro, estimular a criação, a crítica e a reflexão no lugar de apenas reproduzir o cânone ou o sucesso do momento. E nem precisamos ir tão longe, o simples e cultural ato de se fazer uma roda já é um desafio para os corpos escolarizados, sedentarizados, que não suportam

o suor da mão do outro, nem mesmo o da sua própria mão. O c.c. (cheiro do corpo), o chulé, o suor, o sebo de células mortas, mucos, peidos e excrementos, tudo recorda a presença insuportável do corpo num mundo higienizado.

Nós da dança, do teatro, da performance e de todas as artes que, de uma forma ou de outra, lidam com a investigação do corpo, enfrentamos a nossa luta diária com as gigantescas obstruções impostas aos corpos – vergonha, culpa, medo, preconceitos, repressão sexual e por aí em diante. Sem contar a instabilidade na profissão no Brasil, que desde o golpe da Dilma (e não me venham dizer que não foi golpe), a qualquer momento a arte pode ser retirada do currículo das escolas, as licenciaturas fechadas e a pesquisa silenciada. Hoje a nossa luta parece perdida.

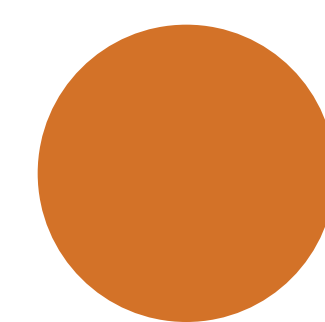
Evidentemente, podemos considerar que tudo vai passar como um pesadelo e em certo momento, a médio ou longo prazo, recuperaremos o “normal”. Penso que esta seja uma esperança bastante ingênua e pouco provável. No melhor dos cenários o mundo, de qualquer forma, já está traumatizado e as sequelas ainda estão sendo avaliadas. Entretanto, num momento de total incerteza todas as opções estão postas, o que nos coloca diante de uma grande oportunidade de reflexão.



E se não houver um pós-pandemia? E se for este quadro pandêmico que se impõe o “novo normal”? E, ainda, se for disso para pior? O que faremos se ficarmos esperando passar um pesadelo, que na verdade se tornou o filme de terror das nossas vidas? As contas não esperam para ser pagas, a fome e a sede são implacáveis. Dada a radical insegurança do momento parece importante refletirmos se a arte tem lugar num mundo “pandemizado”.

Penso que muitos artistas e professores estão procurando se reinventar, se adaptando a nova situação, enquanto muitos outros não conseguiram e estão se voltando para outras profissões. Outros ainda estão lutando pelos direitos da classe artística, que está dentre as mais atingidas pela pandemia e deveria estar sendo assistida por políticas públicas para não morrer de fome, e com ela a cultura. Mas o que esperar de um governo acefálico e violento? O que esperar de um governo que antes da pandemia já queria nos exterminar? Nunca foi tão importante a luta da classe artística como agora. Na verdade, de todas as classes marginalizadas. Reflito a partir do meu lugar de fala, mas também me solidarizo com a grande miséria dos tempos que vivemos.

Penso que também estamos procurando entender o que está acontecendo com o mundo e fazendo esse enfrentamento em nossas pesquisas. Todos os esforços,



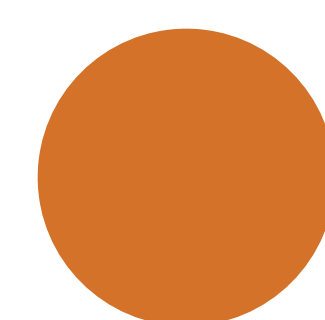
sejam eles quais forem, nesse momento parecem cruciais para a nossa sobrevivência. No tocante à sobrevivência desta pesquisa, frente à impossibilidade da pesquisa-ação na escola, superei o bloqueio e ao caos pandêmico através da necessidade de tomar um posicionamento e fazer um enfrentamento da pandemia na pesquisa.

Neste artigo proponho refletir sobre os desafios impostos à construção de uma educação como performance em tempos pandêmicos, pensando em como esta abordagem é afetada e pode contribuir para as questões centrais levantadas pelo pensamento filosófico contemporâneo sobre a pandemia.

EDUCAÇÃO COMO PERFORMANCE EM PANDEMIA

A performance é uma ampla e complexa categoria que diz respeito a profundas transformações do pensamento no ocidente, assentada sob a tríade: Comportamento, Linguagem e Arte. No contexto do pós-guerra e dos horrores do holocausto atômico surge a necessidade de um reexame das premissas da arte, do comportamento social e da linguagem.

A virada performativa que se deu nas ciências sociais e na antropologia provocou uma mudança paradigmática



que deslocou o olhar para “o modo como os sentidos do corpo são mobilizados na significação do mundo” (DAWSEY, 2011, p. 207). A performance emerge como nova abordagem ao comportamento, cujas noções precursoras são: a performance no cotidiano, de Erving Goffman (1956), e os dramas sociais de Victor Turner (1957).

Uma mudança paradigmática também ocorre na filosofia da linguagem e linguística na década de 1950, a chamada “virada linguística”, através do pensamento de John L. Austin, que distinguiu os atos de fala constativos dos atos de fala performativos. Os constativos apenas descrevem e podem ser considerados falsos ou verdadeiros, já os performativos não descrevem uma ação, eles são a própria ação. Ao final de sua vida, Austin lega uma persistente polêmica, ao negar esta distinção e dizer que, na verdade, todo ato de fala é uma ação e, portanto, a linguagem é essencialmente performativa. O legado de Austin é a emergência da “Visão Performativa da Linguagem” (OTTONI, 1998).

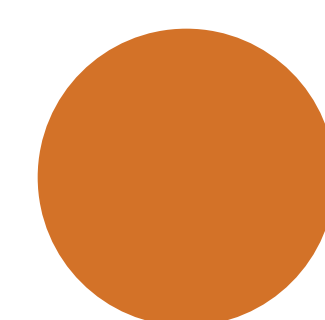
Assim, performance pode ser entendida como *comportamento* e também como *linguagem*. A arte completa a tríade com o nascimento da *Arte da Performance*, gênero ou linguagem artística estabelecida na década de 1970, mas cujos primórdios já se anunciavam nos movimentos artísticos do pós-guerra. Para Rose Lee Goldberg (1979), a



performance é um fenômeno sem paralelo na história da arte, que trouxe a real necessidade de uma revisão histórica através da performance. Essa revisão tem continuidade nos estudos de Jorge Glusberg e, no Brasil, Renato Cohen. Considerando seu o amplo espectro através da história, a arte da performance é caracterizada pela ruptura, pela dissolução de fronteiras, pelo hibridismo, pela centralidade do corpo na ação e no tempo real.

Não obstante a grande envergadura da tríade - Comportamento, Linguagem, Arte - ela não é capaz de esgotar o fenômeno da performance. Richard Schechner abre uma via de maior reciprocidade (CARLSON, 2011) entre o eixo da arte e os outros eixos da performance, inaugurando um campo aberto e penso que também unificador, que chamou de “Estudos da Performance” (SCHECHNER; 2002; 2004; 2012).

Para Schechner (2002), a performance é uma categoria inclusiva e abrangente capaz de agregar os mais diversos tipos de performances desde o cotidiano aos grandes eventos teatrais, esportivos e por aí em diante. Essa imensa diversidade Schechner a traduz em termos de jogo e ritual, como forças em oposição no interior da performance. A forma de abordagem de Schechner ao considerar as coisas “como performances” é semelhante à performatividade na linguagem.



O campo da performatividade abre ainda outro campo de estudos relacionados à filosofia da linguagem, mas também, à filosofia pós-estruturalista (como Derrida, Foucault, Lyotard e outros) e filosofia contemporânea, como os estudos de gênero de Judith Butler na década de 1990. Tanto a performatividade em Schechner quanto na filosofia colocam o corpo no centro da investigação.

Toda essa longa apresentação da performance sempre me parece necessária como um exercício de constante reflexão sobre esse complexo fenômeno que chamamos de performance. Parece importante também para se pensar as relações entre performance e contemporaneidade, ainda mais num mundo pandemizado. Em relação à educação esta apresentação parece de vital importância, pois como argumentou Gilberto Icle: “é nesse espraiamento de possibilidades infinitas, nesse campo de tensões epistemológicas, nesse mar de práticas movediças que a Performance adentrou os problemas da Educação” (ICLE, 2010, p. 11).

Para uma real e efetiva aproximação entre performance e educação é necessário partir do contexto mais amplo de performance, para se abranger as próprias questões educacionais. A escola é o lugar privilegiado de construção do corpo contemporâneo e, portanto, também é de especial importância para o estudo da performance.



O emergente campo de estudos da performance e educação tem lugar no contexto da pedagogia crítica norte-americana, que principalmente através dos estudos de Peter McLaren, na década de 1980, passa a entender o processo de escolarização como rituais performativos. Elyse L. Pineau, a partir de Paulo Freire e McLaren, propõe que o “Ensino é Performance” (1994). O artigo germinal de Pineau tornou-se um dos fundamentos da pedagogia crítica performativa, dando enorme impulso ao campo.

Para Pineau, a grande contribuição do paradigma da performance reside no fato de colocar o corpo no centro do processo de ensino aprendizagem e torná-lo ponto de partida conceitual para a educação (PINEAU, 2002; 2010). Com esse argumento profundamente pertinente, Pineau destaca aquilo que une as mais diversas camadas de significação da performance – o corpo como centro do processo.

Pineau e diversos outros pesquisadores e pesquisadoras, como Judith Hamera, propõem sistemas reflexivos para se pensar o corpo como centro do processo educacional e ponto de partida conceitual. As experiências partilhadas das experiências metodológicas como painéis performativos, auto-etnografias performativas, dentre outras, trazem um rico repertório a ser pensado e experimentado na escola.



Aqui chegamos ao derradeiro dilema de uma educação como performance em pandemia. Como vamos partir do corpo se o corpo não está mais presente? Considerando a possibilidade do ensino a distância ser tomado como principal modelo de ensino, mesmo na educação básica, como iremos lidar com o corpo?

Evidentemente, existem os corpos dos alunos por de trás de suas telas e a eles pode ser sugerido que façam uma investigação de si e até mesmo do outro, dos outros corpos familiares que habitam a casa. Entretanto, por mais eficientes e miraculosas que sejam as atividades propostas o fato, indubitável, é que sem o corpo da sala de aula, que é o espaço criado pelos corpos de algumas pessoas comprometidas com a experiência educacional, perde-se a fonte de vitalidade do processo de ensino-aprendizagem.

É no corpo da escola e da sala de aula que a performance acontece. Seja na sala, no pátio ou na rua, a performance acontece no encontro entre os sujeitos do processo educacional. Retirado esse encontro é difícil pensar o que resta da performance e, principalmente, do corpo. Obviamente resta o encontro na sala virtual, resta saber se poderia ser o virtual um espaço energizado o suficiente para promover a performance educacional.

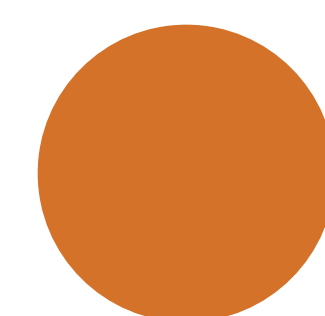
Para Goffman, “o mundo, na verdade, é uma reunião”



(GOFFMAN, 2002, p. 41). A performance acontece, justamente, no encontro e na interação que caracterizam a reunião dos corpos. Sem a presença do corpo há reunião? Para Goffman, isso certamente não seria possível, mas em sua época a internet era ficção científica e hoje é o meio de reunião normatizado num mundo em pandemia. Portanto, há reunião sem a presença do corpo, mas que tipo de reunião é esta? Que tipo de corpo e performance é produzido no meio virtual? Certamente, um tipo de corpo e performance totalmente mediada pela máquina. Cabe nos perguntar se a performance ainda seria do corpo ou se a performance passa a ser da máquina?

Noutro cenário possível, as aulas presenciais retornam mantendo-se as medidas de distanciamento social e o uso de máscaras. Aqui temos a presença do corpo, mas que corpo é esse? Certamente, não é o mesmo corpo de antes da pandemia, que embora permeado por obstruções, não lhe era normativo a preocupação com possíveis contaminações. Imagino que as escolas muito provavelmente irão premiar com notas, elogios e distinções aqueles que não tiram suas máscaras e não se aproximam de seus colegas. Enquanto que aqueles que assim o fazem receberão castigos como repreensões, perda de notas, ficar no cantinho ou mesmo chamar os pais na escola.

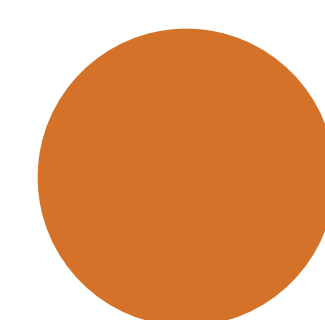
Nesse contexto que parece absurdo, mas que é a



realidade do terror que se impõe pelas circunstâncias, quais atividades corporais podem ser propostas para esses corpos pandêmicos escolarizados? Fazer uma roda seria possível? Seria *permitido*? Correr? Jogar? Em dupla? Em grupo? Seria possível alguma atividade corporal que mantenha, no mínimo, um metro e meio de distância?

Muito provavelmente, apesar de todas as dificuldades, alguma coisa semelhante a uma atividade corporal será realizada, no entanto, que tipo de prática será essa? O que estará sendo ensinado? E o que será aprendido a partir deste tipo de prática?

Penso que seja uma questão não apenas de manter o distanciamento e a máscara, mas as séries de efeitos que esses comportamentos do corpo produzem. Sobretudo, os efeitos psicológicos de um processo de ensino-aprendizagem pandêmico. Para qualquer lado que se corra a situação apenas muda de gravidade, o que torna de extrema importância refletir sobre tudo isso, antes de simplesmente nos adaptarmos sem uma reflexão crítica. O pensamento filosófico contemporâneo sobre a pandemia pode contribuir para pensarmos essas e muitas outras questões que emergem em tempos pandêmicos.



FILOSOFIA EM PANDEMIA

No tocante à perspectiva filosófica sobre a pandemia do coronavírus, a organização dos artigos em “Sopa de Wuhan” (2020) pretendeu disponibilizar uma compilação do pensamento contemporâneo sobre a COVID 19, através de artigos publicados por diversos meios entre fevereiro e março de 2020. O interessante da publicação é colocar lado a lado os mais diferentes posicionamentos sobre a pandemia. A “Sopa” reúne artigos de importantes filósofas e filósofos atuais como Giorgio Agamben, Slavoj Žižek, Jean Luc Nancy, Judith Butler, Byung-Chul Han, dentre outros.

O posicionamento do filósofo italiano Giorgio Agamben, em especial, difere da maioria, mas levanta algumas questões compartilhadas e seu ponto de vista radical também abre espaço para algumas importantes reflexões. Agamben denuncia “A invenção de uma epidemia” (2020) na Itália, amparando-se nas declarações da CNR (*Consiglio Nazionale delle Ricerche*). Ele sugere dois fatores que podem explicar o que chamou de “comportamento desproporcional”:

- 1) Tendência crescente em utilizar o estado de exceção como paradigma normal do governo;
- 2) Necessidade real de estados de pânico coletivo.

Agamben sugere ainda que, da mesma forma que cada indivíduo pode ser visto como um terrorista em potencial,



dando brecha para o tolhimento de liberdades, hoje, cada indivíduo é visto como um propagador em potencial. Assim, a noção de contágio torna-se central para o colossal cerceamento da liberdade.

O posicionamento de Agamben diverge das recomendações internacionais das entidades médicas e da própria Organização Mundial da Saúde que orientam o isolamento e o distanciamento social como a única e mais eficaz forma de combater um vírus recém-descoberto. Diferente de Agamben, Jean Luc Nancy (2020) argumenta que mesmo a gripe normal mata muitas pessoas todos os anos. No caso do coronavírus, a mortalidade é maior do que a gripe normal e isso não pode ser negado. Como fez Donald Trump ao anunciar que a crise era passageira enquanto tudo indicava que o coronavírus veio pra ficar. Do mesmo modo, o desastroso e genocida Jair Messias Bolsonaro que declarou ser o vírus apenas uma “gripezinha” passageira.

Embora aqui no Brasil Agamben poderia ser acusado de ser “bolsonarista” e “negacionista”, seu posicionamento diferente chama atenção para alguns aspectos da pandemia que poderiam passar despercebidos. Talvez, o aspecto mais importante seja que a pandemia parece se encaixar perfeitamente numa agenda anteriormente estabelecida. Não é de modo algum uma surpresa o ensino à distância, o trabalho em casa, os aplicativos de relacionamento,

compras, alimentação e por aí em diante. Tudo sendo realizado pelos aplicativos de celular. Já há algum tempo, não precisamos mais sair de casa e nem mesmo do sofá:

[...] é difícil não pensar que a situação que criam é exatamente a que os que nos governam vêm tratando de realizar repetidamente: que as universidades e escolas se fechem de uma vez por todas e que as aulas só aconteçam on-line, que deixemos de nos reunir e falar por razões políticas e culturais e somente intercambiemos mensagens digitais, que na medida do possível as máquinas substituam todo contato – todo contágio – entre os seres humanos (AGAMBEN, 2020b, p. 33).

É, realmente, curioso que a pandemia crie ambientes perfeitos para a implementação de mudanças já insinuadas há bastante tempo. Como professora na escola e estudante na universidade, vi de perto a tendência do ensino à distância como padrão e como melhor opção. Mesmo que, há muitos anos, a classe trabalhadora da educação venha fazendo o enfrentamento pela valorização do ensino presencial.

A Reforma do Ensino Médio no Brasil foi uma das primeiras medidas promovidas pelo governo Temer, ela prevê a extinção das componentes curriculares arte, educação física, sociologia, filosofia, dentre outras. Ou seja, essas componentes estão em vias de serem retiradas do currículo



muito antes da pandemia. Em tempos pandêmicos teremos alguma chance de mantermos nossos empregos nas escolas?

Caso a opinião de Agamben esteja mais próxima da realidade, não haverá mais escola e toda a potência da sala de aula será esquecida. E, com a sala de aula como um espaço energizado de corpos, parecem estar perdidas as potencialidades da educação como performance. Como colocar o corpo no centro do processo de ensino-aprendizagem em aulas *on-line*? O corpo mediado pela máquina continua a ser um corpo? É possível resistir ao fim da escola e, talvez, de todo o contato humano?

Nancy discorda também de Agamben na questão de que sejam os governos culpados pelo contínuo estado de exceção vigente, refletindo que a exceção se tornou a regra em um mundo acuado por uma interferência humana jamais vista. Assim, seria equivocado colocar em dúvida toda uma civilização. Segundo ele, o que existe é “uma espécie de exceção viral – biológica, informática, cultural – que nos pandemiza” (NANCY, 2020, p. 30).

Se a tecnologia, assim como os modelos políticos e sociais que desenvolvemos estão comprometendo a vida no planeta, parece evidente que a civilização já está posta em dúvida por suas próprias ações. E, se os governos não são os culpados, mas apenas os executores de uma



exceção que se impõe, ao mesmo tempo, pouco fazem para reverter o quadro de degradação. Persistimos com as tecnologias e modelos genocidas que estão contribuindo para o extermínio da vida.

Para Slavoj Žižek, a pandemia do coronavírus é um golpe fatal no capitalismo e uma possibilidade de reinvenção do comunismo. Numa visão mais otimista, Žižek argumenta que, apesar da triste necessidade de uma catástrofe para repensarmos bases civilizatórias fundamentais, a atual crise é uma oportunidade para uma mudança de rumo emergente na humanidade. Pensar uma sociedade para além do Estado-Nação, “uma sociedade que se atualiza a si mesma nas formas de solidariedade e cooperação global” (ŽIŽEK, 2020, p. 22).

Penso que existe certa ingenuidade no pensamento de Žižek. Para ele, a especulação de que a pandemia pode conduzir à queda do governo comunista na China indica que o próprio comunismo irá se reinventar através de uma base de confiança nas pessoas e na ciência. Byung-Chul Han pensa o oposto disso, argumentando que “a Covid-19 vai deslocar o poder global para a Ásia. Visto sob esta luz, o vírus marca uma mudança de era” (HAN, 2020, p. 6).

Para Han, o modelo de controle estilo *Big Brother*, já

implantado, tenderá a ser tomado pelos outros países, visto que a China, o país mais populoso do mundo, foi quem melhor combateu o contágio. Vencer o vírus se tornou uma questão de poder global e controle total das massas. Como Agamben, Han teme pela perda da liberdade individual.

Trata-se de um divisor de águas, demarcado não somente pelo vírus, mas também, como lembra Žižek, pelas diversas catástrofes que se anunciam no horizonte do aquecimento global. Para Žižek, seja qual for a catástrofe que enfrentemos, o pânico não é a resposta, mas sim uma eficiência na coordenação global. Desta forma, entidades globais como a OMS deveriam ganhar mais poderes executivos, ou seja, reais poderes.

Que seja necessária uma coordenação mundial para enfrentar o que vem por aí está claro, mas dar poderes a entidades globais causa desconfiança. Han destaca que o sucesso do modelo asiático de combate ao vírus está relacionado à vigilância digital, o *big data*, que implica numa diferença de visão de liberdade individual entre ocidente e oriente. A China, em particular, tem livre acesso ao banco de dados de toda a telefonia e internet de todas as pessoas. E a população aceita, concorda e acha necessário que seja assim para que o governo possa protegê-la. Noções de privacidade, liberdades individuais e

proteção de dados, tão caras ao Ocidente, são entendidas de outras formas pela mentalidade autoritária dos asiáticos: “quem atravessa no sinal vermelho, quem tem contato com críticos do regime e quem coloca comentários críticos nas redes sociais perde pontos. A vida, então, pode chegar a se tornar muito perigosa” (HAN, 2020, p. 100).

Entretanto, a vigilância digital asiática está vencendo a guerra contra o vírus, enquanto países do Ocidente tomam medidas desesperadas. Dado o sucesso do regime policial digital chinês, o perigo é que este seja tomado como modelo para o combate global ao vírus. Han espera que isso não aconteça: a implementação de uma biopolítica digital que acompanha a psicopolítica digital como forma de controle absoluto em nível mundial. Para ele, não devemos minimizar o perigo. Mas, julgando igualmente o pânico desproporcional, Agamben argumenta que não somente a vigilância digital garantiu o sucesso asiático, mas também e, talvez principalmente, o uso em massa de máscaras *especiais* de proteção ao vírus. Para Han, as máscaras seriam uma medida suficiente.

O pânico desproporcional é o pânico do próprio sistema que está em crise desde muito antes da chegada do vírus. Muito provavelmente, o *crash* aconteceria de qualquer maneira. Melhor então culpar o vírus. Discordando de Žižek, Han não acredita numa revolução do vírus que nos levaria



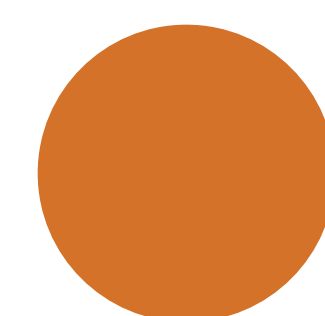
a uma sociedade mais próspera. Existe a possibilidade de o capitalismo se adaptar e se tornar ainda mais cruel. E o que vemos acontecer parece ser exatamente isso.

Judith Butler aponta a rapidez com que a desigualdade radical, exploração capitalista, nacionalismo, supremacia branca, violência contra as mulheres, as pessoas *queer* e trans e, em geral, todas as formas de desigualdade se fortalecem nas zonas pandêmicas (BUTLER, 2020). Diferente de vários pensadores, ela não toma a mortalidade do vírus como democrática, capaz de infectar a pobres e ricos da mesma maneira. Para Butler, a desigualdade assegurará que os humanos discriminem por si mesmos quem vive e quem morre pelo vírus, ou seja, os pobres, os negros, os refugiados, as mulheres, LGBTQTS e todas as populações vulneráveis.

ALGUMAS (IN) CONCLUSÕES PANDÊMICAS

A sopa filosófica engloba diferentes pontos de vista sobre o momento que enfrentamos. Nos estudos apontados foi destacado o contágio, a perda das liberdades individuais, o aumento das desigualdades e do controle digital.

A situação se agrava e se aprofunda de tal forma que o “Adeus ao Corpo” anunciado por David Le Breton em

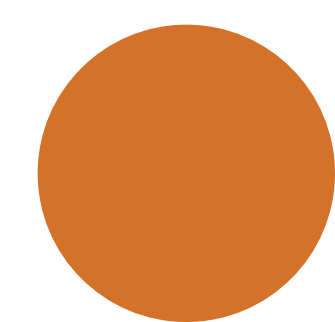


1999 parece ter-se decretado. Adeus a qual corpo? Para Le Breton, o corpo que se finda é o corpo vulnerável, imperfeito, marcado pelo pecado original de não ser impecável como a máquina. O corpo digital é o novo corpo possível, seguro.

Essas questões pandêmicas afetam, profundamente, todas as instâncias da vida contemporânea “pandemizada”. Em relação às premissas de uma educação como performance não seria diferente. Poderíamos considerar numa perspectiva otimista que a falta do afeto e da presença do outro levariam a uma maior valorização do contato que agora se encontra, temporariamente, evitado. E assim, bastaria fazermos o que nos seja possível adaptar dadas as circunstâncias, pois num futuro próximo ou distante a educação como performance será ainda mais necessária.

Gostaria de pensar assim, que poderíamos partir do corpo em salas virtuais, com mostras de vídeos e outras performances individuais, que poderíamos usar a tecnologia a favor de tomar o corpo como ponto de partida conceitual e centro do processo de ensino-aprendizagem. Que o ensino presencial com distanciamento e máscaras não seria tão mal assim e que seria possível ainda trabalhar a partir do corpo. Penso que isso seja possível e importante, principalmente como forma de resistência ao não esquecimento do corpo.

Entretanto, o cenário que se anuncia é grave e parece



exigir um posicionamento crítico e um enfrentamento. O mundo virtual se apresenta como o único local seguro, totalmente desprovido de contato e, portanto, contágio. Existe nessa aparente segurança algo ainda mais perigoso, uma visão materialista hegemônica na ciência contemporânea que considera a mente como um subproduto do cérebro e que proclama uma imortalidade através da máquina. Queremos nos imortalizar como máquinas ou queremos envelhecer e morrer como os corpos que somos?

__REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **La invención de una epidemia**, in: Sopa de Wuhan. Editorial: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 26 de fev., 2020. Disponível em: <http://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>. Acessado em outubro de 2020.

BUTLER, Judith. **La emergencia viral y el mundo de mañana**, in: Sopa de Wuhan. Editorial: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 22 de mar., 2020. Disponível em: <http://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>. Acessado em outubro de 2020.

CARLSON, Marvin. Artigo: **O Entrelaçamento dos Estudos**



Modernos da Performance e as Correntes Atuais em Antropologia. Revista brasileira Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 164-188, jan./jun, 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acessado em julho de 2020.

DAWSEY, John Cowart. Artigo: **Schechner, teatro e antropologia.** Cadernos de Campo, São Paulo, n. 20, p. 1-360, 2011. Disponível em: www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/36806. Acessado em novembro de 2019.

GOLDBERG, Roselee. **Performance: Live Art - 1909 to the Present.** New York: HarryN. AbramsInc. Publishers, 1979.

GOFFMAN, Ervin. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana.** Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2002.

HAN, Byung-Chul. **El capitalismo tiene sus límites,** in: Sopa de Wuhan. Editorial: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 19 de mar., 2020. Disponível em: <http://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>. Acessado em outubro de 2020.

ICLE, Gilberto. **Para Apresentar a Performance à Educação.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Revista Educação & Realidade, 35(2): 11-22, maio/ago, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/15861/9473>. Acessado em agosto de 2020.

LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo**. Campinas: Papirus, 2003.

NANCY, Jean Luc. **Excepción viral**, in: Sopa de Wuhan. Editorial: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 28 de fev., 2020. Disponível em: <http://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>. Acessado em outubro de 2020.

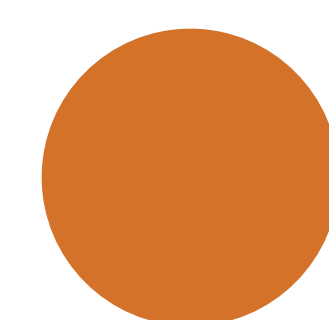
OTTONI, Paulo Roberto. **Visão Performativa da Linguagem**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

PINEAU, Elyse Lamm. **Critical Performative Pedagogy: Fleshing out the politics of liberation education**. In: STUCKY, Nathan; WIMMER, Cynthia. Teaching Performance Studies. Southern Illinois University: Board of Trustees, 41-53, 2002.

PINEAU, Elyse Lamm. **Nos Cruzamentos entre a performance e a Pedagogia: uma revisão prospectiva**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Revista Educação e Realidade, 35(2): 89-113, 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/viewFile/15861/9473>. Acessado em agosto de 2020.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. New York: Routledge, 2002.

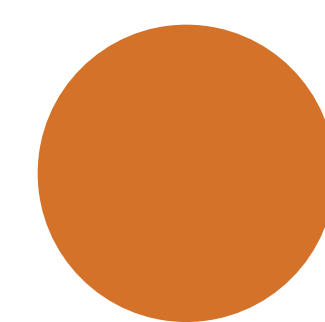
SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. England: Taylor



& Francis e-Library, 2004.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Org. Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj. **El coronavirus es un golpe al capitalismo a lo Kill Bill...**, in: Sopa de Wuhan. Editorial: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio), 28 de fev., 2020. Disponível em: <http://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf>. Acessado em outubro de 2020.



AS ARTES CÊNICAS EM MEIO A PERFORMANCE PANDÊMICA DE UMA SOCIEDADE INSUSTENTÁVEL

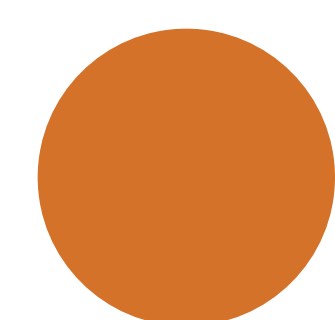
Luiz Naim Haddad (UFSM)¹



__RESUMO

Este artigo baseado em alguns conceitos desenvolvidos em minha tese de doutorado, desenvolve um pensamento crítico que relaciona a ideia de *performance* e o campo das artes cênicas, como segmento das atividades produtivas de uma sociedade insustentável. Aponto um olhar sobre o papel da internet e das redes sociais, como ferramenta de controle para a afirmação das diretrizes de uma sociedade que capitaliza as ocorrências, difundindo valores que potencializam a reprodução deste modelo e de seu caráter

¹ Luiz N. Haddad é professor efetivo do quadro de professores do curso de Dança-Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), bacharel em música e mestre em artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e doutor em teatro pela Universidade Estadual do Estado de Santa Catarina (UDESC). Fundador da Cia Teatro Alkmico atuando como artista desde 1992 na área das artes cênicas e *performance*.



de insustentabilidade. Analiso o evento Covid-19 como uma possibilidade de enxergar essa realidade, enfatizando-o como realce desta condição, entendendo que muito mais que uma problemática direta sobre a saúde pública, opera como um indicador de insustentabilidade do modelo social vigente. Objetivamente enxergo que a possibilidade de pensar no campo das artes cênicas e da *performance* como alternativa a essa realidade, estaria em pensar nossa atividade associada às propostas alternativas ligadas ao desenvolvimento de comunidades alternativassustentáveis e suas premissas.

__PALAVRAS CHAVES

Performance, artes cênicas, sustentabilidade, Covid-19

__ABSTRACT

Based on some concepts developed in my doctoral thesis, this article develops a critical thinking that relates the idea of performance and the field of performing arts, as a segment of the productive activities of an unsustainable society. I point out a look at the role of the internet and social networks, as a control tool for affirming the guidelines of a society that capitalizes on occurrences, spreading



values that enhance the reproduction of this model and its unsustainability character. I analyze the Covid-19 event as a possibility to see this reality, emphasizing it as a highlight of this condition, understanding that much more than a direct problem on public health, it operates as an indicator of unsustainability of the current social model. Objectively, I see that the possibility of thinking about arts and performance as an alternative would be to think about our activity associated with alternative proposals linked to the development of alternative communities and their premises

KEYWORDS

Performance, performing arts, sustainability, Covid-19

Neste texto parto do conceito de *performance* seguindo na esteira de Schechner (1988), que compreende a *performance* como um *continuum* que vai do rito ao teatro, pode passar pela dança e pela *performance* musical, compreendendo eventos da mesma natureza. Em minha tese de doutorado: *Escuta, Movimento, Modos e Maneiras de Existir em Performance*, analiso a *performance* sob um



binômio integrado real/realidade a partir de conceitos desenvolvidos por José Gil (2005), em sua obra *Movimento Total*. Elaborei um pensamento sobre *performance* que leva em conta certa diferenciação entre as noções de real e realidade. Grosso modo, o plano da realidade diz respeito às concretudes, formas, linguagens, sistemas, modelos, desenhos e se refere a um espaço cuja percepção esteja associada aos sentidos e a possível sensação de estabilidade dos objetos e territórios. Já o plano do real refere-se à dimensão do microscópico: invisível e inaudível, um espaço onde tudo se apresenta em movimento.

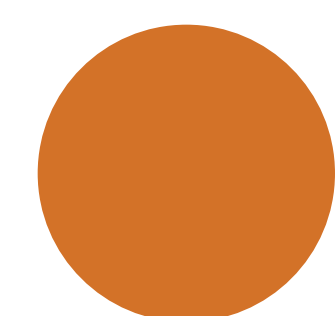
Dentro desta linha de pensamento está justo pensar a *performance* em termos do prefixo *per* como através da forma (*formance*). Ou seja, estabelecer no entendimento da *performance* uma relação de força e forma. Uma força criativa e em movimento que atravessa a forma de uma coreografia, de uma encenação, de uma peça ou concerto musical, em seus interstícios, ou qualquer coisa que apresente esta qualidade de performatividade. Vou um pouco além de Schechner e diluo as fronteiras da *performance* assumindo a relação força/forma, real e realidade para analisar as relações sociais e o campo das artes cênicas. As forças do plano real seriam responsáveis pela estruturação e manutenção das formas, das linguagens, dos sistemas e dos modelos de realidades possíveis. E como uma grande



performance, a sociedade vai transformando sua realidade ajustando sistemas, desenvolvendo linguagens, deformando configurações em um jogo entre sustentabilidade e insustentabilidade de suas estruturas.

Porém, os limites de território entre o real e a realidade apresentam-se em um gradiente de ocorrências, com zonas de transição sem uma distinção definitiva entre os territórios. O real estaria inscrito em um campo que foge ao nosso controle, um campo de forças que constituem formas, modelos, sistemas e linguagem. Já a realidade se inscreve em uma dimensão cognoscível do real, porém sempre suscetível, em suas brechas e interstícios, às forças dinâmicas do real. Tal suscetibilidade é onde residiria a relação entre sustentabilidade e insustentabilidade dos sistemas, formas e modelos. Dessa forma, os sistemas e modelos apresentam as duas tendências no interior de suas estruturas – maior ou menor teor de sustentabilidade ou de insustentabilidade.

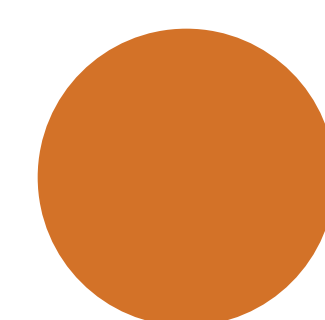
Estaria nessa relação entre real e realidade o lugar em que entendo a *performance* como conceito que se estende além da *performance* artística atribuindo a ela um lugar na realidade dos fatos, ou seja, o real opera na *performance* artística da mesma maneira em que se processa na *performance* cotidiana. As diferenças estariam nas noções de realidades e sistemas operantes, modelos



de *performances* em diferentes situações.

Diante dessas premissas sobre real e realidade, um modelo ou sistema social em concordância com as forças criativas do plano real tenderiam a se manter e sustentar-se enquanto linguagem, forma, modelo ou sistema operante – do contrário, apresentariam uma tendência à insustentabilidade.

Um ponto nevrálgico que se mostrou de forma gritante durante o período de quarentena e isolamento social em escala mundial é a revitalização das condições ambientais, em detrimento a paralização das atividades econômicas comprometidas com o máximo de produtividade e associada ao máximo de lucro como diretriz objetiva do sistema sociopolítico e cultural vigente. Diversos índices referentes à qualidade do ar, revitalização de florestas, rios, condições atmosféricas, avanço nas ações da flora nos espaços urbanos, entre outras melhorias das condições ambientais foram detectadas em diversas regiões do planeta. O que é importante observar é que tal revitalização do planeta como organismo vivo, está diretamente associada ao recuo das atividades econômicas em larga escala, revelando de forma inquestionável a relação direta entre altos índices de produtividade, consumo e capitalização de recursos, associada diretamente a um alto índice de escassez e insustentabilidade desse modelo sociopolítico hegemônico que tem no capitalismo sua fonte inspiradora de ações



sociopolíticas e culturais.

O sistema capitalista embora apresente uma carga de insustentabilidade latente em sua maneira de operar, atribuindo exclusivamente o valor de capital aos recursos e forças criativas do plano real de natureza da vida, se mantém através de nossa força de trabalho individual. Na verdade, estas seriam as forças criativas do plano real operando em nós de maneira específica. Nosso trabalho seria como o “processo criativo” das forças do real atua no mundo através de nós humanos. Neste caso, estaríamos utilizando as forças criativas para criar um sistema que trabalha contra a perpetuação das mesmas. E isso se daria justamente no desvio dos valores inerentes aos recursos no sentido de sua capitalização. Capitalizar é esvaziar os valores em nome de um controle máximo dos recursos e suas forças criativas. Esse processo estaria intimamente relacionado ao funcionamento da economia nos moldes capitalistas. Ou seja, tornar um sistema sociopolítico e cultural hegemônico residiria no intuito de anular as forças desestabilizantes do plano real em nome de uma ditadura do controle do capital.

E aqui ressalto uma problemática importante: Por que dedicamos nossa força de trabalho a um sistema fadado ao fracasso e que pretende o controle das forças criativas de diversidade, inerentes à natureza da vida, em nome de



uma cultura “monocromática” e globalizada? A resposta que consigo oferecer a esse texto seria: Porque o sistema “sequestrou” nossas formas de subsistência obrigando-nos a dedicar nossa força de trabalho à sustentação deste modelo e conseqüentemente garantir a hegemonia de instituições e corporações que, através de suas lideranças, controlariam o sistema através da capitalização dos recursos. Ou seja, ocorreria uma espécie de escravidão moderna e velada, travestida de liberdade de escolha, onde a capitalização dos recursos como forma de controle estaria associada a um ambiente de competição pela subsistência. Um ambiente onde as escolhas são feitas a partir de alternativas dadas e sempre cerceadas pelas balizas do sistema econômico.

Tal captura de nossas forças criativas se daria através de amarras sobre o que costumo chamar de corpo anímico, um corpo sensível e invisível ligado às forças do pensamento, sentimento e desejo, ou seja, o sistema capitaliza nosso corpo anímico orientando nossos pensamentos, sentimentos e desejos, no sentido de trabalhar sob a égide de suas premissas, e principalmente afirmar que dependemos dele para subsistir. Encaminha, dessa forma, nossas ações no sentido de alimentar as necessidades do modelo econômico vigente. Mas o principal mesmo, para que nos entreguemos às suas diretrizes seria, na verdade, confundir real e realidade. Acreditamos, nos momentos em que nos entregamos ao



modelo capitalista, que o plano real é o sistema, ao passo que este seria somente uma realidade possível dentre infinitas outras.

Capitalizar recursos significa criar demandas para que estes recursos gerem valor de controle. Isso acontece quando o sistema investe na escassez, provocando um estado de competitividade pelos recursos necessários. Recursos sobre o comando de quem exerce o controle das instituições e sobre as atividades do sistema. Este seria um dos princípios da economia de mercado, com o estado agindo a seu serviço, em detrimento ao que reconhecemos como seguridade social, onde os recursos ao invés de serem capitalizados no sentido de impor um controle das forças criativas do plano real a serviço da realidade econômica, estas estariam a serviço de um equilíbrio socioambiental.

No Brasil, essa relação se mostrou evidente na conduta do governo federal em relação à pandemia, quando este conduz as ações do estado, através das instituições, no sentido de expor o conflito entre seguridade social e saúde da economia. Trago este contraponto, visto que as medidas indicadas por órgãos internacionais de saúde, como quarentena e isolamento social, seguiam nas trilhas de uma política de seguridade social, garantindo certas condições que gerassem segurança alimentar, no emprego etc.



Houve grande resistência do estado a se dispor congruente com as diretrizes de seguridade social determinadas por órgãos internacionais em detrimento às exigências do mercado. Isso para que a economia continuasse ativa, demonstrando uma dependência do sistema sociopolítico e cultural a esse modelo avesso a qualquer ação no sentido da segurança social e que exauri os recursos da natureza ambiental e humana em nome da produtividade e suas causas de riqueza baseada em lucro, acúmulo de propriedade e alto índice de consumo de produtos, como alimento de uma balança comercial positiva.

Outro dado relevante, analisando esta condição de revitalização do planeta diante do recuo das ações humanas, está em uma perspectiva de que a produtividade em escalas exageradas representaria potencializar forças ligadas ao estado de insustentabilidade em detrimento as forças responsáveis pela manutenção de um modelo de sociedade. Ações humanas que operariam em razão inversa às ações do planeta como um organismo que atua em direção a sua sobrevivência.

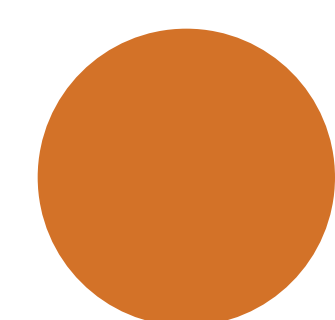
A sobreposição das ações humanas sobre as ações do planeta implica, nos termos que venho desenvolvendo aqui, sob o prisma de plano real e plano da realidade, uma sobreposição das diretrizes de realidade do sistema



capitalista, em detrimento às forças do plano real em contínuo processo criativo regendo a natureza da vida além do modelo hegemônico vigente.

As alternativas à questão da insustentabilidade do sistema capitalista como sistemas permaculturais, agroflorestais, ecovilas e sistemas baseados em economia solidária etc, seguem, todos, apesar de suas diferenças nos procedimentos, um pensamento que professa a necessidade de um equilíbrio socioambiental de as ações humanas dentro de uma realidade sociocultural e político-econômica, agirem no sentido de facilitar o serviço da natureza da vida. (ARRUDA, 2018) Ou seja, agir congruente às forças criativas do plano real. Dessa forma, ao contrário do capitalismo hegemônico e colonizador, os sistemas sustentáveis preveem ações que auxiliem a natureza da vida a cumprirem seus designios e não uma sobreposição das ações humanas ao meio, desviando rotas, alterando ecossistemas, degradando recursos e conseqüentemente provocando escassez e exaustão destes recursos.

A visão sistêmica de uma sociedade em relação ao indivíduo, para avaliar a carga de insustentabilidade, pressupõe uma ecologia das ações individuais como sustentação do sistema como um todo. Um rebatimento espelhado de forças que retroagem das intenções do indivíduo e refletem também no *hall* de intenções da



sociedade moldando um sistema que se estrutura nesse processo de espelhamento.

Como já mencionei acima, as forças criativas próprias da dinâmica da vida, nos atravessam e operam no mundo através do trabalho de nossas ações no meio em que vivemos. Isso implica nas diretrizes de nosso trabalho, como orientamo-nos em relação a nossa alimentação, produção de resíduos, valores morais e culturais que alicerçam nossas atitudes e instituições, ou seja, um grande complexo de vetores constituintes das formas e estruturas sociais que moldam uma realidade específica. Isso significa que sob um ponto de vista sistêmico, um campo de produção de conhecimento, instituições, e seus membros estabelecem relações em rede que se processam nos enredamentos que se efetivam e nos capturam em nossos pensamentos, desejos, sentimentos e ações.

Dessa forma, o evento Covid-19, muito mais que agir pontual e evidente de acordo com causas diretas na saúde pública, opera como um indicador de problemáticas estruturais do sistema sociopolítico e cultural vigente que rege os modos e maneiras de existir da sociedade, como um todo. A abordagem que a sociedade assume diante de uma situação revela seu modo de pensar, demonstram valores que são cultuados para manter o modelo funcionando. Esta diretriz pode estar alinhada ou não com as forças criativas



do meio em relação à perpetuação de suas bases. Se sim o modelo colabora com o contínuo processo criativo, do contrário, o modelo entra em processo de deterioração em direção à extinção de suas estruturas. Ambas são próprias das funções do tempo e do espaço. O nosso modelo de sistema social, baseado nas necessidades da economia de mercado, estaria na segunda opção.

O que pretendo ressaltar, e entendo esse momento de pandemia propício a isso, é a necessidade de desenvolvermos um olhar crítico e questionador sobre a naturalização de nossas ações e de nossa realidade sociopolítica, cultural e histórica que se apresenta claramente em condição de insustentabilidade, crises sociais, graves inversões de valores morais e civis, no que diz respeito aos direitos humanos, manejo do ambiente natural, produção de alimentos, desenvolvimento de práticas de educação e porque não dizer do papel das manifestações, ditas artísticas e culturais, e mais especificamente, em nosso caso, as artes cênicas e performáticas contidas nesse contexto.

Para analisar um dos realces promovidos pela ocorrência da pandemia Novo Covid-19 em relação às agendas programadas de um sistema sociopolítico e cultural vigente, considero a utilização das tecnologias em rede, representada pela internet e seus recursos e modelos de ação, o cume desta agenda. Tais tecnologias se mostram



como ferramentas que promovem impactos definitivos nas relações sociais e na estruturação de uma sociedade e suas necessidades. Diante desse contexto já ouvi, li e presenciei discussões acerca da ideia de uma nova normalidade baseada na realidade virtual promovida por esses meios que penetram por todos os “poros” da sociedade em relação às demandas geradas por situações sociais específicas, se apresentando como ferramenta facilitadora e emancipadora das condições humanas e suas necessidades.

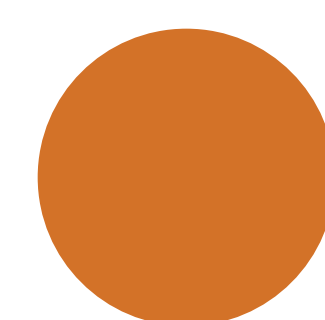
Percebo que o impacto mais significativo que se mostra na intervenção das tecnologias, dos sistemas de rede e da internet é a dependência que a sociedade e os indivíduos passam a apresentar em relação à utilização destas tecnologias. Ou seja, tais ferramentas passam a reger o que é necessário ao funcionamento do sistema e conseqüentemente a regência das ações individuais neste sentido. Um professor universitário, hoje, teria muita dificuldade em manter seu emprego se optar, por exemplo, em não utilizar internet e redes sociais. Ou seja, sua subsistência passa a estar vinculada a ferramenta.

Ou melhor, as tecnologias passam a ditar as regras, através de suas diretrizes de ação, que devem ser cumpridas para se realizar e dinamizar a sociedade como um todo, seja no nível da produção, da comunicação ou da realização de necessidades e anseios individuais ou institucionais.



O meio virtual passa a ser uma obrigatoriedade e não mais uma opção. Nossa subsistência como indivíduos e sociedade passa a estar atrelada a utilização das redes e suas plataformas para que o sistema possa continuar funcionando. Cada vez menos é possível sobreviver sem estar intimamente vinculado às redes, o que começa a apresentar um caráter de tirania ou uma espécie de ditadura da internet. Ficamos sem escolhas quanto à opção de utilizar ou não os meios virtuais como ferramenta. Sua subsistência passa a estar atrelada a esse uso.

Para atestar o que acabo de escrever basta meditar sobre quantos serviços são capazes de serem realizados sem internet? Quantas indústrias são capazes de sobreviver sem internet? Quantas pessoas poderiam garantir sua sobrevivência, hoje, sem o uso da internet e seus aplicativos? Fato é que a internet e seus recursos se infiltraram como ferramentas de facilitação e emancipação e aos poucos vão operando de maneira a sequestrar a subsistência humana e da sociedade como um todo que passa a ser possível somente diante de sua utilização. A obrigatoriedade e o controle andam juntos, desta forma tornamo-nos reféns deste modelo regulador da sociedade. Na medida em que se criam dependências obrigatórias com o sistema de internet, essa se torna, na verdade, uma ferramenta muito mais de controle social do que uma ferramenta de



emancipação do indivíduo e da coletividade.

É certo que tal movimento já ocorria como agenda social muito antes do aparecimento da pandemia Covid-19, transformando cada vez mais nossa condição como indivíduos e sociedade, em uma relação de dependência das redes e do meio virtual para subsistir. Aponto a condição de agenda, indicando que esse contexto de dependência e sequestro de nossa subsistência, estaria programado diante de uma diretriz de controle histórico. Isso é possível analisando a evolução da sociedade moderna colonizadora e hegemônica, sob o prisma de suas bases residirem no manejo e manipulação da informação, no intuito de controlar recursos e população. Tal afirmativa se mostra válida se analisarmos a baliza histórica de regulação da sociedade baseada na técnica, na ciência, no direito, na religião etc, instituições e procedimentos de controle a informação com base na veiculação e comprovação da “verdade” ou do que deva ou não ser feito ou realizado.

Tal qualidade de controle de recursos e população se mostra intimamente atrelada à capitalização destes recursos agregando valor de riqueza para aqueles que se posicionam na ação de controle do sistema capitalista representados por corporações, bancos entre outras instituições financeiras capazes de operar a diversidade de setores do sistema econômico de forma a integrar o fundamento de controle

e gerar o máximo de riquezas.

Acometidos pela pandemia gerada pela disseminação do Novo Covid-19, vimos uma desestabilização das relações sociais em níveis diversos, visto as medidas que necessitaram ser tomadas diante da situação. Podemos entender que tais medidas tem como eixo central de impacto social, uma suposta necessidade de isolamento, para que ações de saúde pudessem ser realizadas, com o intuito de que o vírus não se proliferasse e, todavia, alcançasse um enfraquecimento e desaparecimento dos efeitos da pandemia. Trago essa ideia de suposição não por negar ou deslegitimar a diretriz do isolamento, mas para enfatizar a relação desta diretiva, a uma forma específica de ver o mundo como modelo de realidade. Um olhar sobre o mundo, por exemplo, que não entende uma necessidade vital nos encontros e na sociabilidade humana como recurso de saúde, seja ela mental ou física, até porque, em se tratando de analisar o campo das artes cênicas e da *performance* (de forma mais generalista), o encontro e as forças mobilizadas pela presença estão no cerne de sua existência como necessidade no decorrer da história das sociedades.

Entendo que, mais até do que os efeitos diretos da pandemia e suas resultantes sobre a população, tais desestabilizações das relações sociais, revelam muito



sobre o sistema social em que vivemos, suas agendas e prospectos, seus eixos principais e suas vulnerabilidades diante de qualquer ocorrência que provoque instabilidade no sistema, e principalmente potencialize seu caráter de insustentabilidade. Ou seja, mais do que a ação da pandemia, é importante observar como abordamos tal ocorrência, fazendo valer e afirmando diretrizes implícitas de um sistema sociopolítico e cultural em relação a objetivos e preceitos intrínsecos a sua própria maneira de operar.

Muito embora seja pouco provável que venhamos, de fato, ter ciência da origem do vírus, ao menos por ora, principalmente quanto a condição de uma veiculação estratégica ou espontânea do mesmo, podemos observar de maneira muito clara e normalizada a capitalização de sua ocorrência. Escrevo isso para realçar a condição de manejo histórico dos designios humanos diante das intempéries que nos assolam no decorrer de nossa história. Uma das bases de nossa agenda histórica, analisando um pensamento colonialista e que se pretende hegemônico, alicerçado, nos dias de hoje, no evento da globalização, é o manejo e porque não dizer a manipulação da informação, no sentido de capitalizar e adquirir controle sobre recursos da natureza, incluindo a natureza humana.

Isso significa que independente do vírus ter sido produzido em laboratório ou ter surgido de maneira



espontânea, como a informação vem sendo difundida e aceita, a sociedade capitalista precisa transformar essa ocorrência em capital. E esse processo segue desde a produção de máscaras caseiras, até grandes desvios de verbas públicas, a priori, destinados à contenção da pandemia. Capitalizar as ocorrências, neste caso, muito mais do que transformar o acontecimento em renda, é gerar benefícios específicos associados à maneira de pensar e operar o sistema e encaminhar suas consequências no sentido de reproduzir um modelo de controle de recursos e população, controlar a natureza da vida, bem como a natureza humana. Dessa forma, manter as instituições funcionando no sentido em que se preserve uma hierarquia de poder e controle da manutenção do sistema.

No caso de o vírus ter sido produzido em laboratório, nos moldes das diretrizes capitalistas, isso ocorreria como criação de demanda para a capitalização do evento, ou seja, os sistemas de controle teriam vislumbrado, de forma estratégica, que a ocorrência da pandemia poderia gerar benefícios para a manutenção do sistema enquanto poder de controle sobre recursos e população.

O que desejo realçar aqui, é que a abordagem que temos diante do evento Covid-19 é intrínseca, revela e demonstra, de maneira explícita, sob quais diretrizes que nossa condição sociopolítica e cultural encaminha nossa

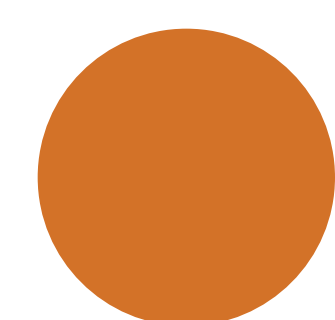


realidade diante da condição real que se impõe independente da própria realidade e modelo social que se sobrepõe a ela.

Porém, o que as artes cênicas e performáticas teriam a ver com isso? Primeiramente as artes da *performance*, são essencialmente artes da presença. Está na condição experiencial seu sentido de existir. Se historicamente reconhecemos certa necessidade de existir da performatividade entre a diversidade de sociedades humanas espalhadas pela história, esta se faz na necessidade das relações presenciais e suas infinitas possibilidades de recriar realidades a partir das forças do plano real em sua continuidade criativa no espaço-tempo.

As artes cênicas existem exclusivamente sob o salvo conduto de relativizar a realidade presencial como experiência fundamental para a compreensão das ações do real e da realidade, como estrutura flexível de energias transformadoras a partir dos gestos, movimentos, sons e toda sorte de elementos expressivos próprios desta manifestação. Uma dinâmica entre força e forma que instaura e desintegra formas, desenhos, coreografias, encenações, orquestrações em relação ao espaço preenchido de sentido e direção na *performance*.

O prefixo *per* apresentando o sentido de através de, e



formance, termo que se refere à forma, revela no sentido da palavra *performance*, uma noção daquilo que atravessa a forma. Ou seja, intrínseco ao conceito de *performance*, é possível reconhecer seu caráter de complementariedade entre força e forma, onde os desenhos possíveis da *performance*: gestos, movimentos, coreografias, encenações, figuras, personagens, sons etc estariam regidos por um regime de forças de vida criando múltiplas realidades presenciais. As múltiplas realidades possíveis de serem criadas pela performance que vão, no seu sentido mais amplo, desde situações ficcionais, rituais arcaicos de todos os tipos e culturas, coreografias para palcos, entre outros modos de *performances* urbanas, espetáculos musicais, manifestações da cultura popular, sempre trazem em seu bojo essa característica de maleabilidade da realidade e suas possibilidades de invocar forças que vão além de uma sociedade normativa e hegemônica. Residiria aí o caráter subversivo intrínseco a esse modo de manifestação cultural.

O advento da obrigatoriedade do meio virtual na condução dos desígnios sociais, operando as necessidades humanas e sociais se coloca inversamente proporcional às necessidades básicas das artes performáticas: a presença. Durante a pandemia isso se acentuou em uma condição de impossibilidade de se promover encontros. E diante



das diretrizes de isolamento operou dominante diante das urgências intrínsecas às necessidades de conexões e encontros interferindo nas perspectivas e anseios das pessoas em relação às causas e consequências da pandemia. Ou seja, o uso das redes tornou-se um ponto de apoio basilar e estrutural do olhar e da abordagem da sociedade sobre o acontecimento da pandemia, moldando a realidade das pessoas diante da submissão imposta pela condição como um todo.

É possível pensar que isso seja passageiro, mas no momento em que reconhecemos a urgência da virtualidade no modelo social como agenda independente do episódio pandemia isso já retrata outra realidade. Mais ainda uma agenda programada de uma sociedade que se pretende virtual em relação a suas estruturas de funcionamento, revela urgências que não se alinham a uma corrente de ações que vê a experiência presencial como fundamento da realidade. Na verdade essa tendência se alinha diretamente ao modelo econômico como função de pensamento, ação, sentimento e desejo, pois o mundo virtual das redes acionam e dinamizam com muito mais eficiência a difusão dos valores estruturais de controle centrados na produtividade.

Ainda que a noção de *performance* em seu mais amplo sentido, traga esse caráter de recriar realidades a partir do manejo de forças do plano real, quando inseridas em



um contexto capitalista, tal função se mostra de alguma maneira enfraquecida quando aprisionada pelas diretrizes do sistema, principalmente no que diz respeito à sua subsistência através da subsistência dos *performers* e coletivos performáticos.

O mesmo sequestro de nossa subsistência que descrevi acima, vale para a condição das artes cênicas como terceiro setor da economia. Diante dessa afirmativa e seguindo com Zygmunt Bauman: a cultura, neste contexto, se torna um “armazém de produtos para consumo, uma espécie de seção da loja de departamentos (...) na qual se transformou o mundo habitado por consumidores.” (BAUMAN, 2001). A função original da arte em transformar e recriar a realidade se desloca no sentido de dar resolução a um ciclo de produção e comercialização que efetiva uma cadeia de consumo integrada ao complexo de produtividade característico do capitalismo. Porém, a questão vai além, pois essa cadeia de consumo se expande com um sistema tecnológico que integra a economia e expande as diretrizes e valores que estão na base da sustentação do modelo. Difunde e aciona pensamentos, sentimentos e desejos congruentes com sua manutenção enquanto modelo de realidade. Isso revela uma característica importante de uma rede operacional que interliga diferentes setores da sociedade e demonstra o alcance que um segmento

específico da atividade produtiva apresenta e seus limites imediatos.

Com o advento da Pandemia Covid-19 essa rede tecnológica representada pela internet e redes sociais se tornou bastante ágil em dinamizar e difundir a agenda dos modelos capitalistas e a capitalização da economia, visto que as diretrizes de comportamento são exclusivamente difundidas a partir destes meios. O isolamento social, muito embora se possa ter certeza que fosse a única solução para o efeito do vírus, é recurso velho conhecido das diretrizes de controle. Em sistemas ditatoriais uma das medidas de controle mais recorrentes é a contenção de aglomerações em espaços públicos, e permanência das pessoas em pequenos grupos familiares, pois se torna muito mais difícil controlar pessoas regidas por coletivos humanos do que cidadãos isolados e impulsionados por máquinas e mídias. Dessa forma, as ações diante do evento do vírus, afirma e reproduz uma agenda que traz diretrizes afinadas com um modelo de sociedade que valoriza condutas tirânicas que passam a ser normalizadas.

Ou seja, toda a potência em transformar a realidade contida no interior da *performance*, é cooptada por um grande sistema de consumo e produtividade que penetra e contamina os impulsos geradores da *performance* artística, seja ela, na forma de teatralidade, dança, música ou a



própria *performance art*, neste contexto. Não posso afirmar que estariam definitivamente inativas as forças criativas e desestabilizantes do plano real agindo na *performance*, enquanto ação social, até porque estas jamais falecem. E são elas que são capazes de desestabilizar o modelo até se desfazer, agindo nas zonas de vulnerabilidade do sistema.

O que acontece é que o modelo de linguagem artística inserido na sociedade oprime essas forças criativas em nome da manutenção de um modelo que necessita do binômio competitividade/escassez para se sustentar. Trata-se de uma competitividade por patrocínios, financiamentos, subsídios públicos, editais de prêmios e fomentos governamentais, artifícios de controle de crédito e débito para aqueles que representam ou não o sistema vigente. Aqueles que têm crédito dentro do sistema ocupam lugar de destaque e controle, os demais se situam na região dos débitos.

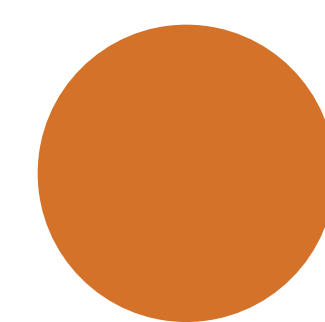
As artes performativas enquanto segmento de uma cadeia produtiva ligada à economia de mercado, acaba por sacrificar sua potência de liberdade criativa, congruente com as forças instauradoras da realidade. Oferece uma grande parcela de seu potencial criativo e transformador, a um sistema viciado de produção que alimenta um modelo de realidade insustentável vinculada à produtividade e a exaustão do meio em que vivemos. Tudo isso porque



afirmamos só poderemos subsistir dentro de um sistema de produção específico. Acreditamos que necessitamos deste modelo para usufruir do potencial criativo da vida. Cremos em uma zona de conforto que nos apresenta mediante a esse compromisso com a economia de mercado e o consumo de sua produção. Devo esclarecer que acredito que ocorre um embate entre forças criativas que agem nas brechas das estruturas moveis do sistema e suas amarras que moldam as ações nas diretrizes do sistema de mercado e de créditos.

Ao mesmo tempo em que tencionamos o sistema através de nossa criatividade em nossas produções performativas, estas devem impulsionar as engrenagens do mesmo, para que possamos sobreviver do nosso trabalho. E assim se dá um ciclo vicioso que envolve criatividade, subsistência, resistência a modelos obsoletos de relação com a realidade e com o meio, modelos de comportamento e submissão a instituições e hierarquias de poder e controle dos meios de produção e fomento, através de incentivos, patrocínios, estabilidade profissional etc. Uma engrenagem que elabora os impulsos criativos e que tencionam as estruturas do sistema no sentido de que a urgência de sua ocorrência esteja moldada no sentido de trabalhar dentro da lógica da sociedade de mercado.

Finalizo este texto com a intenção de enfatizar a



qualidade transformadora de realidades, modelos e sistemas, própria das artes cênicas. Faço isso, principalmente quanto ao caráter performativo de suas ações. Sob meu ponto de vista, aponto de forma crítica um posicionamento corrente de aceitação de um modelo de produção e reconhecimento ligado a uma condição de comportamento social sistêmico, vinculado a mecanismos geradores de ações insustentáveis diante das configurações da realidade de nossos modelos sociais vigentes.

Acredito que o evento Covid-19 enfatiza certas diretrizes, agendas e pautas de nossa sociedade, diante da abordagem que acabamos por acatar, visto nossa dependência das redes e internet para moldar nossos pensamentos, sentimentos, desejos e ações como resultante da captura de nossa subsistência.

Uma alternativa que venho pesquisando em relação a isso, é desenvolver um pensamento que alia o campo das artes cênicas e a prática da performance, às práticas que perseguem a possibilidade de um sistema sustentável.

Para ser objetivo neste momento, me balizo nas chamadas comunidades alternativas e ecovilas, e seus desafios para subsistir sob o prisma de um novo paradigma social, como referência de sustentabilidade, e que não esteja assentado em um sistema de controle pela capitalização



de recursos e população.

de forma sistêmica, encontro respostas em um olhar que se coloca diante de uma complexidade de atividades sociais integradas. Isso significa que as atividades humanas, na medida do possível, para reverter o processo de deterioração do meio pelas ações produtivas orientadas pela economia de mercado e pelo sistema de créditos, deveriam manter relações mais rizomáticas entre si.

No caso das artes performáticas sua estruturação se torna saudável no momento em que as fronteiras com a produção de alimentos, construções bioecológicas, seu caráter lúdico ou sagrado na estrutura pedagógica e espiritual da comunidade, sua condição de arte na recriação de realidades abstratas, sua relação com as pessoas pertencentes ao coletivo no dia a dia, suas bases de produção entre as outras condições para sua ocorrência, ganhe mais integralidade entre si e se desvincule de uma estrutura capitalista para exercer sua urgência na criação de novas e múltiplas realidades possíveis.

Tais realidades devem estar congruentes com as forças do real identificadas com a preservação, e muito mais que isso, recuperar o sentido múltiplo e diverso contido na relação com a natureza da vida, ecossistemas, práticas mágicas e surpreendentes no manuseio do corpo anímico

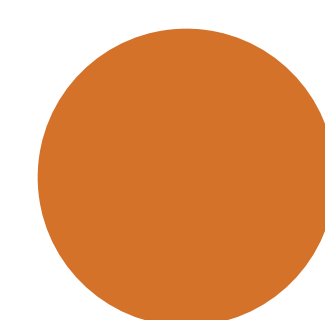


(sentimento, pensamento e desejos), além de otimizar o uso de tecnologias como artifício para a condição de presença diante das forças de sustentabilidade de uma realidade saudável e próspera, abundante, onde a produtividade se mostre sempre em acordo com diretrizes que impulsione os designios de vida das diversas maneiras e modos de existir presentes nas experiências reais onde a performance e as chamadas artes cênicas realmente tenham com o que contribuïrem diante de sua condição essencial de artes da presença.

É preciso trabalhar para que os modelos de economia de mercado e sistemas de créditos se transformem em diretrizes obsoletas em nome do fortalecimento de relações saudáveis e responsáveis com o meio, em uma cultura de equilíbrio das relações sociais e com o meio em que vivemos.

__REFERÊNCIAS

ARRUDA, Beatriz Martins. **O fenômeno de ecovilas no Brasil contemporâneo**. Dissertação (mestrado em urbanismo). Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias. PUC, Campinas, 2018.

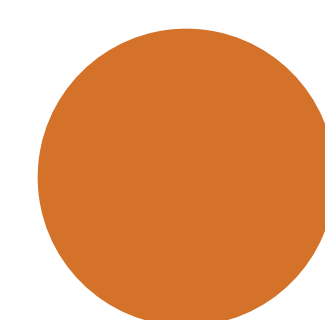


BAUMAN, Zygmunt, **44 cartas ao mundo líquido moderno**, Rio de Janeiro, Zahar, 2001.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.


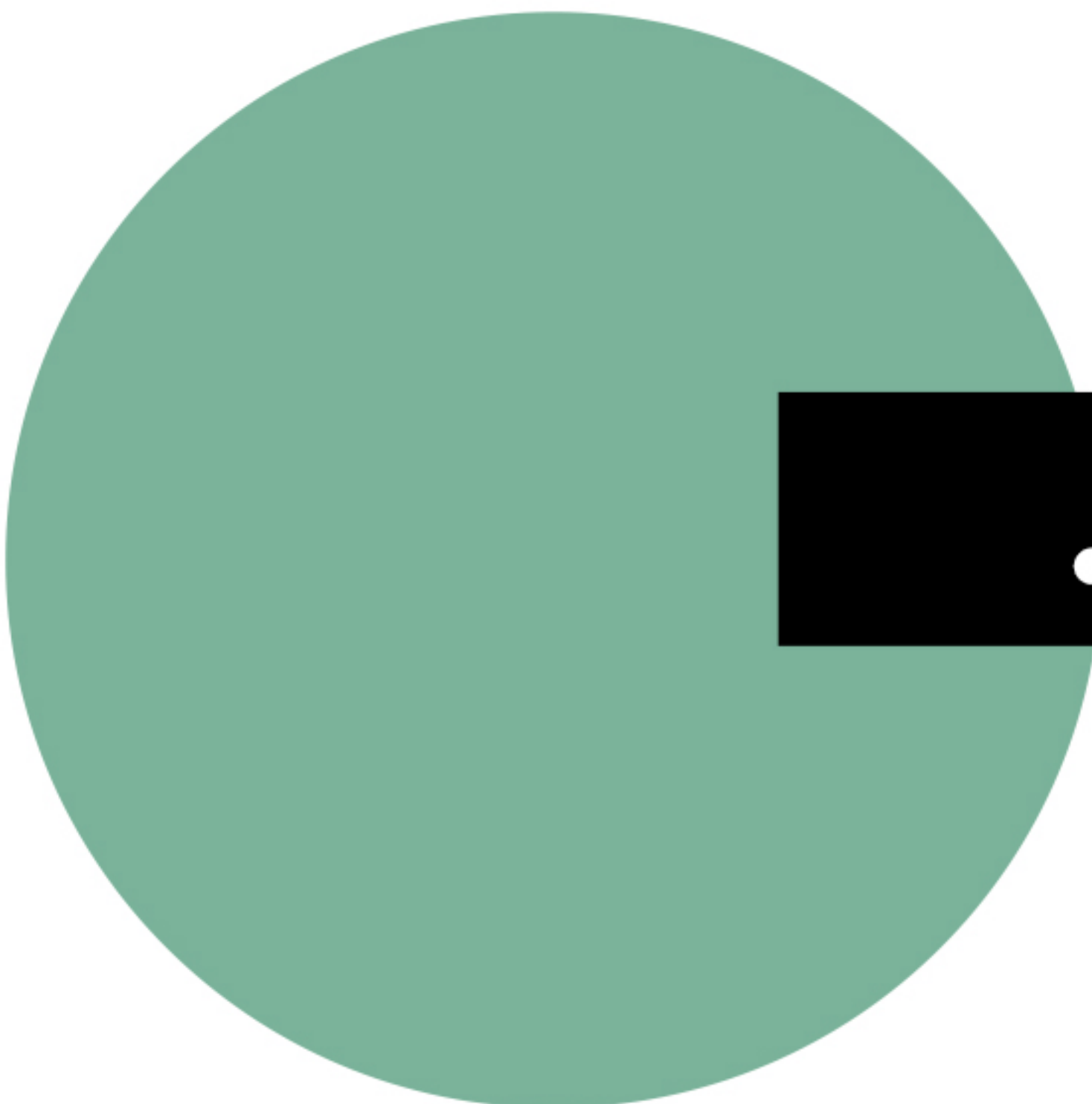
SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 1988.

HADDAD, Luiz Naim. **Escuta, movimento, modos e maneiras de existir em *performance***. Tese (doutorado em teatro). Programa de Pós-graduação em Teatro, UDESC, Florianópolis, 2017.





CAPÍTULO
4
PRÁCTICAS
DE CUIDADOS
E ESPIRITUALIDADE



.....

TIRAMOS A PELE, LAVAMOS A ALMA

Nara Keiserman (Unirio)¹



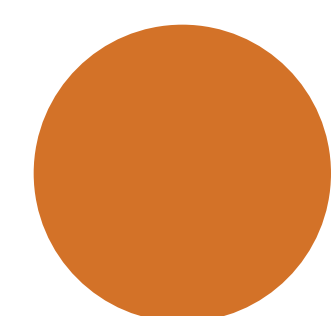
__RESUMO

Compartilhamento das propostas e experiências dos participantes do Grupo de Estudos “Teatro e Espiritualidade: o corpo, a escuta, o som” oferecido em sistema aberto durante a pandemia nos meses de junho e agosto de 2020, cuja metodologia abarcou, principalmente, práticas respiratórias e meditativas orientadas; escrita performática; entonação de mantras. A experiência rasgou a nossa pele e lavou a nossa alma.

__PALAVRAS CHAVE

Teatro e Espiritualidade, Escuta, Som, Escrita performática, Práticas meditativas.

¹ 1 Professora Associada 4 da Escola de Teatro da Unirio, atuando na Graduação e na Pós-Graduação, nas áreas de Corpo, Pedagogia do Ator, Teatro Narrativo e Teatro e Espiritualidade. Possui publicações em periódicos e capítulos em livros. Participa dos Congressos da Abrace desde 1999, inicialmente no GT de Pedagogia do Teatro, depois no de Processos e Criações Cênicas e, atualmente no de Artes Performativas, Modos de Percepção e Práticas de si, o que indica áreas de afinidade e percurso investigativo.



__ABSTRACT

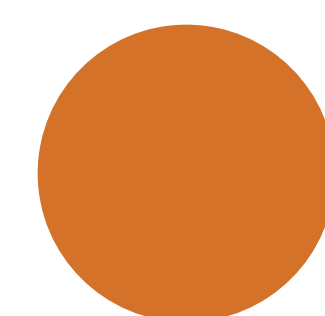
This article derives from the propositions and experiences shared by the participants of the Studies Group “Theater and Spirituality: the body, the listening, the sound”, offered in open system through the pandemics in July and August 2020, which methodology embraced, mostly, oriented respiratory and meditative practices; performative writing; mantras chantings.

__KEYWORDS

Theater and Spirituality, Listening, Sound, Performative writing, Meditative practices

A CHEGADA, O COMEÇO

A pandemia foi um tiro de canhão na ordem. O quadro do cotidiano se estilhaçou em uma realidade nunca antes experienciada. Há tempos percebíamos o campo de virtualidade que inexoravelmente nos engolia. Nossas relações magnetizavam e submetiam-se constantemente a novos comportamentos e hábitos em função dos avanços

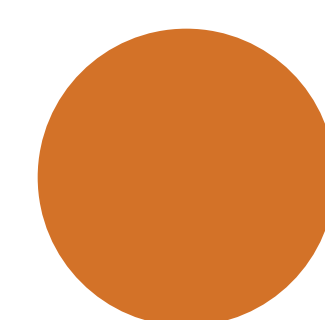


tecnológicos. Contudo, o fenômeno nos instalou numa redoma virtual que foi índice de nosso enclausuramento e simultaneamente a única possibilidade de fuga do mesmo. Vivo baqueada. Saudades dos pequenos afetos. Nesse cenário combativo, formas criativas ergueram-se para possibilitar rotas de encantamento que são como um sopro de vida, pois meus pés não conseguiam mais alcançar o chão. Diante das incertezas, angústias e perdas espalhadas pelo mundo, o universo virtual entrou em cena para falar de teatro, uma arte presencial; e espiritualidade, uma relação do ser humano com algo invisível. No entanto, o trabalho que perdurou por dois meses, ainda que “invisível” ou “à distância”, nunca perdeu a sua concretude. Então, presente, viva, estou aqui. Tenho buscado uma nova possibilidade de mundo. Ao longo dos últimos dias tento me adaptar a uma nova normalidade não tão normal assim e me arrisco a experimentar a quietude da alma, a passear pelo coração, descobrir o que há de bom por lá e abraçar o que possa surgir. Aquilo que se move dentro de mim me dá possibilidades de movimentos. O prazer é uma das minhas forças vitais, o prazer é a minha essência e percebo a minha cintura pélvica e a região da bacia como minha casa, uma região domiciliar.

Quando começa? Entre as múltiplas janelas em flamas abertas no navegador, redes sociais, aplicativos de edição



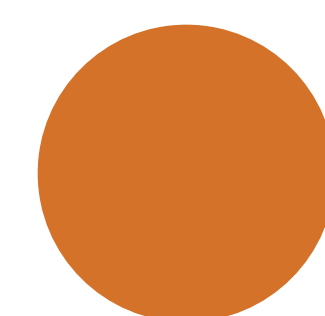
de foto, de edição de texto, de música, encontrar o atalho para nossa reunião, passar pelo portal (Será que entro com a câmera aberta ou não? Desligo o microfone para não atrapalhar o que é certo que já pode ter começado?). Chegar, sorrir ao rever rostos conhecidos e outros novos, arrumar a câmera porque esse ângulo não favoreceu, mergulhar na correnteza da conversa de antes da coisa começar. Conversa ligeira, que além de dar o tempo de todos entrarem em sintonia (estamos em tantos lugares ao mesmo tempo) não pode ser subestimada porque dela nascem cenas, ideias, elementos que aparecem aqui e ali no trabalho *em si*. Quando começa se já não começou? É curioso observar que esses quinze ou vinte minutos foram também transpostos para os encontros virtuais. Dispersos e confinados, são minutos essenciais para criar chão comum. Sabemos quando deve começar. O assunto mingua, vem um silêncio que dá o tempo de negociar com qualquer preocupação persistente e de, enfim, se tornar disponível. Vamos começar? O que chamo de abertura é o momento em que, quase sempre de olhos fechados, nos conectamos e saudamos os guardiões e forças que alimentam esse trabalho. Silêncio.



A ESPIRITUALIDADE

Não há como conectar o teatro e a espiritualidade porque não se pode juntar o que não está separado. A espiritualidade é inerente à materialidade, incluindo toda a natureza e os seres que a habitam. A cultura, que se constitui como um fenômeno de relações sociais e interespecíficas, também se insere em dimensão espiritual. Cultura e espiritualidade não existem sem corpo, sem corpo nenhuma relação é possível, nem mesmo a comunicação entre o visível e o invisível ou os vivos e os mortos. Por mais insólito que possa soar em função das circunstâncias de isolamento, nossos encontros eram um chamado para o corpo. Na relação entre teatro e espiritualidade, ficaram soando, ressoando as vibrações de Iemanjá e Oxum, mar e cachoeira foram ouvidas e citadas, assim como Exu e Ganesha, senhores dos portais.

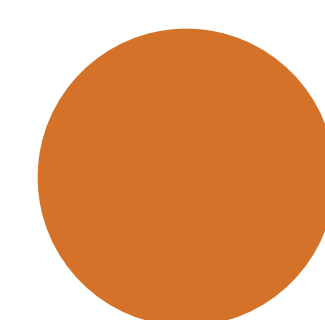
Eu vi uma vovó bem velha mandando luz na minha cabeça ontem antes de dormir. Acho que estavam me preparando, as vovós bem velhas. Tão velhas que fazem rir e sorrir só de olhar e trazem amor. Têm seus peitos escorregando, pendurados como mangas no pé. Mangas murchas, mas cheias de sucos e veias. Acho que minha avó fala comigo quando vou trabalhar, quando vou criar, quando vou viver. Morro de saudades das minhas duas *abuelas* e dos seus peitos murchos e engraçados, das

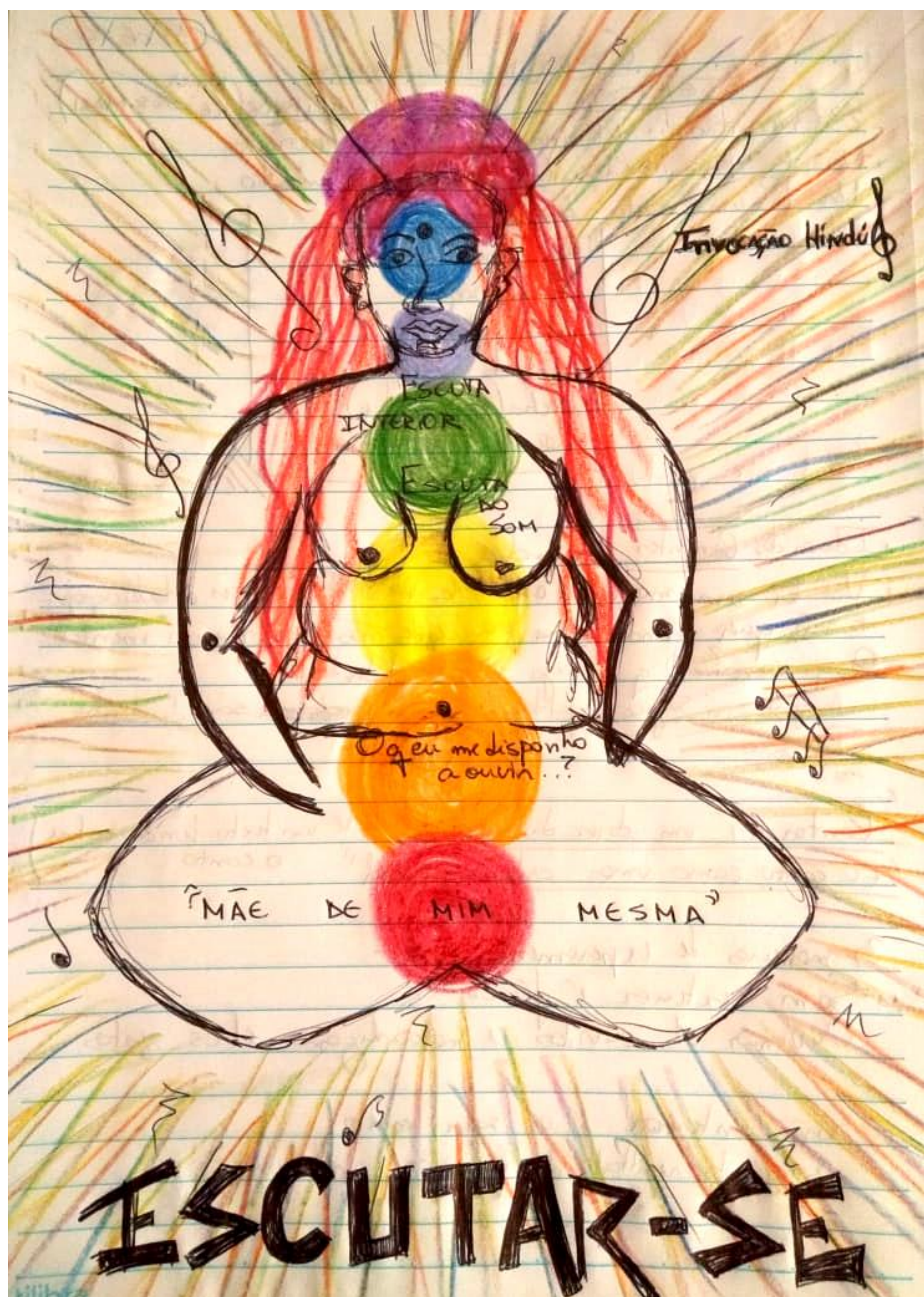


suas bocas e sorrisos sem dentes. Abençoadas sejam as minhas avós e também a avó que eu não conheci. Será que seu sorriso também era sem dentes? Será que seus seios também eram pendurados? Acho que sim. Abençoadas todas as minhas avós! Todas com seus seios de frutas e com seus bolos de fubá quentinhos. Abençoadas avós que falam comigo e sopram as receitas de comida nos meus ouvidos. Abençoadas sejam!

AS DESCOBERTAS, A EXPERIÊNCIA

Minha respiração está estável, minha mente a acompanha. Sinto-me calma, em silêncio, quase como se isso tudo de falta de som significasse paz. Entenda falta de som como falta de voz, como silêncio das vozes que compõem a minha cabeça, essas que me trazem ideias, memórias, assuntos, que por vezes me trazem ansiedade, estão todas em silêncio agora. Parece que se puseram em pausa para ouvir o som do corpo, ouvir o corpo presente mais do que a minha própria voz. Escutar-se. Escutar o outro. Abrir a escuta. Ativar o corpo através da respiração. Respeitar o que se sente. Abrir espaço para a intuição. A escuta sensível me ativa o desenho.





Desenho feito durante o encontro de 15/06/2020, por Aline Vargas

O som, o ar, num só sopro me sinto expandida e cheia de energia. Curimba sagrada² abençoa esse aprendizado, sinto-me cada vez mais pronta. O canto é axé, é *prana*, é *ki*³, e eu sou cantada e dançada, para o teatro levo

² Curimba é o grupo de pessoas responsáveis pela parte musical nos rituais de Umbanda, incluindo cantores e atabaquistas.

³ “O ar é uma espécie de ponte invisível entre nossos corpos físico e sutil. Na tradição védica, a consciência da respiração como força vital é chamada de *prana*; os tibetanos chamam de *ling*, ou vento; na cultura iorubana é o *axé*, a força dinâmica da existência que se expressa no ar. Os chineses chamam de *chi*; os japoneses de *ki*. Na tradição havaiana Kahuna, essa força de vida é evocada no mero fonema *há* - sopro de vida - do qual deriva a expressão *aloha*”. (NAKKACH,139)

isso e lá me entrego e conecto com as forças que me regem. Respirar profundamente. Encontro de mãos e pés, dança de pés no chão, dança de mãos ao céu, giro como movimento de transformação. Acho incrível o tempo. Mesmo com partes do corpo tensionadas, a sensação é de leveza ao cantar para as deidades de cada chacra. A voz, a melodia, o canto guiavam meu corpo e ele balançava de um lado para o outro realmente como se flutuasse, ou como se deixasse massagear pelas ondas do mar. Ar, vento, sopro, som, serenidade, quietude, calma. Somos apenas um bailado cósmico.

Criei barreiras com o olhar de dentro, não consegui avançar, tive dores físicas e a cada dor que brotava crescia a vontade de chorar. Chorei algumas poucas lágrimas e fui deixando ressoar em cada experimentação, vibrando esse bloqueio junto ao mantra entoado. Eu sobrevivo, eu sou, eu comunico. “Quando choro, se choro [...] é para regar o capim que alimenta a vida. Chorando eu refaço as nascentes (que secaram). Se desejo, o meu desejo faz surgir marés de sal e sortilégio [...] (e eu ando) de cara para o vento na chuva”⁴. Ah, Deusa Kali me habita, que em mim há vento e quem venta, dança e canta. Dessa vez me emocionou, fez bem. Eu sinto paz, estou com a mente vazia e ao mesmo tempo inundada, vazia de pensamentos

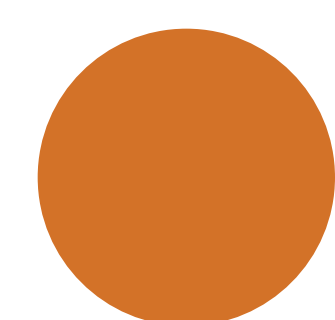
⁴ Trecho de *Carta de Amor*, de Paulo Cesar Pinheiro. Disponível em: <https://www.musixmatch.com/pt-br/letras/Maria-Beth%C3%A2nia/Carta-de-Amor-Paulo-Cesar-Pinheiro-Maria-Beth-nia>.

mundanos e repleta do mais puro que há em mim. Eu quero mais, quero me inundar dessa calma e dessa sensação enorme de paz e pertencimento todos os dias. Nessa tranquilidade interior, abraço a mim mesma, sou o mundo que me abraça, assim como minha mão direita (meu eu social) abraçou minha mão esquerda (o íntimo do eu). Foi como uma resposta a tudo, eu sou o meu mundo, eu vou me segurar e me cuidar, eu consigo. Relaxe, como possa.

Eu ofereço meu corpo canal para que o canto se manifeste em mim. Não se trata do cantar tecnicamente bem, quero silenciar o interno e descobrir qual é a minha melodia. O que eu vejo quando olho para dentro? Qual a música que toca dentro de mim? “Deus deu ao homem dois ouvidos e uma boca para que ele ouça o dobro do que ele fala.”⁵ Como é a atitude quando eu me pré-disponho a ouvir? Na escuta com o coração percebo que é o meu corpo que canta e é cantado. *Re-conectar-se* consigo mesma é um ato de coragem. Como estar nesse estado em um piscar de olhos? Guarde o estado de grandeza que te habita e retorne sempre para ele.

Não posso falar como cada pessoa viveu a experiência, mas posso afirmar que a vivemos coletivamente. Não era possível olhar para si sem se perceber como parte de um todo, mesmo que a maioria das pessoas sequer se

⁵ Provérbio oriental



conhecesse. Das palavras ditas em grupo, cheguei a: se eu seguir os DESEJOS que me FLUTUAM, irei de encontro à CORAGEM que DANÇA em mim. Nesse MOVIMENTO, entre MAR e MONTANHA, sigo um BAILADO INVISÍVEL, sentindo os BEIJOS de mil SÓIS. Envolta em pleno AMOR, encontro a ILUMINAÇÃO e a ela dou o nome de LIBERDADE.

Escrevo para um pedaço de mim que se nutre de algo que foi construído e acessado há algum tempo, apesar da distância. Vim buscando reativar dimensões da experiência humana e artística das quais me distanciei, porém percebo que me fazem viver e compreender melhor minhas potências e meu estar no mundo. Trabalho de escuta sensível, trabalho da percepção. “Há pessoas que estão tão nuas que na verdade não têm nem pele”. (Tom Waits, apud ANDERSON, 2011, p.81)

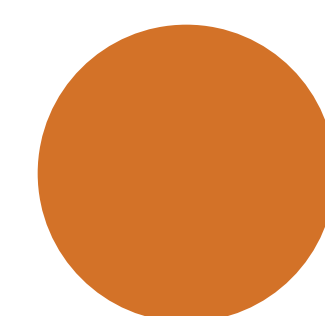
Nós estamos nesse trabalho sobre “si”, de olhar para nós mesmas/mesmos e então a proposta de criar e apresentar algo para o grupo, inevitavelmente seria algo sobre mim, sobre quem sou, mas como dizer quem sou? Porque não sou esse ser social que dá bom dia para as pessoas, que é filho, que é produtor, que tem 34 anos. Sou uma outra coisa que nem sei dizer, poderia até apresentar uma cena, ler um poema, pintar um quadro, fazer uma escultura. Aí, escolhi essas obras que são como se eu as tivesse feito. Em “Saturno devorando um filho”, do Goya, eu sou Saturno,

sou Goya, sou o filho, sou devorador, sou devorado, sou a figura faminta e também a desesperada. A pele arrancada mostra quem sou? El Greco, a forma longilínea dos corpos em combinação com a aura divina, as figuras dos santos têm isso. É a minha espiritualidade? Fala da minha conexão com algo inexplicável para mim. O Davi, de Michelangelo, sou eu descompromissado com o mundo. Olhando sereno para

Bacon, que é instinto, animalesco, sou eu do avesso, com sangue, desforme, pulsando. Relaxe, como possa.

A você que me lê: feche os olhos e respire fundo. Tome tempo para chegar aqui, no agora. Perceba o quanto precisa pausar a mente para se conectar com o que está à sua frente, com o presente. Ouça a sua voz, deixe que ela te guie e acolha o seu cantar; esse canto que sai da matéria e se projeta no universo, que se mistura com a energia ao seu redor. Deixe seu corpo também entrar nessa dança, flutue. Percorra o caminho do físico ao etérico com paciência e leveza. Mapeie as emoções e sensações que surgirem: elas te apontam para onde dar atenção e onde estão algumas respostas. O que você sente é relaxamento profundo ou sono? Com que formas o corpo, neste plano, pode habitar o espaço?

Exu e (é) Shiva



Parado na porta em constante movimento

Shiva é a flecha

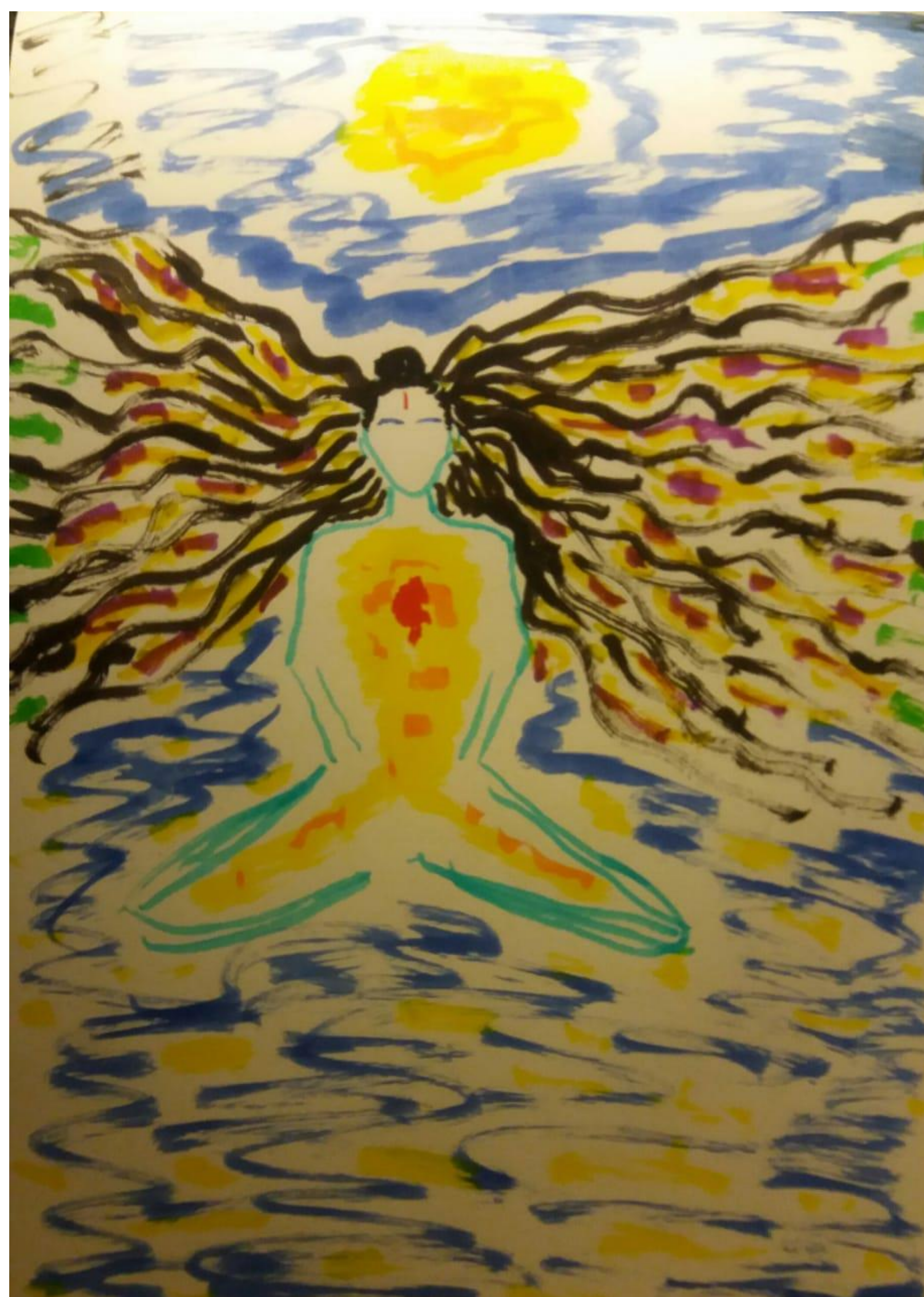
Exu come hoje com a flecha que lançou amanhã⁶

Shiva é o carro

O Sol e Lua são as rodas

Os vedas, os cavalos

Sarasvati, a estrada.



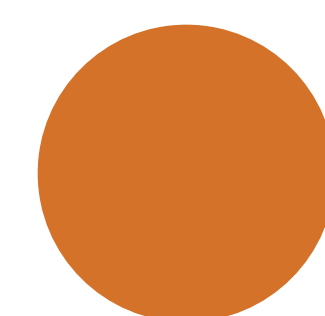
Shiva – Desenho espontâneo feito durante o encontro de 22/06/2020, Valeri Carvalho

⁶ Referência ao provérbio “Exu matou o pássaro ontem com a pedra que arremessou hoje.”

A DESPEDIDA, OS AGRADECIMENTOS

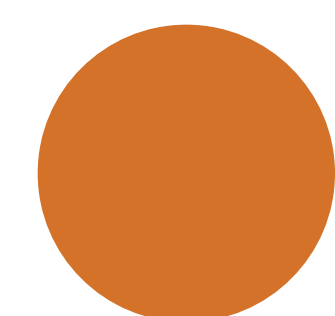
Agradeço pela oportunidade de construir coletivamente, pelas trocas promovidas, por tudo aquilo que esses encontros reacenderam em mim! Estar em família, abraçar a gratidão e compartilhar a liberdade. O universo me dá as coisas essenciais: alegria, luz e amor; se permitir a escutar o silêncio e tudo o que existe nele. A maior clareza está naquilo que eu não consigo ver. As forças das grandes águas me fazem ver com coragem e vulnerabilidade a beleza do arco-íris interno presente no coração, brilhante como uma esmeralda e belo como rubi. Com amorosidade serei capaz de enxergar a beleza interna mesmo nos momentos mais sombrios. A luz está sempre disponível no universo, que possamos estar certos que estamos sempre fazendo o melhor possível, acolhendo o acaso e sendo generoso com o que de fato está acontecendo. Agradeça a si mesma/mesmo!

O trabalho de hoje nutriu minha alma do que estava precisando. Vibrei o corpo inteiro, emanei uma imensa e intensa luz da mão direita, expandi meus sentimentos, pensamentos e a percepção deles. Sou outra. Eu estou cada vez mais presente aqui, em vida. Obrigada a todas as deidades e a nossa conexão estabelecida, estou com vocês.



No último encontro eu retirei a carta de um baralho que tenho - *O Poder do Feminino* (CARVALHO, s/d), pensando em alguma coisa que pudesse ser levada para o grupo. A carta tirada foi: GRATIDÃO. Nela se vê três mulheres agrupadas sob uma manta olhando para o céu e nele desenhadas todas as fases da Lua. Com esta carta encerro esse ciclo de encontros querendo compartilhar de muitos outros. Sou grata ao nosso encontro no mundo! Lembre-se: o prazer é a essência do universo. Entenda suas referências, seus desejos e seus impulsos artísticos como presentes que você oferta ao mundo e perceba o quanto isso emociona e estimula. Divida sua vulnerabilidade, instigue sua curiosidade, cure seus medos e limitações. Esse é mais um espaço que afirma e potencializa a sua crença de que o trabalho pode e deve ser afetado pelo poder espiritual. acredite, realize, aproveite! Agradeça!

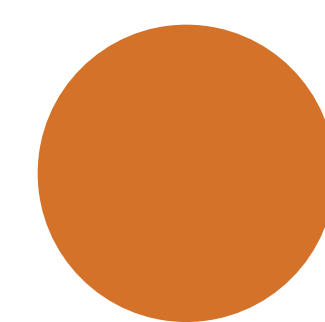
Que força ouvir Clara cantar, que lindo sentir mamãe Oxum aqui comigo. Que força emanamos no dia de hoje e quantas coisas lindas pudemos trocar umas com as outras, uns com os outros. Saio embebida de paz, amor, carinho e como que tomada pelos abraços que ainda daremos; saio movida, provocada como se tocada lá no princípio do meu ser a transformar, mudar, crescer e amadurecer a força espiritual que há em mim. Desligo a câmera, tiro os fones e é como se mergulhasse no vazio, sem o peso de uma



energia negativa, apenas vazio significando silêncio de vozes e sensações. Olho para o meu espaço, sinto uma pausa como reverberação dos nossos presentes, estou completa. Vem um choro com gosto de amor, sorriso com cheiro de acolhimento, assim me sinto com vocês, assim fui deixada por vocês. Desse jeito, olhei para os lados encarando a pausa e só pude escolher vomitar em palavras minha imensa gratidão e todas as boas sensações, consequência do vulcão de amor que me queimou agora. Obrigada.

Cartas de Gratidão

Eu agradeço pela oportunidade de estar aqui. Eu agradeço por poder estar presente num momento de tantas ausências. Eu agradeço a consciência cósmica por abrir caminhos para mim e para os outros. Eu agradeço pelo visível e pelo invisível. Eu agradeço pelos campos percorridos e por aqueles que eu ainda hei de percorrer. Eu agradeço pela família, amigas, amigos, companheiras, companheiros e passantes que me ofereceram o sentido de pertencimento. Eu agradeço pelos beijos, sorrisos, abraços e alegrias. De perto ou de longe eles me fizeram sentir amada. Eu agradeço pelas dores, pelas perdas e pelas marcas: as cicatrizes são o símbolo do que vivi e venci. Eu agradeço por ter a escolha de fazer de cada dia um dia melhor. Eu agradeço por poder desatar os nós. Eu agradeço pelo reencontro do presente, passado e futuro.



Eu agradeço pela possibilidade de me despir de tudo o que *estou* para viver *a* e *na* essência de tudo o que sou. Eu agradeço pela liberdade da minha alma. Eu agradeço. Eu agradeço. Eu agradeço.

Querido Hanumam

Você que é filho do prana, que é dotado de toda a força e coragem. Você que protege todos os necessitados com alegria e amor. Você que carrega Sita e Rama no seu coração e que está presente em todos os locais onde existe entrega e devoção. Hanumam! Por favor, esteja presente no meu corpo, percorrendo junto de Ida e Pingala, acompanhando meu masculino e feminino, que rodeiam Sushuma. Me abençoe com força de sustento pelo *muladhara*⁷, com a liberdade do gozo pleno pelo *swadhistana*, com a coragem e o poder de ocupar o meu lugar pelo manipura, com amor e alegria pelo *anahata*. Com a expressão criativa alinhada pelo *vishuda*, com a visão de conhecimento pelo ajna e como a conexão com você, que é Shiva, sentado no meu *sahasrara*. Querido guerreiro imortal que nos protege a todas e todos sempre, que apazigua todos os planetas, que vence todas as batalhas. Saudações a você!

Om Sri Hanumate namah

Om Sri Hanumate namah

⁷ *Muladhara* é a palavra em sânscrito para o Chakra 1. *Swadhistana*, para o Chakra 2. Manipura, para o 3. *Anahata*, para o 4. *Vishuda*, o 5. *Ajna*, o 6 e *Sahasrara*, o 7.

Om Sri Hanumate namah

Om Tat Sat⁸

O TRABALHO, A PROPOSTA

Precisando trabalhar para ser feliz, propus um Grupo de Estudos chamado “Teatro e Espiritualidade”, inicialmente endereçado para alunos da Escola de Teatro da Unirio. A conexão entre estes dois universos tem sido minha busca já há algum tempo. Isso quer dizer um teatro em que a espiritualidade do ator está intrinsecamente envolvida, ativada, não só como suporte, mas como parte da atuação. A cena como ato meditativo. A cena como prática espiritual. Há uma pedagogia para isso? Algo como o exercício número 1? Andei no treinamento da prática narrativa e ali o exercício 1 é: “contar uma história na primeira pessoa do singular”. E aqui? Até onde andei nessa busca, o exercício 1 é: “feche os olhos e respire”. Poderia dizer apenas feche os olhos, todos já estão respirando. Mas, obviamente, a gente não sabe que está respirando. Então, a proposta não é “respire”, mas pode ser “observe a respiração” e se encante, admire e agradeça. Você respira! Nós respiramos!

Programado para quatro encontros, foi estendido para mais sete. Imaginei 12 pessoas e éramos 35, de diferentes

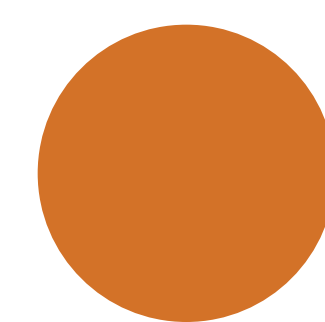
⁸ Pode ser traduzido por “Saudações ao prana consciente. Essa é a verdade”.

universidades. Apareceram ex-alunas e ex-alunos morando e estudando, agora, em Lisboa e Paris. Encontros, *re-encontros*. No último dia éramos 12. Fechava-se um ciclo.

A dinâmica de cada encontro seguia um ritual: colocar-se e permanecer em silêncio por cerca de 3 minutos para que cada uma, cada um se conectasse consigo mesma/mesmo buscando um esvaziamento; realização de diferentes *pranayamas* conduzidos como práticas meditativas; realização de *ásanas* da *Suksma Vyayama*, em andamento lento para propiciar as percepções mais sutis - as micro-percepções (GIL, 2005); meditações guiadas com foco nos três *nadis* (canais de energia) principais, *Ida*, *Pingala* e *Sushmna* e nas correntes de Liberação e de Manifestação que se movimentam através do *Sushmna* (JUDITH, 2010); entoação de mantras tendo como referência os chacras básicos, os *bija-mantras* (som semente de cada um deles) e os mantras de deidades a eles relacionadas (NAKKACH, 2014). Ao final de cada bloco de experiências o exercício da escrita espontânea, que ganha status de uma escrita performativa, geradora da criação de ações performativas individuais e em grupos, manifestadas sob a forma de leituras, de construções audiovisuais, de cantos e de desenhos.

“Alguma coisa acontece nos nossos corações”,⁹ durante

⁹ Referência a *Sampa*, de Caetano Veloso: “Alguma coisa acontece em meu coração”



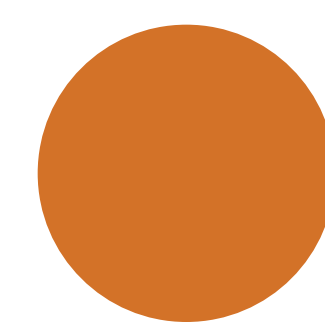
os encontros. Todos saímos modificados. Criou-se um sentimento de coletividade entre todos. O campo sutil atravessa as telas que nos separam. Trabalhamos muito tempo de olhos fechados, a visão é substituída pela audição. O que nos une é a minha voz conduzindo as experiências. A voz carrega o *prana*¹⁰ e também intenções e frequências vibratórias. Harmonia de intenções e altas frequências vibratórias formam a base segura para que cada um possa voar¹¹ para dentro de si mesma, de si mesmo e para o espaço da manifestação criadora.

As performances compartilhadas foram fortes, genuínas e *co-moventes*. Ouvimos de uma das participantes, aluna do PPGArtes da Unesp: “vocês substituíram a competitividade pela amorosidade”. Sinto-me tentada a chamar o que tenho proposto de uma Pedagogia dos Afetos, em ressonância principalmente com psicólogo Narciso Teixeira¹² (2003), que denomina seu trabalho terapêutico de “clínica dos afetos”, fortemente referenciado no orientalismo e também com Ana Pais, que tem na “teoria dos afetos”, nos “ritmos afetivos” um instrumento para análise de obras performáticas (2018). Uma pedagogia dos afetos serve à atriz, ao ator? Serve à pessoa que eles são. Não se trata de uma pedagogia da

¹⁰ *Prana*, palavra sânscrita, é formada por *pra* (constante) + *na* (movimento). Com seu movimento constante, é concebida como a energia vital presente no ar, no éter. Onipresente, sua natureza é luz. “É uma força que se consegue dispersar ou concentrar dentro do corpo”. (MULJI, 2016, p. 22).

¹¹ “Pelo conhecimento do som, o homem obtém o conhecimento da criação. Esse conhecimento atua como asas para o homem; ajuda-o a subir da terra ao céu, e ele pode penetrar através da vida visível e invisível. Aquele que conhece os segredos do som conhece os mistérios de todo universo”. (Hazrat Inayat Kahn, apud NAKKACH, 2014, p. 117)

¹² <http://www.reate.com.br/2018/04/04/sobre-a-clinica-dos-afetos>. Último acesso em setembro 2020



atuação. É uma pedagogia da atriz, do ator.

Este texto traz muitas vozes, as palavras dos doze praticantes e a presença sutil de todos que estiveram conosco. Optamos por não identificar a autoria de cada trecho, acreditando que nenhuma de nós fez nada sozinho, sozinha. Apenas por uma questão formal um nome aparece no cabeçalho.

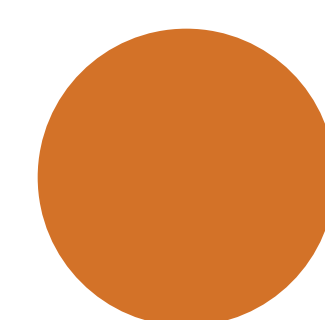
Os artistas-pesquisadores que deram voz/corpo a esse texto são: Aline Vargas, Cassiana Rodrigues, Douglas Resende, Gabriela Matos Guilherme Hinz, Igor Nascimento, Ludymilla van Lammeren, Luiza Nacif, Mar Ferreira, Maria Clara Migliora e Valeri Carvalho. A elas e a eles, eu, Nara Keiserman, agradeço – o que é pouco para tudo que vivemos juntas, juntos.

__REFERÊNCIAS

ANDERSON, Laurie. **I in u = Eu em tu**, vol. 1, catálogo da exposição realizada no CCBB do Rio de Janeiro, 2011. Santana do Parnaíba: Mag Mais Rede Cultural, 2011.

CARVALHO, Renata. **O Poder do Feminino**. Medicina para autoempoderamento. Instagram: @opoderdofeminino.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções:**



estética e metafenomenologia. Lisboa: Relógio D'água, 2005, 2a edição.

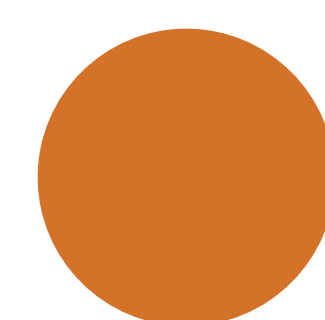
JUDITH, Anodea. **Rodas da vida**: um guia para você entender o Sistema de Chacras. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010.

MULJI, Atul. **Pranayama**. Setúbal: Ariana Edições, 2016, 2a edição.

NAKKACH, Silvia; CARPENTER, Valerie. **Solte a Voz**. Trad. Alba Lírio. Rio de Janeiro: Lirioê, 2014.

OLIVEIRA, Roberto. **Yoga Suksma Vyayama**. Desenvolvimento do vigor corporal. Apostila, 2006.

PAIS, Ana. **Ritmos Afetivos nas Artes Performativas**. Lisboa: Colibri, 2018.



COMO VOCÊ ESTÁ SE SENTINDO HOJE? A CLÍNICA PERFORMATIVA DA UNIRIO

Juliana Manhães (UNIRIO)¹

Leticia Carvalho (UNIRIO)²

Marcus Fritsch (UNIRIO)³

Nara Keiserman (UNIRIO)⁴

Tania Alice (UNIRIO)⁵

„Eles passarão, e nós, passarinhos“

Mário Quintana

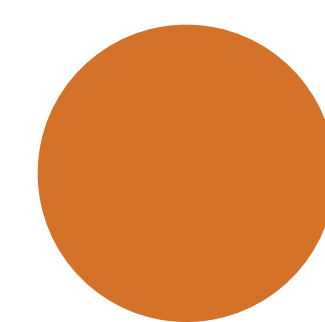
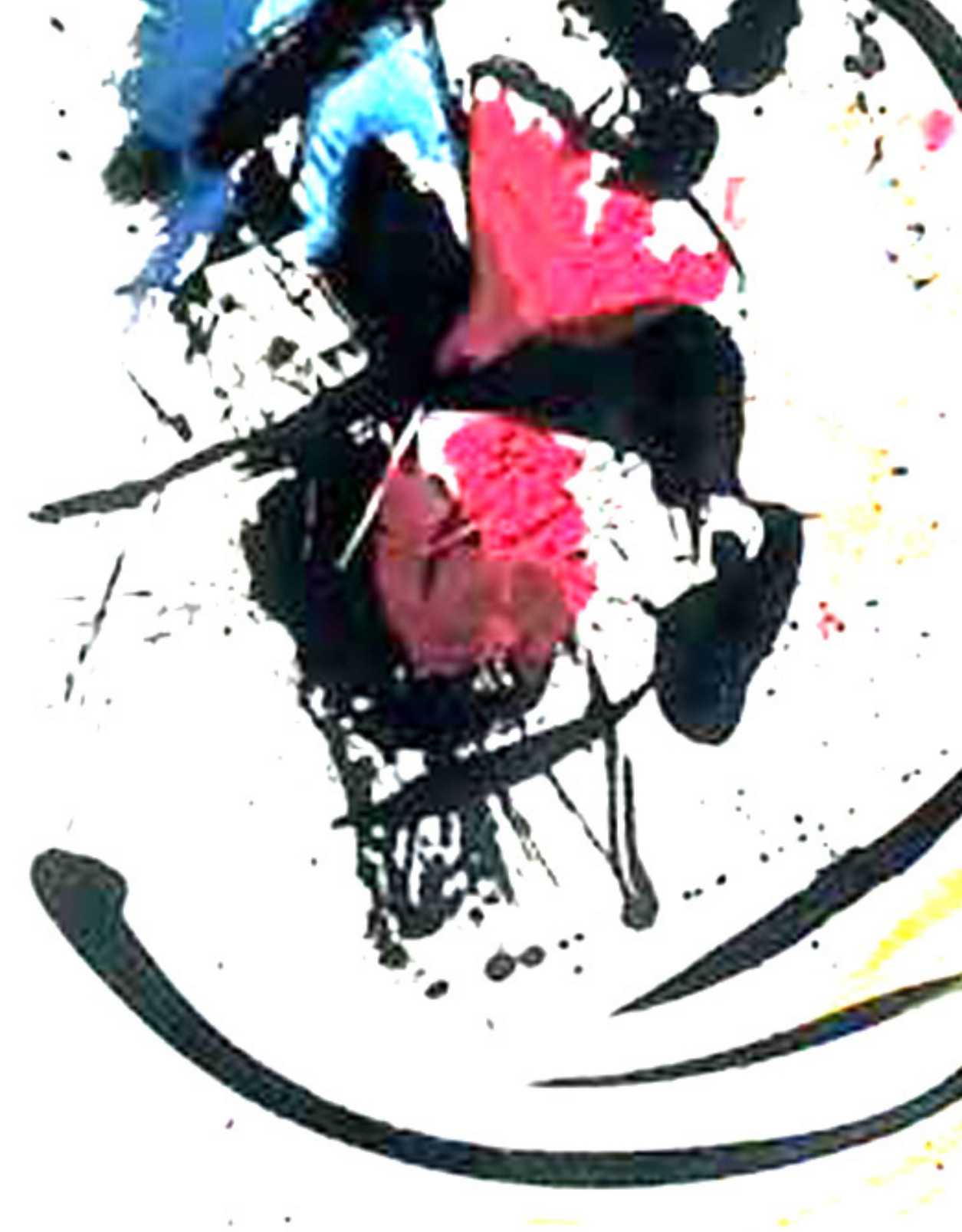
¹ Juliana Manhães: Professora Adjunta da Escola de Teatro, atuando na graduação e na pós graduação da UNIRIO. Faz parte do Laboratório Artes do Movimento e atualmente coordena o Laboratório Núcleo de Estudos de Performances Afro-Ameríndias (NEPAA). Coordena o projeto de cultura e extensão Coletivo Matuba com Manifestações Tradicionais Brasileiras e o projeto de pesquisa Pedagogias Brincantes.

² Leticia Carvalho é cantora, preparadora vocal, professora e pesquisadora de voz e canto do Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO e doutoranda do Programa de Pós-graduação da mesma instituição. Mestre em Artes Cênicas também pela UNIRIO, interessa-se no fluxo de atuação das/nas canções. Coordena o projeto de extensão *Polifonia* e é membro dos grupos de pesquisa cadastrados no CNPq: *Vocalidade e Cena* (UnB, UNIRIO, UFGD) e LEV (UNIRIO, UFMG).

³ Marcus Fritsch é ator, professor e pesquisador de atuação cênica no Departamento de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UNIRIO. Pesquisa o teatro Lúdico de Anatóli Vassíliev no Grupo de Pesquisa Fições e membro do laboratório de pesquisa LEV (Unirio, UFMG). Editor da Ação: arte do ator em revista.

⁴ Professora Associada 4 da Escola de Teatro da Unirio, atuando na Graduação e na Pós-Graduação, nas áreas de Corpo, Pedagogia do Ator, Teatro Narrativo e Teatro e Espiritualidade. Possui publicações em periódicos e capítulos em livros. Participa dos Congressos da Abrace desde 1999, inicialmente no GT de “Pedagogia do Teatro”, depois no de Processos e Criações Cênicas e, atualmente no de “Artes Performativas, Modos de Percepção e Práticas de Si”, o que indica áreas de afinidade e percurso investigativo.

⁵ Tania Alice é performer, diretora artística do Coletivo *Performers sem Fronteiras* (UNIRIO), líder do Grupo de Pesquisa “Práticas Performativas Contemporâneas” (UNIRIO/UFRJ/CNPq) e professora de Performance da Graduação e da Pós-Graduação da UNIRIO. Ela desenvolve uma pesquisa artística em performance há mais de 15 anos sobre modalidades da arte relacional como revolução dos afetos, bem como projetos artísticos participativos em tempos zonas de trauma.



__RESUMO

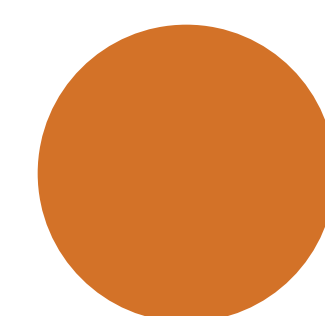
O artigo propõe uma escrita cartográfica coletiva realizada por um conjunto de professora/es do Departamento de Interpretação da UNIRIO durante a pandemia do COVID-19, partindo de um experimento intitulado “Escuta Poética: Como você está se sentindo hoje?”. Oferecido como ação da Clínica Performativa da UNIRIO, o experimento propunha realizar uma escuta poética de aluna/os que precisassem desabafar os sentimentos contraditórios que surgiram para toda/os no período de isolamento social.

__PALAVRAS CHAVE

Escuta poética, pandemia, clínica performativa.

__RESUMÉ

Cet article propose une écriture collective de la part d’une équipe d’enseignants-chercheurs du Département de formation de comédiens de l’Université Fédérale de l’Etat de Rio de Janeiro – UNIRIO, réalisée durant la pandémie du COVID-19, à partir de l’expérience intitulée “Écoute poétique: comment te sens-tu aujourd’hui?”. Proposée en tant qu’action de la Clinique Performativa de la UNIRIO,



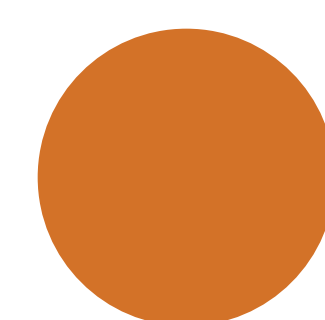
l'expérience consistait à proposer une écoute poétique à tous les élèves qui auraient besoin d'écoute pour partager les émotions contradictoires de cette période d'isolement social.

__MOTS-CLÉS

Écoute poétique, pandémie, clinique performative.

Nascimento da Clínica Performativa: cuidados poéticos na academia

Em 2018, antes e, principalmente, após as eleições presidenciais e as ameaças nelas contidas, ocorreram na UNIRIO e, mais especificamente, no Centro de Letras e Artes, um aumento de tentativas de suicídio, crises de ansiedade, depressão e ataques de pânico dentro e fora de sala de aula. No intuito de realizar ações de prevenção, a Pró-Reitoria de Assuntos Estudantis - PRAE convocou uma reunião com o Diretor da Escola de Teatro Prof. Dr. Luiz Henrique Sá e uma equipe de professores para que fossem pensadas estratégias de prevenção. Foi deste encontro que surgiu a iniciativa, por parte do Coletivo *Performers sem Fronteiras*, de montar uma Clínica Performativa.



A ideia já vinha sendo pensada e discutida dentro do grupo de pesquisa “Práticas Performativas Contemporâneas”, que abriga o Coletivo *Performers sem Fronteiras*. O termo foi cunhado por Diogo Rezende, que concebeu seu Doutorado imaginando esse espaço de intervenção clínica e artística, denominando-o de Clínica Somático-Performativa⁶. Após diversas reuniões de preparação e ajustes entre as diversas instâncias da Universidade, o texto seguinte foi publicado no site da UNIRIO⁷:

A Clínica Somático-Performativa é um espaço de acolhimento para alunas/os de todos os cursos de Graduação e Pós-graduação da UNIRIO. Trata-se de um espaço de respiro que oferece práticas artísticas e somáticas que promovem e fortalecem a saúde física e emocional dos/das participantes nos tempos difíceis que estamos enfrentando. Cada sessão da clínica é organizada em função das demandas e necessidades da/os aluna/os presentes e se apresenta como um antídoto à depressão, à ansiedade e à insegurança. Entre as possibilidades de prática, sempre abertas, contamos com práticas de escuta empática, caminhadas, diversos tipos de meditação, práticas de movimento livre, processos criativos, yoga do riso, rodas de conversa, massagens, yoga, desenho, reiki, entre outros. A Clínica Somático-Performativa é uma iniciativa da plataforma “Performers sem Fronteiras”, dentro do grupo de pesquisa “Práticas performativas contemporâneas”, coordenado pela Profa. Dra. Tania Alice, performer-pesquisadora e terapeuta de *Somatic Experiencing* (cura do trauma) da Escola de Teatro da UNIRIO⁸.

6 REZENDE, Diogo. *Clínica Somático-Performativa: Criação e Movimento*. Tese de Doutorado realizada na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, sob orientação da Profa. Dra. Tania Alice, defendida em março de 2019.

7 Inicialmente denominada Clínica Somático Performativa, a Clínica passou a ser chamada de “Clínica Performativa” em 2020.

8 Cf. <http://www.unirio.br/prae/copoe-1/projeto-praticas-artisticas-e-somaticas>.

Em sua primeira fase, a Clínica iniciou seu funcionamento no dia 25 de março e seguiu até o dia 24 de junho de 2019, com um total de 15 encontros, conduzidos por diversos membros dos *Performers sem Fronteiras*, às vezes de maneira independente, às vezes de maneira conjunta⁹.

Após um primeiro semestre de encontros semanais, iniciou-se, no segundo semestre, uma disciplina optativa para os graduandos de Artes Cênicas, que se propuseram a multiplicar a clínica em seus respectivos locais de trabalho e convívio: escolas, comunidades, bairros ou instituições onde atuavam, como presídios ou hospitais, entre outros.

Estruturada dentro de um Curso de Graduação em Artes Cênicas, longe de se configurar como o que, num vocabulário militar, costuma se chamar no ensino de “grade” ou de “disciplina”, a Clínica se configurava como um espaço de encontros abertos a todas/os: alunas/os, professoras/professores, funcionárias/funcionários.

Imaginada como um projeto de Arte Socialmente Engajada dentro do qual poderiam florescer múltiplas possibilidades, o projeto tinha por meta contribuir para produzir um “reencantamento” do mundo (MAFFESOLI, 2007), dentro de um universo formativo muitas vezes permeado

⁹ A equipe da Clínica Performativa era composta pelos seguintes integrantes: Profa. Dra. Tania Alice, artista-pesquisadora e terapeuta do trauma; Bruno Cuiabano, esquizoanalista, artista e pesquisador independente; Fernanda Paixão, artista, mestranda, terapeuta e formada em Yoga do Riso; Marcelo Asth, doutor, professor e artista em projetos socialmente engajados; Prof. Dr. Gilson Motta, artista e professor da UFRJ; Bruno Palmieri, graduando e massoterapeuta; Diomar Nascimento, graduando e professor de dança; Alarisse Mattar, palhaça e performer formada em Artes Cênicas e Circo e o cão Ninja, Golden Retriever emprestado pelo Prof. Dr. Charles Feitosa.

pelo racismo e pelo machismo estruturais.

A Clínica, bem como outras aulas propostas na Universidade, tinha por meta associar a ideia de trabalho/ estudo com o cuidado. A condução do trabalho foi realizada no primeiro ano pelo conjunto da equipe, e, no segundo ano, em uma parceria de Tania Alice com o esquizoanalista Bruno Cuiabano, já contemplando a formação de multiplicadores. Essa formação aconteceu no segundo semestre de 2019 e diversos experimentos e núcleos puderam ser implantados pelos participantes: na rua, em seus bairros, em escolas públicas, no presídio, entre outros.



FIG. 1 Sessão da Clínica Somático Performativa.

Trazer presença, desautomatizar o corpo, buscar restaurar um equilíbrio em corpos muitas vezes traumatizados por situações complexas do dia a dia, transformar as marcas do corpo em assinaturas de potências pela prática da

amorosidade eram algumas das metas da prática artística e clínica. Conforme Suely Rolnik:

Neste tipo de prática „pedagógica“ a relação entre professor e aluno é da ordem de uma cumplicidade, feita de uma crença amorosa na possibilidade que o aluno tem de desenvolver desta forma seu trabalho no pensamento, crença não menos amorosa na eficácia e no valor deste trabalho enquanto potencializador da capacidade de afirmação da vida (ROLNIK: 1993, p. 13)

A Clínica foi concebida como um convite ao voo, como uma afirmação da vida. Porém, quando estava prestes a reabrir suas portas para gerar novos encontros, novas performances e novas intervenções e formar novos multiplicadores, logo no início do primeiro semestre de 2020, surgiu a pandemia do novo coronavírus COVID-19, e com ela, a necessidade de reinventar a Clínica, de lhe dar outra forma.

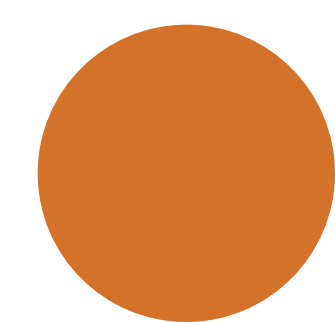
Nascimento da escuta poética em tempos de pandemia: “Como você está se sentindo hoje?”

Sexta feira 13, no mês de março de 2020 - a data em que todos os professores foram convocados a saírem do espaço do Centro de Letras e Arte e impossibilitados de retornarem à **UNIRIO**, por conta da pandemia do



COVID-19, que havia chegado e que trazia a necessidade da quarentena e do isolamento social. Iniciava-se o tempo do não-encontro presencial, em que o universo *on-line* se instaurava em nossas vidas. O que parecia inicialmente ser o afastamento de um mês foi se transformando em dois meses, três meses e nesse momento da escrita, **já se foram seis meses.** A necessidade de cuidar do corpo físico e emocional tornou-se prioridade e as artes mostraram-se potentes ferramentas como espaço de cuidado, escuta e cura.

Em meados de maio, a professora Tania Alice contatou alguns professores da Escola de Teatro para um diálogo sobre o desejo em dar continuidade aos cuidados coletivos nestes tempos traumáticos de pandemia mundial. Ailton Krenak fala de tempo em suspensão, é um momento desconhecido em que todos se **vêm podendo correr** riscos, mas, como escreve Guimarães Rosa, “viver é muito perigoso” e todos nós precisamos encontrar travessias e caminhos para traçar novos sentidos de existência. E foi assim que Juliana Manhães, Letícia Carvalho, Marcus Fritsch, Nara Keiserman – do Departamento de Interpretação, professores corpo, voz e atuação - e Ricardo Kosovski, do Departamento de Direção, juntaram-se a Tania Alice em um encontro pela plataforma *Zoom*, para simplesmente se escutarem e assim entenderem, na prática, o que viriam



a propor para os estudantes.

Esse espaço de fala e escuta nos proporcionou aberturas e aproximações afetivas. Dialogamos sobre a potência que seria oferecer um ambiente acolhedor de escuta, com um tempo de fala para aqueles que quisessem e estivessem precisando falar e nós, professora/es, ocupando um lugar de escuta neutra, no sentido de não ter como objetivos a resolução de problemas. Um papel silencioso, isento de análise, **críticas** ou julgamentos. Apenas escutar e tendo a pergunta “Como você está se sentindo hoje”? como impulso inicial de fala.

Pensamos em um formato com uma ação on-line pela plataforma *Zoom*, em que dois professores por semana estariam à escuta de estudantes da UNIRIO, uma escuta poética, em que desde a chegada valoriza-se a respiração, a simples presença. Após as falas, poderíamos cantar, ouvir poesias, consultar oráculos e oferecer ainda outras interfaces artísticas e lúdicas, que pudessem alimentar e nutrir o encontro, a hora compartilhada, para cada um florescer à sua maneira, sem medo de fragilidades ou de potências.



CLÍNICA PERFORMÁTICA OFERECE PARA ALUNOS DA
ESCOLA DE TEATRO DA UNIRIO

ESCUTA
POÉTICA

COMO VC ESTÁ SE SENTINDO HOJE?

sextas-feiras das
11h às 12h30

ESCUTADORES

10/07: Tania Alice e Marcus Fritsch

17/07: Juliana Manhães e Ricardo Kosovski

24/07: Nara Keiserman e Leticia Carvalho



FIG. 2 Flyer de divulgação e chamamento realizado pela aluna-monitora Gabriela Matos

Embora “o seu silêncio reverbera em partilha” como escreve Daniel Munduruku (2019. p. 17) em seus ensaios poéticos sobre o bem- viver, as práticas foram revelando que não é fácil escutar sem comentar, sem interferir. Quando uma pessoa fala, parece que há uma voz coletiva ecoando, acolhendo as angústias e medos que esse tempo pandêmico traz, como uma “montanha russa” diária de sentimentos. Vivemos escutas muito emocionantes que nos aproximaram ainda mais e percebemos que após os encontros um tempo se instaurava, com uma respiração

mais focada no presente, com uma esperança e crença que “dias melhores virão” ou simplesmente reinventando o cotidiano de maneira mais leve, nesse desconhecido momento. A cada semana, sabíamos que precisávamos nos apoiar nas tecnologias, aceitando o que era possível realizar ou então iríamos ficar insistindo no que faltava ou o que não estava sendo possível realizar de maneira presencial.

Foi assim que, criativamente, reservamos semanalmente um tempo que nos fazia parar e focar no exercício da escuta, abraçando os encantos poéticos que vinham, como a poesia de Manoel de Barros que brinca com as palavras criando novos sentidos e ressignificando a vida e a relação com a natureza e o tempo, repercutindo nos ouvidos e no corpo nossas naturezas mais internas.

Cada estudante tinha um tempo de base para a sua fala e para assinalar a sua passagem, adotamos a brincadeira de passear pela tela um passarinho ou uma *babuska*, sinalizando que o tempo estava acabando. Não havia o intuito de cortar a fala, mas de trazer a presença do tempo real para a fala de cada um. Foi bem interessante essa dinâmica, pois trouxe sorrisos, inspiração, amor e muito humor. Lugar de escuta é também um lugar de fala que envolve processos de subjetividade e significação para o tempo presente.



Numa sociedade radicalizada, fraturada, pouco cordial e mergulhada em uma realidade política discrepante, em que há um silenciamento e opressão do lugar de fala, esse encontro foi como desnudar-se, um alívio das tensões cotidianas, de aceitação das diversidades, revelando intimidades que dizem respeito a todes, apoiados na necessidade de uma sociedade mais afetiva e justa.

Cada condução traçou seus caminhos próprios, de acordo com a dupla de professores e aos estudantes participantes. Assim, cada encontro foi único. Desapegado de qualquer resquício de uma guerra de vaidades tão presentes neste mundo capitalista, estabelecemos um lugar de escuta

poética que des-
hierarquiza a
relação entre
professores e
estudantes. O
sentido do en-
contro está no
cuidado, pelo
ato de “dar ou-
vidos” ao outro.



FIG. 3 Criação coletiva de foto performance

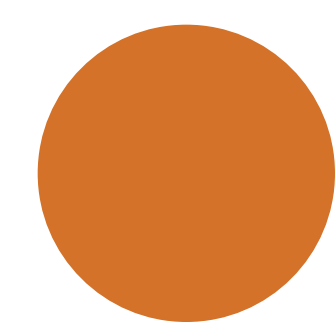
O grau zero da Escuta Poética

Escuta — mais nada — só o grande silêncio — escuta.

Czesław Miłosz.

Uma das primeiras questões, e não a única, que se colocou para os professores envolvidos no projeto da Escuta Poética foi a percepção do risco de que os encontros estivessem de antemão determinados pela estrutura relacional professor/a-aluna/o, onde se visualiza que algum tipo de conhecimento transite do primeiro para o segundo. Por mais que essa ideia venha sendo desconstruída nos últimos anos, o arquétipo dessa relação permanece como uma força ativa no imaginário da prática pedagógica contemporânea. A inversão dessa polaridade acontece na Escuta Poética, através da proposta de um/a professor/a que escuta (passiva/o) e de um/a que aluna/o fala (ativo), o que, além de romper com a tradicional estrutura pedagógica, também coloca o docente numa situação inusitada, para o qual ele eventualmente não tem referências concretas.

Neste ano de 2020, no qual a pandemia de COVID-19 afetou as atividades regulares da comunidade acadêmica, vem se tornando mais claro que, afinal, somos um único



coletivo e que estamos todos no mesmo barco. Discentes, docentes ou funcionários administrativos, todos nós, a comunidade global enfim, estamos passando pelo mesmo momento de crise, atravessamos o mesmo grande mar do sofrimento. Sem pretender retirar o protagonismo que a/os estudantes possuem neste projeto, gostaria de apresentar um curto depoimento pessoal do que ocorreu numa das sessões da Escuta Poética do ponto de vista do docente que escuta:

Em uma das sessões da escuta poética, logo após a concentração inicial, e depois da primeira rodada de falas curtas, deixei reverberar em mim, como tinha feito nos encontros anteriores, a natureza das falas dos alunos, na sua inteireza desarmada e inocente, repousar no acolhimento macio dos meus ouvidos. Num determinado momento da escuta, comecei a me inteirar de alguma coisa além de mim, ou de alguma coisa que já não era eu mesmo, ou pelo menos não exatamente aquele que se sentia aprisionado na solitária de seu próprio apartamento; eu estava navegando num oceano de consciência, sendo conduzido pelas vozes daqueles dois jovens, as vozes eram como o agitar das águas onde eu flutuava embalado pelo ritmo sonoro das falas. Não senti medo algum, ao contrário, me sentia seguro, sentado ali na minha cadeira macia, no conforto daquilo que eu vinha nomeando, nesses meses de confinamento,



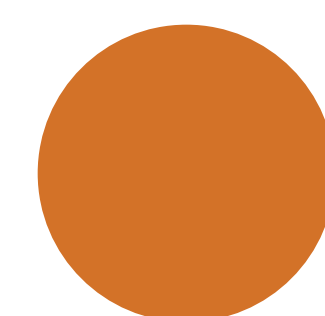
de minha cela, do alto da minha posição de professor universitário, e protegido por esse aparelho, por essa tela de computador. Não existia nem a minha autoimposição habitual de parecer inteligente, de ter que dizer alguma coisa que servisse como uma palavra de consolo, ou apoio para a confusão que emergia como ondas das falas dos alunos. Eu ia por ali, sendo um outro, livre, aventureiro, na expectativa, sem nada imaginar, sem nada antecipar, livre!, talvez seja isso, estava livre... A ação de escuta poética tinha me levado para esse lugar de liberdade plena, onde pulsava o inesperado.

Naquele dia terminamos o encontro sorteando, para cada participante, uma carta do baralho xamânico, e para mim tocou Pena Branca. Então era isso? Pensei. Era o Penna Branca que estava ali desde o início do encontro. O caboclo indígena estava atravessando o grande rio! Aquela carta não predizia o meu futuro, mas significava esse agora, uma reminiscência, ou uma quase. Eu me espantava pensando como é que nunca tinha visto esse caboclo, nessa correnteza, então comecei a duvidar, me questionava, seria isso uma reminiscência? Será que toda reminiscência **é exatamente esta** sensação de enxergar uma coisa que sempre esteve ali? E me deixei levar por uma sequência de reflexões e fui aos poucos esquecendo daquela sensação de espanto.



Agora, já tendo passado quase uma semana, tenho a impressão de que esta experiência **não** resultou em nada de prático na minha vida, continuei sendo o mesmo, e quase não lembro mais do Pena Branca e nem da sensação de liberdade que o fluir da fala dos alunos produziu em mim. O que mais posso dizer? Que ao longo daquele dia, após o encontro, aconteceram algumas sincronias. Mas tenho a sensação de que mesmo aquelas sincronias foram um tipo de eco daquilo que reverberou em mim durante a Escuta Poética, assim como se fossem flores colhidas que colocamos num jarro d'água e mesmo que ainda emitam algum perfume, na verdade já estão mortas. A Escuta Poética é, para mim, um acontecimento radicalmente do aqui e agora e talvez, se eu fosse usar uma metáfora religiosa, seria a da terra eternamente iluminada do Buda, um espaço que você adentra, ou melhor, que te adentra, e que te abre o silêncio da escuta, neste lugar que é puro acolhimento da voz, o impossível se torna possível, e posso estar, por um instante, um Caboclo Pena Branca atravessando o majestoso Rio Amazonas.

Neste curto relato me parece que encontramos o eco de um poema de René Daumal que assim diz: „Escuta bem no entanto. Não minhas palavras, mas o tumulto que se eleva em teu corpo quando te escutas“ (DAUMAL, 1954, p. 42). Estou aqui já adentrando na fenomenologia da escuta



de Gaston Bachelard, que na sua *Poética do Devaneio* (BACHELARD, 1988) afirma que a escuta do outro também é uma escuta de si. Mas não era sobre este assunto específico que gostaria de tratar, pretendo escrever sobre o espaço, sobre como a escuta ocupa o espaço, ou talvez como ela instaura um espaço. Sabemos que o som atua no tempo, mas também se apropria do espaço, na medida em que o momento da escuta é o da familiaridade, que para Barthes (1990) nada mais **é** do que a referência da casa, do território, é aquilo que demarca os espaços em que existimos, em que convivemos com as pessoas. A Escuta Poética poderia ser essa casa onde convivem pessoas, mas também onde existimos num espaço outro, o do território. Mas por que **é que** essa casa também é um território, um outro espaço? Talvez, e esta é apenas uma hipótese, porque a casa e a familiaridade que a Escuta propicia, não são da ordem do prosaico, mas do poético. Como nos diz Octavio Paz, o prosaico é da ordem da vida, do cotidiano, do significado talvez, enquanto que o poético é o que permite dar voltas, ir ao sonho, soar.

Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo. Cria outro. Convite à viagem, regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia, pelo desespero. Epifania,

presença. Exorcismo, conjuro, magia, sublimação, compensação, condensação do inconsciente. Experiência, sentimento, emoção, intuição, pensamento não dirigido. Filha do acaso, fruto do cálculo. Obediência às regras, criação de outras. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Um poema é uma obra. (Paz, 1982, p. 15)

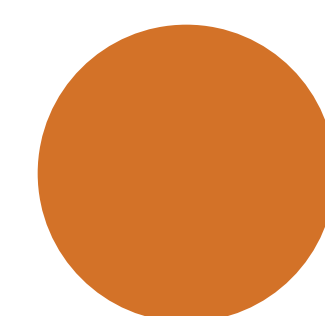
Nos encontros da Escuta Poética, a ordem do poético também está presente na atitude de quem escuta e não **é uma propriedade exclusiva do** falante, mesmo que o estudante se expresse lendo uma poesia, a atitude da escuta é já poética em si. Percebo agora, que mais uma vez me desvio do meu assunto principal, o espaço que a escuta instaura, o território, ou talvez isso que se expressa nas palavras de Octavio Paz: o “regresso” **à terra natal**. Mas também ainda não é isso, é alguma outra coisa que me escapa, ou que talvez prefira manter no silêncio de uma escuta poética.

Do I contradict myself?

Very well then I contradict myself,

(I am large, I contain multitudes.).

(Walt Whitman, 1855)

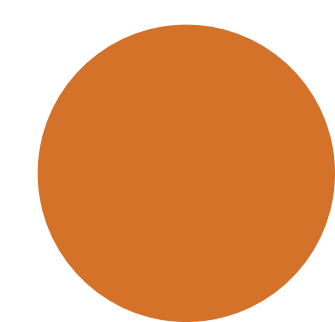


A experiência da escuta: poética.

O que as pessoas mais desejam é alguém que as escute de maneira calma e tranquila. Em silêncio. Sem dar conselhos. Sem que digam: “Se eu fosse você”. A gente ama não é a pessoa que fala bonito. É a pessoa que escuta bonito. A fala só é bonita quando ela nasce de uma longa e silenciosa escuta. É na escuta que o amor começa. E é na não-escuta que ele termina. Não aprendi isso nos livros. Aprendi prestando atenção.

Rubem Alves, 1999

A ideia do projeto de Escuta Poética me encantou e me assustou ao mesmo tempo. Antes de descrever o que se passava, gostaria de dizer o que me passou, ao ser convidada pela professora Tania Alice. Ela é daquelas pessoas que alegam o nosso dia quando a gente cruza com ela: um sorriso largo e luminoso é sempre oferecido. No e-mail que me chegou sobre a proposta, havia outros nomes de professores, formando um grupo bastante inusitado, pessoas de departamentos diferentes, com alguns e algumas eu tinha mais intimidade e convivência, mas a maioria ali naqueles destinatários era de colegas pelos/as quais eu nutria uma admiração, um carinho, mas que nunca tinha tido a chance de me aproximar por falta de oportunidades na vida corrida dentro e fora da universidade. Ali estava o primeiro “abraço”.

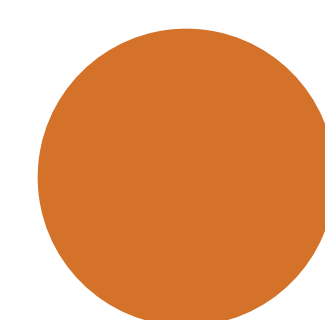


O cenário externo, mundial, era (é ainda, no momento desta escrita) horizontal: todos/as diante da mesma questão. Pandemia, isolamento social, suspensão das aulas na universidade. Os derivados de tudo isso também chegavam em todos os lares: medo, angústia, solidão, ansiedade, convivência exacerbada dos núcleos, entre outros.

Fiquei receosa em aceitar estar num lugar que seria de acolhimento, já que me sentia tão fragilizada, diante da situação. Dividi isso com os/as colegas que se dispuseram a um primeiro encontro em que conversamos sobre a ideia e nos propusemos a uma primeira “sessão” de escuta entre nós mesmos. Ali começava a experiência. A experiência que não cabe em palavras nem em entendimento. A experiência.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. [...] Em primeiro lugar pelo excesso de informação. A informação não é experiência. [...] a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça. (BONDÍA, 2002, p.21-22)

Experiência de escutar os/as colegas sem reagir com a subjetividade exposta em nossas faces – a parte do corpo que chega a outres pelas janelas virtuais em que nos víamos então. Experiência de, por opção, não julgar e não



opinar. Pego emprestada a impressão de Atonin Artaud, quando esteve entre os índios Tarahumaras, no México, na década de 1950, e observou que, entre os nativos, havia uma grande diferença nas expressões do rosto que apareciam, sem que fossem espelho daquilo que ouviam, que recebiam.

Não é um rosto fixado o que Artaud vê no semblante indígena: ‘os sentimentos que irradiava passavam-lhe um após o outro pelo rosto, e os que se liam **não eram manifestamente os seus**, não se apropriava deles, já não se identificava com aquilo que é para nós emoção pessoal [...] (grifos do autor). Os sentimentos e estados mentais fluíam pelo rosto como sobre as águas de um rio, sem se sedimentarem. Já no rosto do homem branco, que se constrói como individualidade, haveria uma ‘incubação fulgurante imediata’, processo veloz e quase imperceptível, que faz nascer a cada instante o sentido de um “eu” que se assegura de si. (QUILICI, 2004, p.175. Grifos do autor).

Ao experimentar, portanto, que o rosto poderia ser fluxo de águas de um rio, sem sedimentos, ao me dispor a essa qualidade de escuta, tive também a certeza de um terreno seguro para que eu pudesse, também, falar. Dizer o que não foi organizado, não foi elaborado, não foi pensado para aquela ou qualquer outra situação. Uma fala que saiu, então, como enxurrada, desorganizada, atropelada, carregada de tantas novas sensações que aquele tempo, maio de 2020, me fazia experienciar. Uma fala que se fez

pela escuta que se abria. Uma escuta que abrigou o silêncio, para existir. Silêncio que Arnaldo Antunes concretizou em algumas imagens:

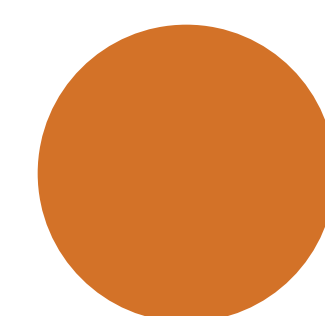
Uma cama onde deitar. Acho que a metáfora seria essa: um chão onde pisar, espaço vazio onde preencher, uma página branca para rabiscar, uma superfície aonde você vai atuar, uma piscina aonde você vai mergulhar. [...] Como se fosse uma matéria-prima para que você possa produzir sons (*in* PERDIGÃO, 2005, p.134)¹⁰.

Assim foi se fazendo o espaço da Escuta Poética: um acolhimento de cama onde se podia deitar e, assim, deixar chegar um tempo outro; um tempo de silêncio onde a linguagem surge trazendo os afetos ainda em turbilhão. E o turbilhão não assusta, ele também encontra a cama, o espaço, a calma. E se transforma. Porque compartilhado, porque dividido em segurança.

E a cada semana, a cada grupo de pessoas que experimentava o mosaico das janelinhas, uma nova vivência. Nem todos os professores estavam presentes, mas sentíamos a intensidade do acontecimento nas vozes que nos relatavam sensações pós-encontros.

Há três pérolas preciosas da sabedoria popular milenar: “os ouvidos não têm pálpebras”, “Deus deu ao homem dois

¹⁰ Arnaldo Antunes em entrevista publicada em PERDIGÃO, 2005, p.134.

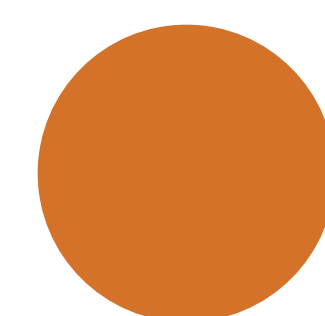


ouvidos e apenas uma boca, para que possa escutar, mais do que falar” e “a palavra é de prata, mas o silêncio é de ouro”. Está tudo dito aí.

Não há a possibilidade de se ter sucesso na opção consciente pelo não escutar. Escuta-se – sempre. E mais, quando se ouve uma música, por exemplo, ela entra em nós de tal modo que tempos depois, quando a gente vê, está cantarolando aquilo que ouviu sem perceber. Então, o que é, como se dá, uma escuta que se quer atenta, consciente e, mais do que isso, poética? Não sei, mas tenho algumas pistas. Primeiro que tudo, o som. Vem antes do conteúdo, antes de me pôr a entender o que o outro fala, ouço sua voz, o som da sua voz: altura, timbre, volume, ritmo, andamento e a emocionalidade subjetiva que enriquece, que se agrega, amalgama ao som e faz dele a voz daquela Pessoa.

Somos som, dizem índios e hindus. O som é a base de toda existência e expressa a relação entre aquilo que é humano, captado pelos sentidos, em um processo de permanente evolução e aprofundamento, e aquilo que é de outra ordem, estando, portanto, a ser revelado. Antigos e contemporâneos, nas artes e nas ciências, compartilham a ideia de que o som é capaz de criar e de transformar. (NAKKACH e LÍRIO, 2017)

Na nossa Escuta Poética, fomos tocados pelo som e



por aquilo que ele revelava, transformando aquele momento em alguma coisa sensível, poética, preciosa. Alquimistas, estávamos juntos transformando a vida em ouro.

Na atitude do ignorante, não sabíamos o que íamos ouvir dos estudantes que se inscreviam para estar conosco. O que eles queriam ou esperavam de nós? Conselhos? Apaziguamentos? Tudo o que tínhamos para oferecer eram nossos ouvidos, esses que não têm pálpebras. Vivemos o exercício de não precisar ter uma opinião ou uma palavra sábia para retribuir ao ato generoso da fala. O que oferecíamos era nossa presença e, certamente, o brilho do olhar e alguma expressão facial que vazava do próprio ato de escutar. Mas tínhamos os oráculos, que “tirávamos” ao final dos encontros. O que representavam? Eram deuses que estavam também ali, à escuta, e se mostravam presentes ao final para manifestarem suas presenças? Eram recados do além? De novo, não sei. A única pista que tenho é pensar que o que traziam fazia sentido e talvez fossem as palavras que nós, escutadores, nos comprometemos a não pronunciar.



__REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **O amor que acende a Lua**. Campinas: Papirus, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARROS, Manuel. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. In Revista Brasileira de Educação [online], 2002, n.19, pp. 20-28. Disponível em:

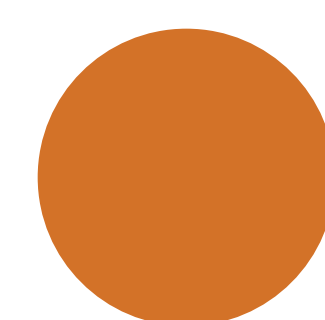
<http://educa.fcc.org.br/pdf/rbedu/n19/n19a03.pdf> acessado em 03/10/2020.

DAUMAL, René. **Poésie Noire, Poésie Blanche**. Editora Gallimard, 1954.

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

MAFFESOLI, Michel. **Le réenchantement du monde**. Paris: La Table Ronde, 2007.

MUNDURUKU, Daniel. **Das coisas que aprendi: Ensaios sobre o bem viver**. 2ªed – Lorena: DM Projetos Especiais, 2019.



NAKACH, Sílvia. LÍRIO, Alba. Flyer de divulgação do evento **III Simpósio Internacional Artes do Movimento: o espaço sônico e a escuta profunda - abordagens tradicionais e contemporâneas do som em sua relação com a voz e o corpo**. Encontro com Silvia Nakkach e Alba Lírio, realizado por Vox Mundi Project e Laboratório e Grupo de Pesquisa Artes do Movimento, Unirio, 2017.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

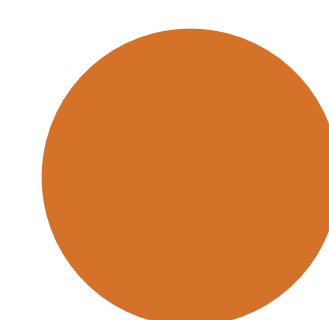
PERDIGÃO, Andréa Bomfim. **Sobre o Silêncio**. São José dos Campos, SP: Pulso, 2005.

QUINTANA, Mário. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar: 2005, p. 257.

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

ROLNIK, SUELY. **Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico**. Cadernos de Subjetividade, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./ fev. 1993.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 2019.



CAPÍTULO 5

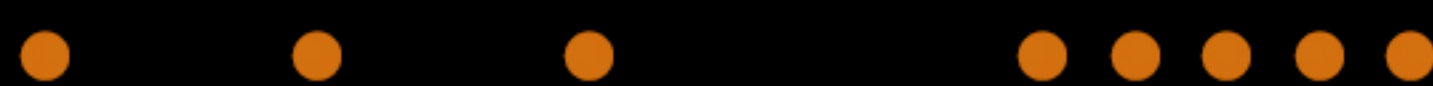
ações

ações

PERFORMATIVAS

EM

ISOLAMENTO



SEXAGENARTE

- A VIDA NÃO PARA: OS PONTOS CARDEAIS DE MUITAS HISTÓRIAS

Rodrigo Sacco Flores Almeida Teixeira (UFRGS)¹

LINK

<https://youtu.be/5QvgAZMYLlc>

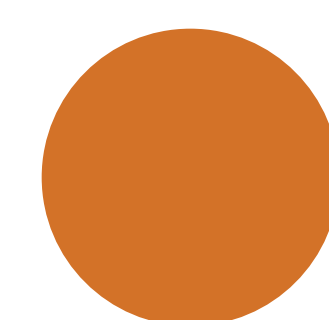
__RESUMO

Esta ação artística em formato de diário de bordo audiovisual registra a trajetória de um mestrando em artes cênicas que se percebe quarentenado, em meio a uma pandemia, exatamente no período da coleta de dados de sua pesquisa. No caminho, encontra-se com os “pontos cardeais” que o instigam a esperar os dias.

Sexagenarte - a vida não para é, ao mesmo tempo, título

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS), sob orientação da Profa. Dra. Suzane Weber. Bolsista CAPES, ator e professor de teatro.

desta criação audiovisual e o nome de batismo do grupo de teatro e pesquisa em audiodrama com idosas/idosos, que nasceu enquanto muitas brasileiras e brasileiros morriam no Brasil vítimas da covid-19. Criado virtualmente durante o período da pandemia, o grupo reúne 8 participantes-colaboradores: senhoras e senhores entre 65 e 86 anos, entre eles 4 idosas/idosos com deficiência visual – os pontos cardeais. Ao longo de 6 meses, confinados em suas casas, mas conectados através das redes sociais, o grupo produziu 8 episódios de audiodrama a partir de provocações que revisitaram memórias pessoais e histórias de vida. Desse modo, as narrativas são ficcionais baseadas em relatos autobiográficos e as gravações dos episódios foram captadas através de áudios de WhatsApp. Além de narrar os processos de pesquisa, o vídeo apresenta o audiodrama *Minhas Ondas*, primeira peça radiofônica do grupo, inspirada no relato de Telmo Silva. Também são apontados alguns caminhos teóricos e reflexivos pelos quais o pesquisador tem se aproximado: o audiodrama como formato artístico experimental empático aos tempos de pandemia, práticas teatrais com idosas/idosos (com deficiência visual) em uma perspectiva de troca de vivências e conhecimentos por meio da inclusão digital e, ainda, o campo da memória como partilha de saberes e indutora de dramaturgias. Esta ação artística é acessível a diversos públicos, pois conta com recursos de acessibilidade comunicacional, entre eles audiodescrição e janela de Libras.



__PALAVRAS CHAVE

Audiodrama, longevidade, deficiência visual, isolamento social, memória

__ABSTRACT

This artistic action in an audiovisual logbook format, records the trajectory of a master's student in performing arts who notices himself to be quarantined, in the midst of a pandemic, exactly during the period of data collection of his research. On the way, he meets the cardinal points that instigate him to hope for the days. *Sexagenarte - life does not stop* is, at the same time, the title of this audiovisual creation and the baptism name of the theater and research group in audio drama with elderly people who was born while many Brazilians died in the country due to covid-19. The group was created virtually during the pandemic period and brings together 8 participants-collaborators: ladies and gentlemen between 65 and 86 years old, among them 4 elderly people with visual impairment - the cardinal points. Over the course of 6 months, confined to their homes, but connected through social networks, the group produced 8 episodes of audio drama based on provocations that revisited personal memories and life stories. Thus, the narratives are fictional based on autobiographical reports

and the recordings of the episodes have been captured through WhatsApp audios. Besides narrating the research processes, the video features the audio drama *Minhas Ondas*, the group's first radio play, inspired by Telmo Silva's story. Some theoretical and reflective paths which the researcher has been brought up closer are pointed out: audio drama as an empathetic experimental artistic format to times of pandemic, theatrical practices with elderly people (with visual impairments) in a perspective of exchanging experiences and knowledge through digital inclusion and, still, the field of memory as sharing of knowledge and inducing dramaturgies. This artistic action is accessible to several audiences, as it has communication accessibility features, including audio description and Brazilian Sign Language (BSL).

__KEYWORDS

Audio drama, longevity, visual impairment, social isolation, memory

__REFERÊNCIAS

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não-atores**. 10 ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2007.



BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: Lembranças de velhos. 3º edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

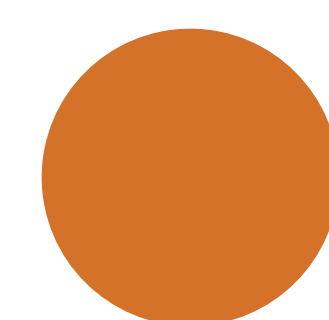
DE SOUSA SANTOS, Boaventura. **A cruel pedagogia do vírus**. Almedina, 2020.

RAYMUNDO, Taiuani. Caminhos da Inclusão Digital. **Revista Estudos sobre envelhecimento**, São Paulo. v. 30, n. 74, p. 22-37, 2019. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/mais60_edicao_74. Acesso em: 28 ago. 2020.

SPRITZER, Mirna. Poética da Escuta. **Revista Voz e Cena**, Brasília, v. 01, n. 01, p. 33-44, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>. Acesso em: 1 ago. 2020.

TEIXEIRA, Rodrigo. **O teatro vivido por gente vivida**: memórias a partir do audiodrama. Orientadora: Adriana Jorgge. 2018. 68 p. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Teatro) - Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/187909>. Acesso em: 8 abr. 2020.

WEBER, Suzi. Em cena, senhoras, senhores: poesia do tempo no corpo. **Teatro, ensino, teoria e prática**, Uberlândia, v.3, p. 53-69, 2016.



MODELAGEM DA MEMÓRIA OU INSIRA SUA JUSTIFICATIVA AQUI

Daniel Silva Aires (UFRGS)¹

Mônica Fagundes Dantas (UFRGS)²

LINK

<https://youtu.be/jHqko-Y-NyY>

__RESUMO

Este vídeo compõe um trecho da justificativa da pesquisa de doutoramento em fase seminal intitulada *Choreobox: objetos e materialidades hipercoreográficas*,

¹ Artista-pesquisador de danças e visualidades; Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS), sob orientação de Dr^a Mônica Dantas; Especialista em Dança (UFRGS); Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); Diretor-bailarino-coreógrafo na Cubo1 Cia. de Arte (PoA-RS).

² Bolsista Capes de Pós-Doutorado na Coventry University/Centre for Dance Recherche (Reino Unido 2015-16), Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montréal (Canadá), professora associada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) no Curso de Graduação em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Atua como bailarina convidada na Ânima Cia. de Dança e na Eduardo Severino Cia de Dança.

em desenvolvimento no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS), com orientação da Prof^a Dr^a Mônica Dantas. Tal material foi elaborado a partir de exercício proposto na disciplina Seminário Avançado em Artes Cênicas, ministrado no primeiro semestre de 2020 pela Prof^a Dr^a Vera Bertoni.

__PALAVRAS CHAVE

Metodologia, pesquisa em dança, narrativa

__ABSTRACT

This video is a justification excerpt of the PhD research in the seminal phase entitled *Choreobox: hyper-choreographic objects and materialities*, under development in the Postgraduate Program in Performing Arts at the Federal University of Rio Grande do Sul (PPGAC-UFRGS), advised by Professor Mônica Dantas. Such material was elaborated from an exercise proposed in the course Advanced Seminar in Performing Arts, conducted in the first semester of 2020 by Professor Vera Bertoni.



__KEYWORDS

Methodology, dance research, narrative

MAS ONDE ESTÁ O PESQUISADOR NESTA PESQUISA?

A pesquisa de doutorado em fase seminal intitulada *Choreobox: objetos e materialidades hipercoreográficas*, desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com orientação da Prof^a Dr^a Mônica Dantas, consiste em um processo de criação transdisciplinar em artes com vistas a uma proposição hipercoreográfica de dança. O objeto artístico consiste em esculturas em impressão 3D, engendradas pelo uso de tecnologias de captura de movimento de dança³ 2D (vídeo) e 3D (*motion capture*), animação de dados e concepção da conectividade das esculturas através de *QR Codes*. Esse código, para além de um elemento compositivo da escultura, é o ponto que permite a interatividade de *Choreobox*, a partir do qual ancoramos a discussão do hipercoreográfico como ponto de presença que ativa a percepção do todo que o compõe.

Além da descrição dos procedimentos dessa criação, que se reflete do objetivo principal deste estudo, faz-se a fundamentação teórica do processo em torno da criação,

³ Nesta pesquisa utilizaremos como matéria coreográfica algumas produções do próprio autor e também da mestra e coreógrafa gaúcha Eva Schul.

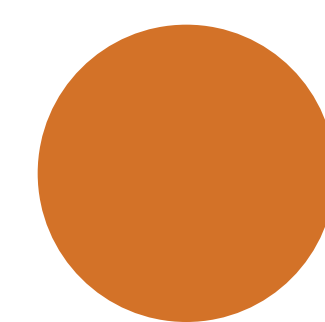
da memória e dos arquivos digitais em Dança, tramando-os a partir do conceito de efeito arquivo (COSTA, 2009, 2014; FREIRE, 2006; PHELAN, 2003; PHELAN, LANE, 1998). Levantam-se questões sobre o fator hiperconectivo do objeto hipercoreográfico e das relações que apresentam com a hipermodernidade e, portanto, do hiperconsumo: a partir da hibridação arte/design e da conjectura do capitalismo artístico apontado por Lipovetsky (2004, 2014), qual é a potência de *Choreobox*, enquanto criação com e a partir da relação dança-tecnologia, naquilo que suscita enquanto apreciação e debate sobre a memória em dança e seus arquivos digitais?

A partir desta pergunta abrem-se outras e com elas os percursos ou etapas da pesquisa vão tomando alguma forma, pela elaboração dos objetivos, dos referenciais teóricos e artísticos, de um levantamento de estado da arte, a partir do que podem ser palavras-chave ou ainda pequenos temas dentro do escopo o qual se pretende adentrar, compor. Com este vídeo que se apresenta, estamos alimentando um pouco do que se constitui como um fragmento da justificativa da pesquisa, um espaço onde apontamos a relevância daquilo que se pretende enquanto pesquisa, da relevância do *corpus*, dos sujeitos e objetos da pesquisa para o campo, neste caso, da dança e das artes cênicas. Aqui propomos que estas relevâncias se expõem a partir

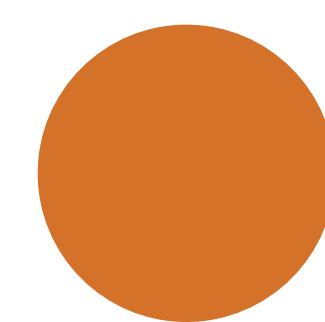
da conjectura dos aspectos que movem o sujeito artista-pesquisador, das narrativas de si mesmo em seu percurso e de como isso desagua na sua proposta de pesquisa.

Possivelmente não há pesquisador do campo das artes que nunca tenha ouvido as seguintes considerações: “mas onde está o sujeito pesquisador nessa pesquisa”, “onde você está nesta pesquisa?” ou ainda “como você chegou até esta pesquisa?”. Buscando responder a estas questões, através desse vídeo que apresenta uma narração de si mesmo e da proposta disparada pela Prof^a Dr^a Vera Bertoni na disciplina Seminário Avançado em Artes Cênicas, buscamos aglutinar um fragmento de texto e uma possível visualidade para o corpo que conta de seu fazer artista-pesquisador, usando o barro como elemento que metaforiza a ação de sua modelagem como a própria modelagem do sujeito em relação ao seu fazer, e portanto em relação à sua pesquisa em constante mutação. O texto que compõe a trilha sonora do vídeo é o seguinte:

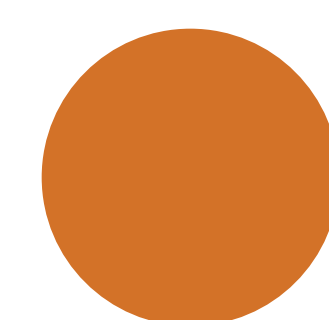
Os diálogos que propomos aqui agrupam-se a partir do interesse e das vivências formativas do autor, então a partir disso dá-se espaço para uma fala em primeira pessoa com o desejo de posicionar o sujeito artista-pesquisador na condução dessa proposta: Estou buscando pelos diálogos que vem se constituindo na tessitura da minha própria carne, e na carne dos companheiros que



colaboram e afetam essa mesma construção. Nesse fazer artista pesquisador, hora ou outra as sinapses criativas tendem a serem rápidas e furtivas, mesmo com isso é preciso fazer, dar e ser corpo, e questionar. Com essa prerrogativa me agarro a uma dessas sinapses em busca de milhares de outras a fim de dar este passo doutoral, baseado e inspirado na prática artística não apenas como estratégia metodológica, mas como estratégia de existência, reconhecendo os pares pensantes-fazentes que não apenas me antecedem, mas constituem. A fim de expor a minha trajetória como posicionamento de ‘onde estou nesta pesquisa?’, reconhecendo percursos e práticas que afetaram meu corpo de alguma maneira, retomo algumas etapas e córregos que alimentam o curso deste rio que se forma aqui, mas que nascem de afluentes mais anteriores. Durante a graduação em artes visuais (2011-2015) tive a possibilidade de transitar por ateliês de pintura, desenho, escultura, serigrafia, gravura em metal e xilogravura, explorando em minha pesquisa pessoal a instalação performática como cerne que me permitia entrecruzar as linguagens das Artes Visuais e da Dança, esta última iniciada como formação extra acadêmica de 2000 a 2015 e apropriada academicamente desde então. As interações tecnológicas que compunham as instalações performáticas que produzi naquele período eram ainda muito tímidas, através de projeções de imagens,



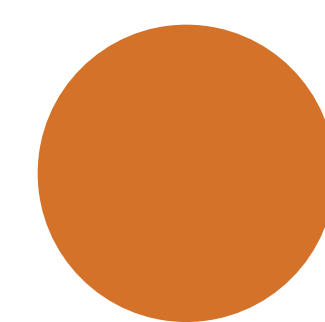
compondo a visualidade da ação e do que se instalava. Na Especialização em Dança (2015-2016), na cidade de Porto Alegre – RS, resolvi lançar vistas aos processos de remontagem e recriação coreográfica na Cia Municipal de Dança, observando seus interesses em revisitar seus jovens repertórios e como se davam os processos para tal, com cada um dos coreógrafos participantes. Com isso, me foi despertada a curiosidade sobre os arquivos de dança, corporais e documentais, sobre como os coreógrafos tratavam desses materiais em seus procedimentos. Indo com mais afinco nas relações de dança e tecnologia, observei durante o mestrado (2016-2018) os procedimentos de criação em videodança do artista carioca Gustavo Gelmini e também pude criar em colaboração, a *Alegoria do Veado Ferido* (2017), obra que me auxiliou na elaboração do que chamei de princípio de criação em videodança, a contaminação. Nesta mesma pesquisa tive a possibilidade de conversar com a professora Dr.^a Ivani Santana acerca da elaboração do corpo nas Danças Telemáticas, fato que me fez pensar na importância de estabelecer uma discussão fundamentada sobre o ciberespaço e das características que rondam este espaço de habitação tanto para a Dança telemática quanto para os arquivos de vídeos de Dança que nele se alojam. As discussões e provocações que se instauraram na fazedura da criação artística foram



da ordem da discussão do corpo e das virtualidades próprias da dança, do movimento e também do suporte em vídeo. Então, até aquele momento, pude inferir que havia percorrido, na trama de Danças e Visualidades, as possibilidades criativas tecnológicas enquanto projeções de imagens, depois elaborando a virtualidade do corpo no vídeo, e que agora me leva a conjuntura desta pesquisa: dança, virtualidade e materialização através da escultura, em um único objeto escultórico hipercoreográfico. Com esse percurso, considero enquanto justificativa não abordar essas trajetórias como lineares ou evolutivas, mas indicar que dessa trama se constrói esta tese. Por fim ainda em tom de justificativa, esta pesquisa valoriza o compromisso em levantar discussões emergentes não apenas a um ou outro campo específico, entre Dança e Artes Visuais, mas para as criações que já nascem hibridizadas, compostas sim pela descrição detalhada dos procedimentos utilizados, mas principalmente pela elaboração de categorias de análise, de como olhar para isto que se cria.

NARRAÇÕES DE SI COMO ELEMENTO DA PESQUISA EM ARTES

Em síntese, os agrupamentos de ações propostas aqui configuram um modo de fazer-pensar-desdobrar dança em



uma “metodologia particular de criação” (KROTOSZYNSKI, 2017. p. 202), não do campo do coreográfico estritamente, mas das possibilidades desdobradas do ‘dar a ver dança’, da criação de registros que fundem tecnologia e memória e “dedicando-se tanto ao registro de produtos coreográficos já acabados – quanto à criação de novos produtos coreográficos em ambiente virtual – como videodanças, danças telemáticas e **objetos coreográficos**” (DANTAS, 2019. p.168 – grifo nosso).

Então o vídeo apresentado aqui encontra inspiração principal em dois referenciais, um deles no que a Prof^a Dr^a Luciana Paludo expõe como percursos/histórias de movimento e outro o texto de Maria-Christine Josso (2007), sobre *A transformação de si a partir da narração de histórias de vida*, sobretudo no que tange as “questões de identidade, expressões da nossa existencialidade, através da análise e da interpretação das histórias de vida escritas, permitindo colocar em evidência a pluralidade, a fragilidade e a mobilidade de nossas identidades ao longo da vida” (JOSSO, 2007, p. 415). Destaca-se ainda a fuga de uma compreensão de identidade como “estabilidade conquistada”, pelo contrário, busca-se pela tomada de consciência “concebida como processo permanente de identificação e de diferenciação, e de definição de si mesmo”.

Esta característica de pensar nas construções de



identidade parecem pertinentes ao pensarmos na pesquisa em artes, nas conjunturas e mosaicos metodológicos que os artistas percorrem para dar conta de suas criações e objetos de estudo. Nessas construções que não apenas utilizam-se das histórias e percursos pessoais, mas com e a partir delas se erguem, torna-se possível pensar em uma “abordagem multireferencial que integra os diferentes registros do pensar humano”. Então outra característica comumente utilizada por pesquisadores que se colocam nas pesquisas qualitativas e compreendem que nessa perspectiva o pesquisador está dentro, construindo dados e não apenas coletando-os, torna-se palpável uma abordagem que adentra esse corpo-artista-pesquisador, o transpassa e garante uma atuação ativa na pesquisa. Isso porque atualiza “uma capacidade de intervenção pertinente na própria existência e de otimizar as transações entre os atores mobilizados pela situação do momento” (JOSSO, 2007, p.416).

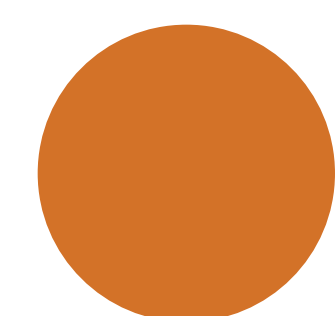
O sujeito no vídeo, que manipula um volume de barro em sua cabeça torna-se então uma imagem dessa compreensão da variabilidade dentro de seu próprio modelo de mundo. Construir, desconstruir, modelar, deformar, reformar como o exercício constante da pesquisa em artes. Então a base ou estrutura disso que se mostra é o corpo mesmo, o “corpo-matéria” utilizado por Paludo (2020a):



Corpo = material: poroso, semi-rígido (com possibilidade de se moldar). Alguns mais, outros menos – para algumas coisas mais, para outras menos. Corpo = material: sensível, cheio de coisas dentro, constituído por outras coisas... Que estão fora, mas também podem estar dentro (PALUDO, 2020a, sp.).

Insira sua justificativa aqui (como possibilidade de título para o vídeo), busca então compreender o corpo como este agente (trans)formador da pesquisa no trânsito matérico que ele mesmo é “em sua mobilidade e vitalidade, assim como as potencialidades de uma invenção de si, em ruptura e ao mesmo tempo em ligação com o contexto sócio-histórico, as heranças socioculturais do fazer, do pensar, do sentir, do agir, do comunicar, etc” (JOSSO, 2007, p. 417). Então o artista-pesquisador ao contar-se, e (re)conhecer-se em sua história de vida, como uma parte daquilo que o conduz até sua pesquisa, encontra uma “mediação do conhecimento de si em sua existencialidade, que oferece à reflexão de seu autor oportunidades de tomada de consciência sobre diferentes registros de expressão e de representações de si, assim como sobre as dinâmicas que orientam sua formação” (JOSSO, 2007, p. 419).

Então reconhecer-se a partir das histórias remontadas pelo corpo, pelos “mapas de movimento” que compõe o corpo e que constituem o acesso à sua própria identidade, permitem apontar rastros ou uma estratégia para justificar



o desenvolvimento de uma pesquisa, sobretudo aquelas que se debruçam sobre práticas artísticas. Segundo Paludo (2020b) os repertórios “tendem a se especializar, se reciclar, repaginar, receber outro tratamento”. A compreensão de repertório trazida por esta artista-autora diz respeito a esses caminhos pelos quais percorre o corpo em dança, e também de suas afecções, que no caso dela se consolidam com o desejo de partilha, de trocas e contaminações com esses caminhos e de modos de mover, que levam a criação de sua Mimese Cia. de Dança-coisa. Então a construção desses percursos dançados, repertórios de movimento e a partir deles o conhecimento de si, colabora com um momento também essencial apontado por Josso (2007), da construção da identidade ou “de saber-ser em relação com o outro, de estratégias, de valores e de comportamentos, com os novos conhecimentos” (JOSSO, 2007, p.420).

Saber se reconhecer a partir das narrações de si e compreender uma inserção disso na pesquisa, confere a possibilidade de percorrer a “tensão permanente entre os modelos possíveis de identificação com o outro e as aspirações à diferenciação” e isso pode conferir uma justificativa para pesquisas de artistas em torno de seus processos de criação, de modo a não estagnarem sobre uma perspectiva “exclusivamente introspectiva”. Então retornemos ao vídeo que conta uma trajetória, um percurso, que busca

modelar essas memórias com o barro e com isso se preocupa com o dar a ver, dar a ver sempre móvel, vivo e dinâmico, e que mesmo poeticamente, ainda venda os olhos do artista que tenta se perceber, se ajustar nessa mobilidade, buscar seu fôlego (JOSSO, 2007, p.420).

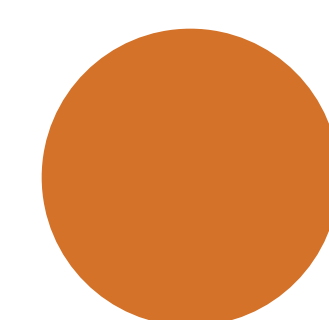
Eis que nisso só pode estar enredada a pesquisa em artes, neste constante movimento de elaborar processos de dentro de sua feitura, numa proximidade quase claustrofóbica, e que necessariamente demanda distanciamento, o distanciamento dos recortes e que mesmo em processos de criação e pesquisa mais ou menos solitários, desaguam no relacionamento com o outro, naqueles que um dia entrarão em contato com aquilo que se encerrará na materialidade de um texto finalizado, de uma obra, ou de um ruído deste caminho.

__REFERÊNCIAS

COSTA, Luiz Cláudio da. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. (Org.) Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

COSTA, Luiz Cláudio da. **A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Quartet, 2014.

DANTAS, Mônica Fagundes. Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas. **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/**



UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. **Educação**, v. 30, n. 63, p. 413-438, 2007.

KROTOSZYNSKI, Lali. Cut App&play: um método coreográfico-audiovisual de emergência poética. **Repertório**, n. 28, p. 191-203, 2017.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

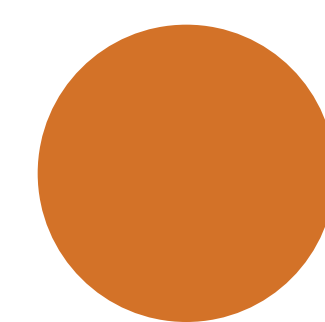
LIPOVETSKY, Gilles. **O capitalismo estético na era da globalização**. Lisboa: Edições 70, 2014.

PALUDO, Luciana. **Corpo = material**. Postagem via facebook. 2020a. Disponível em: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10220050803352904&substory_index=0&id=1008768460. Acessado em julho de 2020.

PALUDO, Luciana. Café com propriedade: **Composição Coreográfica e autoria**. Entrevista para Beatriz Cerbino. 2020b. Disponível em: <https://www.facebook.com/institutoproprietas/videos/262083888191282/>. Acessado em julho de 2020.

PHELAN, Peggy. **Unmarked**: The politics of performance. Routledge, 2003.

PHELAN, Peggy; LANE, Jill. (Eds.). **The ends of performance**. NYU Press, 1998.



QUARENTENA - QUANDO A ESPERA SE TORNA UMA AÇÃO

Éden Peretta (UFOP)¹

Bárbara Carbogim (UFOP)²

Cláudio Zarco (UFOP)³

Amanda Marcondes (UFOP)⁴

Vina Amorim (UFOP)⁵

Daniela Mara (UFOP)⁶

Diego Abegão (UFOP)⁷

Fernando Del (UFOP)⁸

Marina Freire (UFOP)⁹

Jefferson Fernandes (UFOP)¹⁰

¹ Professor Associado junto ao Departamento e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Coordenador do coletivo Anticorpos - Investigações em Dança. Dançarino e diretor.

² Professora substituta junto ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto. Mestra em Artes Cênicas junto ao PPGAC/UFOP. Coordenadora do coletivo Anticorpos - Investigações em Dança. Dançarina e diretora.

³ Mestrando junto ao PPGAC/UFOP sob orientação do prof. Dr. Éden Peretta. Membro do coletivo Anticorpos - Investigações em Dança. Dançarino e artista visual.

⁴ Mestranda junto ao PPGAC/UFOP sob orientação da profa. Dra. Nina Caetano. Membro do coletivo Anticorpos - Investigações em Dança. Dançarina e atriz.

⁵ Mestranda junto ao PPGAC/UFOP sob orientação do prof. Dr. Éden Peretta. Membro do coletivo Anticorpos - Investigações em Dança. Multiartista.

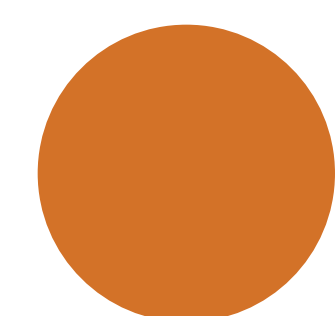
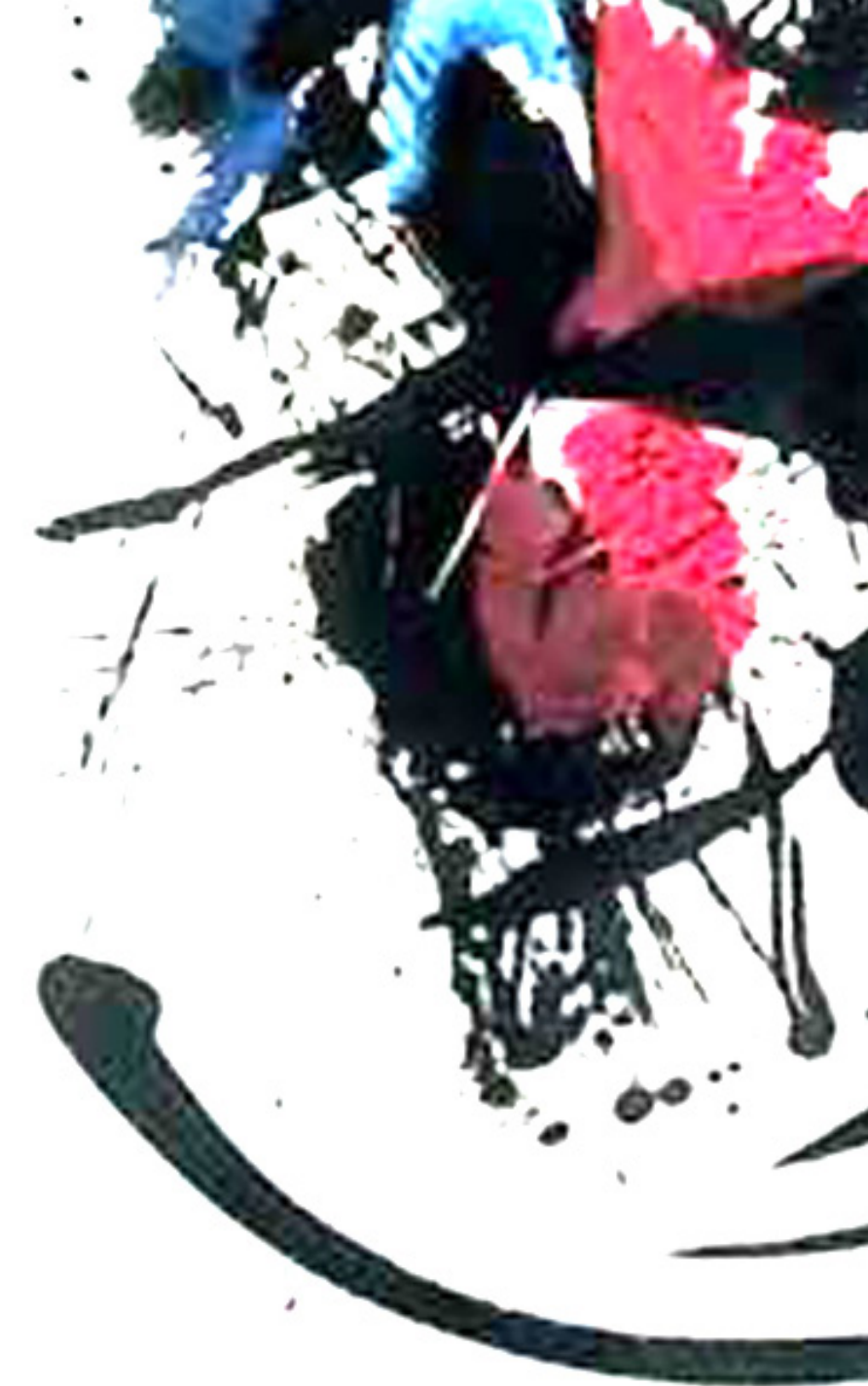
⁶ Bacharela e licencianda em Artes Cênicas junto ao DEART/UFOP. Membro do coletivo Anticorpos - Investigações em Dança. Dançarina, atriz e diretora.

⁷ Bacharelado em Artes Cênicas junto ao DEART/UFOP. Membro do coletivo Anticorpos - Investigações em Dança. Dançarino e ator.

⁸ Bacharelado em Artes Cênicas junto ao DEART/UFOP. Membro do coletivo Anticorpos - Investigações em Dança. Dançarino e ator.

⁹ Bacharelada em Artes Cênicas junto ao DEART/UFOP. Membro do coletivo Anticorpos - Investigações em Dança. Dançarina.

¹⁰ Bacharelado em Artes Cênicas junto ao DEART/UFOP. Membro do coletivo Anticorpos - Investigações em Dança. Dançarino.



LINK

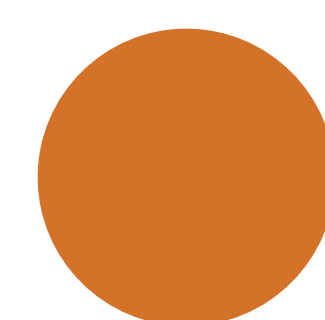
<https://www.instagram.com/explore/tags/quarentenaanticorpos/>

__RESUMO

Dez artistas da dança impedido/as de continuarem seus processos de criação na sala de trabalho devido à quarentena vivida pela/os brasileira/os com a chegada da pandemia gerada pelo COVID-19, decidem continuar suas pesquisas e produções à distância, tentando criar assim possibilidades de transformar a espera em uma ação. Livremente inspirado nos cordéis da série **Pandemia** da editora *n-1 edições*, o projeto QUARENTENA se propôs a criar 40 vídeos-poema de 40 segundos cada, compartilhando as reverberações artísticas de ambas as pandemias que nos atravessam neste momento. Os vídeos foram disponibilizados no instagram do grupo, Anticorpos - Investigações em Dança e o projeto teve o apoio da FAPEMIG.

__PALAVRAS CHAVE

dança, video-poema, filosofia, pandemia, quarentena

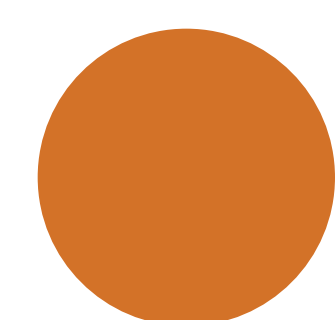


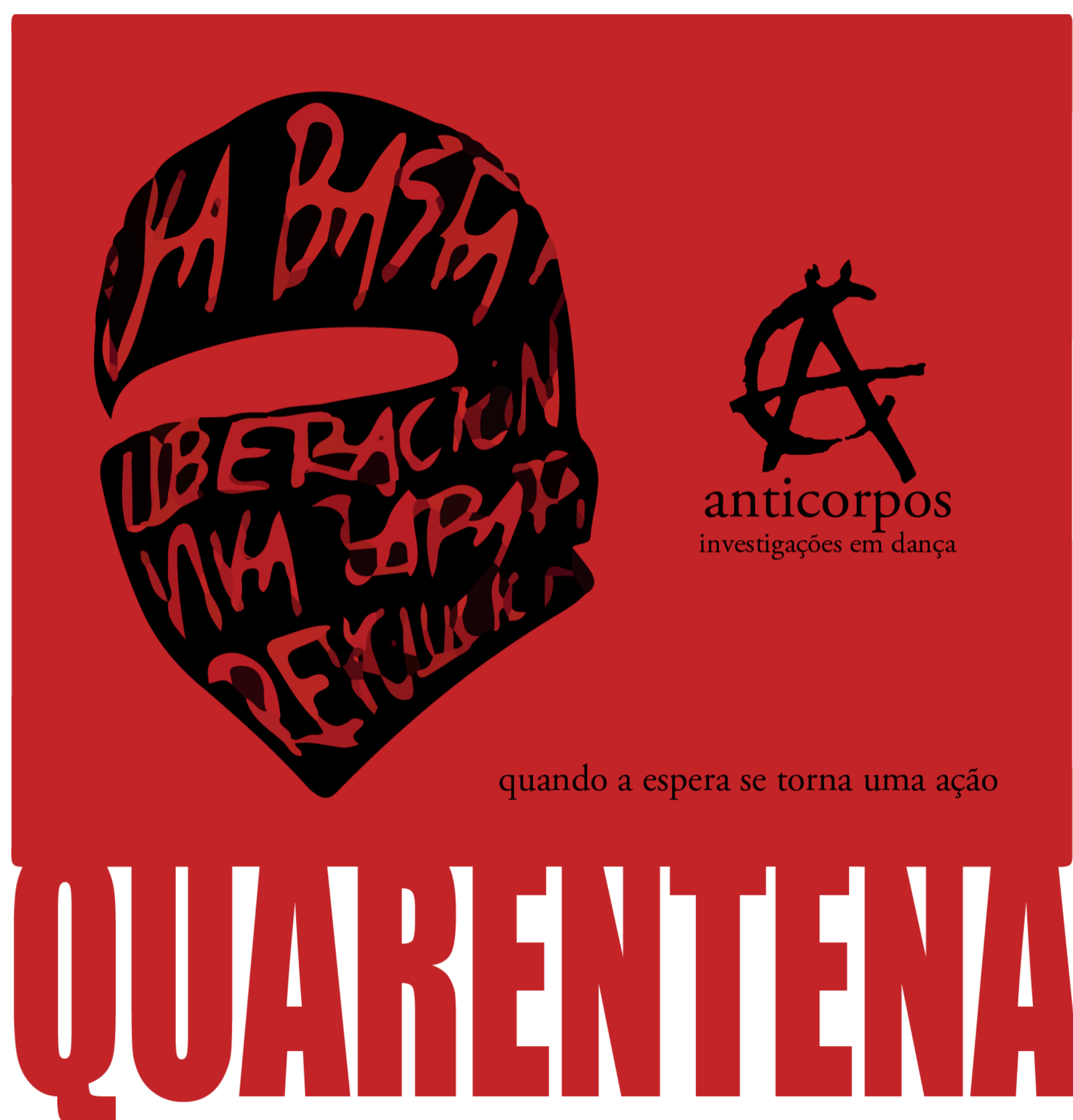
__ABSTRACT

Ten dance artists prevented them from continuing their creative processes in the work room due to the quarantine lived by the Brazilian people with the arrival of the pandemic generated by COVID-19, decide to continue their research and productions at a distance, trying to create possibilities of transforming the waiting into action. Freely inspired by the booklets of the *Pandemia* series published by n-1 editions, the QUARENTENA project set out to create 40 video-poems with 40 seconds each, sharing the artistic reverberations of both pandemics that pass through us at this time. The videos were made available on the group's instagram, Anticorpos - Investigações em Dança.

__KEYWORDS

dance, video-poem, philosophy, pandemic, quarantine





Logo no início do isolamento social o coletivo Anticorpos - investigações em dança desenvolveu o projeto “QUARENTENA - quando a espera se torna uma ação”, no qual dez artistas impedido/as de continuarem seus processos de criação coletiva devido à quarentena vivida pela/os brasileira/os com a chegada da pandemia gerada pelo COVID-19, decidem continuar suas pesquisas e produções à distância, tentando criar assim possibilidades de transformar a espera em uma ação.

O projeto QUARENTENA se inspira livremente nos textos filosóficos reunidos nos cordéis da série *Pandemia*, da

editora n-1 edições, propondo-se assim a criar 40 videos-poema compartilhando as reverberações artísticas de ambas as pandemias que nos atravessavam naquele momento. O trabalho se constituiu na produção e compartilhamento via redes sociais (instagram¹¹ e blog¹²) destes pequenos videos-poema, de 40 segundos cada, inspirados livremente por uma leitura poética de diferentes textos de pensadore/as e filósofo/as, propondo assim algumas possibilidades de “desusos” da filosofia. Em outras palavras, os textos lidos e discutidos foram apropriados por cada artista não em sua rigorosidade conceitual ou epistemológica, e sim na densidade poética que determinadas frases, conceitos ou imagens filosóficas geraram em sua sensibilidade. A produção e o compartilhamento dos vídeos se deu entre os dias 01 e 10 de maio de 2020, período no qual cada artista membro do grupo ficou responsável pela criação de quatro vídeos. O projeto teve apoio da FAPEMIG - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, uma vez que muitos dos vídeos utilizaram os equipamentos adquiridos com o seu financiamento.

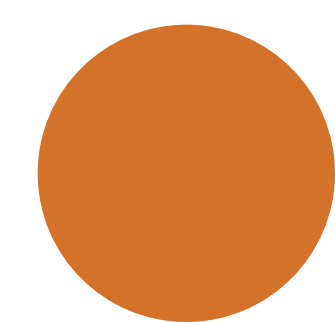
O coletivo Anticorpos atua desde 2012 na intersecção entre dança, vídeo, performatividade e espaços urbanos. Suas obras possuem influências técnicas e poéticas da dança butô e, por isso, apresentam como epicentro de

¹¹ https://www.instagram.com/anti_corpos/

¹² <https://anticorpos.wordpress.com/>

suas criações a carnalidade do corpo e a problematização das dimensões (bio)políticas que o normatizam nos meios sociais. O nome e o símbolo do grupo provêm explicitamente de inspirações anarquistas, reivindicando a existência de corpos que se recusam (anti-corpos) a se submeter aos padrões normativos das sociedades ocidentalizadas modernas, transformando-se assim também em anticorpos: microscópicos... mas comprometidos organicamente com a resistência e o combate, buscando a cura da sociedade doente na qual habitam. Em tempos de autoritarismo e de hipertrofia de um moralismo contundente na sociedade brasileira, o grupo localiza-se ao interno de um movimento crítico da sociedade que visa ampliar o debate sobre as atuais normatizações da vida e, com isso, deseja desconstruir as intolerâncias, racismos e fobias de gênero, privilegiando assim a diferença ao dar voz e vez à carnalidade que nos acomuna.

O atual contexto de isolamento social não só, inevitavelmente, afetou o processo de produção da obra, bem como as modalidades de compartilhamento do trabalho, como foi essencialmente o seu estímulo criador. As redes sociais tornaram-se assim uma das principais plataformas de visibilidade e de criação para nós - e, com certeza, para a maior parte dos artistas do mundo neste momento histórico. A solidão e as limitações de nossas casas



ofereceram-se assim como moldura e dispositivo para a criação, seja pelos longos tempos de leitura e digestão, seja pela imperativa necessidade do improviso e da criatividade nos processos artesanais de composição e materialidade das obras.

__REFERÊNCIAS

TIQQUN. **Como Fazer? Como desertar?** São Paulo: n-1 edições, 2019.

FERNANDO, José & AZEVEDO, Peixoto. **Eu, um crioulo.** São Paulo: n-1 edições, 2019.

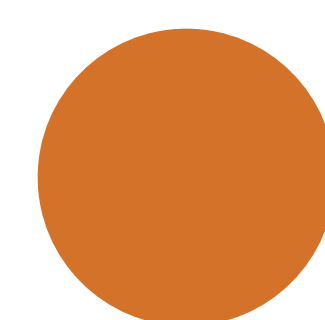
COCCIA, Emanuele. **A virada vegetal.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **Uma biopolítica menor.** São Paulo: n-1 edições, 2016.

HORVATH, Agnes & SZAKOLCZAI, Arpad. **O trapaceiro na antropologia política.** São Paulo: n-1 edições, 2018.

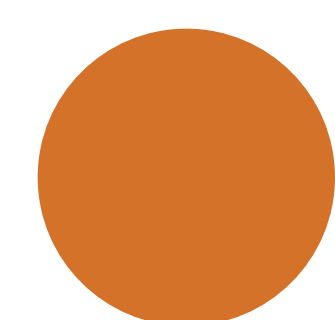
PASSOS, Eduardo & MIZOGUCHI, Danichi. **Antifascismo tropical.** São Paulo: n-1 edições, 2019.

ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica.** São Paulo: n-1 edições, 2018.



MENDES, Igor. **Resistir é preciso!** São Paulo: n-1 edições, 2018.

NODARI, Alexandre. **Limitar o limite: modos de subsistência.** São Paulo: n-1 edições, 2018.



JOGO DO ESPELHO NOS TEMPOS DE COVID - AS ESTRATÉGIAS PARA AULAS DE TEATRO SOB ISOLAMENTO SOCIAL.

Elizabeth Medeiros Pinto (PPGAC/UFRGS)¹

Suzane Weber Silva (PPGAC/UFRGS)²

LINK

https://youtu.be/_5SUaJ26MD8

__RESUMO

A criação disponibilizada, trata-se de um vídeo que visa mostrar a forma encontrada para continuarmos mantendo contato com os alunos de nossa Escola Especial, durante o período de isolamento social causado pela pandemia do

¹ Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS), Doutoranda. Orientadora: Suzane Weber da Silva. Atriz, dramaturga e professora de teatro na Escola de Educação Especial Educandário São João Batista em Porto Alegre.

² PPGAC/UFRGS – Professora Associada no Departamento de Arte Dramática (DAD – UFRGS)

COVID-19. A atividade selecionada foi o “Jogo do Espelho”, bastante comum em aulas de teatro, que pode ser realizado em dupla ou em grupo. Iniciamos mostrando como foi a vídeo-proposta enviada pela professora aos alunos e, posteriormente, seus vídeos devolvidos como resposta. Finalmente, mostramos o mesmo jogo, agora realizado de forma virtual, durante uma das vídeo-chamadas realizadas semanalmente.

__PALAVRAS CHAVE

Deficiência, acessibilidade, artes cênicas, pedagogia da bobagem, pandemia

__ABSTRACT

The work made available, is a video that aims to show the way found to keep in touch with the students of our Special School, during the period of social isolation caused by the pandemic of COVID-19. The selected activity was the “Mirror Game”, quite common in theater classes, which can be carried out in pairs or in groups. We start by showing how the video-proposal sent by the teacher to the students was and, later, their videos returned as a response. Finally, we show the same game, now played virtually, during one of the weekly video calls.



__KEYWORDS

Disability, accessibility, performing arts, pedagogy of silliness, pandemic

PEDAGOGIA DA BOBAGEM ENCONTRA PAULO FREIRE

Costumo fazer as aulas de teatro, educação física e informática na Escola Especial Educandário São João Batista³, onde sou professora desde 1995, com muitas brincadeiras, músicas e jogos dramáticos. Desafios realizados sempre com muita gritaria, cantoria, risos, etc... enfim, bobagens!

Ao longo dos anos, realizamos várias montagens e *performances*, apesar da resistência inicial por parte das Irmãs de São José, que administravam o Educandário na época, e que achavam que minhas aulas eram muito barulhentas, com muita bagunça e gritaria. Essa acepção me segue até hoje e já a incorporei à minha pedagogia, que chamo da ‘bobagem’⁴. Comecei a chamar assim desde que a ex-coordenadora da Escola, numa tarde, ao caminhar

³ Instituição filantrópica criada em 1939, em Porto Alegre, para atender crianças com poliomielite; atualmente, atende gratuitamente crianças e adolescentes com deficiências físicas múltiplas e conta com Clínica de Reabilitação e Escola Especial. Ver: <http://educandario.org.br/>. Acesso em: 12 fev.2020.

⁴ O termo não é inédito, geralmente relacionado à função do Palhaço como no livro *O Elogio da Bobagem: palhaços no Brasil e no mundo* (2005), da palhaça e pesquisadora Alice Viveiro de Castro; ou a dissertação *Pedagogia da Bobagem* (2012), da palhaça e pesquisadora Laili Von Czékus Florez.

até seu carro no estacionamento do Educandário, ouviu duas mães conversando: uma perguntava para a outra onde sua filha estava, ao que a outra respondeu: “está lá na sala de aula com a Betha, fazendo aquelas bobagens lá dela!”(sic). A partir desse dia, minhas aulas viraram “as bobagens da Betha”. Sempre foi uma forma divertida de explicar para as pessoas o que, afinal, eu faço com os alunos.⁵

Na verdade, eu continuo fazendo o que me foi proposto desde o primeiro dia: proporcionar tempo e espaço de modo que os alunos pudessem brincar, cantar, rir, gritar e, ao mesmo tempo, aprender com o faz de conta do teatro, da dança, da música, dos instrumentos musicais, da bola, do arco. Venho realizando as aulas baseada no entendimento de que as práticas de artes atuam “como potencial ao desenvolvimento e bem-estar, como reconhecimento de si e propositora de relações com os outros e com o mundo” (BERSELLI, 2019, p. 43).

Segundo a pesquisadora Laili Von Czékus Florez, que estuda a Pedagogia da Bobagem como proposta pedagógica para adultos com deficiência intelectual,

o ensino da arte está direcionado para a aquisição de conhecimentos artísticos e estéticos, mas também [...] apresenta

⁵ Este artigo faz parte de uma pesquisa que está sendo desenvolvida em nível de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, UFRGS.



importantes possibilidades para que os alunos e alunas, sobretudo os com necessidades educativas especiais, possam se comunicar e manifestar seu papel no mundo, valorizando a diversidade e contribuindo para a construção do conhecimento sem discriminações (CZÉKUS FLÓREZ, 2012, p. 38).

Ela também nos traz a citação de um documento sobre arte-educação especial do Ministério da Educação, segundo o qual:

A Arte é um campo rico de experimentações, aberto às novas composições e elaborações, por isso propõe olhares diferenciados sobre a realidade. Olhares que eliminam barreiras arquitetônicas, comportamentais (segregação, estigma e preconceito) e de comunicação, por não partirem de modelos pré-estabelecidos. Por esta razão, a arte representa, por excelência, um vetor de inclusão social (BRASIL apud CZÉKUS FLÓREZ, p. 38, 2012).

A Escola Especial (Escola de Ensino Fundamental Incompleto) conta com 4 turmas com capacidade de, no máximo, 8 alunos e que são organizadas levando-se em consideração as características e especificidades apresentadas pelos alunos dentro do Projeto Político Pedagógico.

Na turma de Alfabetização, venho utilizando a experiência de Leitura de Mundo e Temas Geradores de forma interdisciplinar, nas aulas de teatro e informática com



base na pedagogia libertária e dialógica de Paulo Freire: “a investigação do ‘tema gerador’ [...] insere ou começa a inserir os homens numa forma crítica de pensarem seu mundo” (FREIRE, 2019, p. 134). Os projetos desenvolvidos ao longo do ano, invariavelmente, resultam em uma criação artística. Acessibilidade, Inclusão, Lixo, Abandono, Capacitismo foram alguns desses Temas Geradores.

Durante as aulas trabalhamos jogos dramáticos, exercícios de expressão corporal, formulamos histórias coletivas que já viraram livros, elaboração de sketches e *performances*⁶.

Nas demais turmas (Socialização, Comunicação Alternativa e Aprendizagem e Convivência) onde os alunos, em sua maioria, com deficiência intelectual e grande dependência para as atividades de vida diária (AVDs), a ênfase principal é a socialização e a pré-alfabetização. Nas aulas de teatro e educação física, costumo cantar, dançar com eles empurrando e puxando suas cadeias de rodas, como se estivéssemos em um brinquedo de parque de diversões chamado “auto choque”⁷ ou carrossel, fazendo vozes diferentes com fantoches, deixando eles experimentarem as texturas dos fantoches e incentivando-os a aceitar colocarem as mãos dentro deles, brincadeiras

⁶ Uma dessas performances, *A Performance da Família Roda*, é objeto do artigo *Acessibilidade! Para estarmos todos juntos*. Disponível em: http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/2383/pdf_78. Acesso em: 03 set. 2020

⁷ Disponível em https://youtu.be/FB5daPd7_8Y Acesso em 06 jan. 2020.

que envolvem atividades da vida diária como cozinhar, dar banho, dar de mamar, telefonar para pedir e pagar comidas de tele entrega, brincadeiras com massinha de modelar etc. Fazemos audição de histórias infantis e brincadeiras de fotonovelas, como o vídeo “Branca de Neve, os 2 anões e o ratinho”⁸, uma adaptação da história da Branca de Neve.

Costumo utilizar o humor nas aulas para facilitar o acesso a alunos que se mostram como que encasulados em suas ‘bolhas’ (uma grande parte dos alunos têm deficiência intelectual ou mental, além da motora, o que faz com que pouco participem ou realizem troca com a professora e colegas de forma espontânea). Através do humor *clownesco* (faço uso de um nariz em alguns momentos, mas não o tempo todo), falseio erros, enganos, quedas para chamar o riso ou, ao menos, o sorriso. Sou uma professora que, como diz Sérgio Lulkin⁹ (2007), faz uso do cômico para “contribuir para uma alteração nas atitudes e nos sentidos constituídos na relação dos professores com os alunos”. Lulkin (2007) ainda fala em “mostrar ou não os dentes aos alunos” como um bordão levantado por alguns professores entrevistados por ele:

Mostrar os dentes aponta diretamente para o corpo em evidência, lembrando de um gesto que precisa ser controlado, que traduz

⁸ Disponível: <https://youtu.be/E5dZRfBxuL4> Acesso: 7 fev. 2020.

⁹ Ator, professor e pesquisador.

um rigor disciplinar para que a abertura “da boca” permita um contato adequado a determinadas formas de educar, sem que se perca no deleite e no prazer do riso. “Mostrar os dentes” como riso é baixar a guarda, implicando uma possibilidade de tomada de lugar pelo outro, que deveria estar em posição subordinada. “Mostrar os dentes” sorrindo abre espaço para que “eles tomem conta” (LULKIN, 2007, p. 6).

Nas aulas, geralmente, eu ‘baixo a guarda’ deixando que os alunos tomem conta do espaço e, em muitos momentos, propondo brincadeiras e ‘bagunçando’. E eu, como professora ‘bagunceira’ que sou, aprovo a bagunça e bagunço junto com os alunos. Professora ‘pedaBoba’ transgressora, subversiva tal qual o riso, como Lulkin bem o define: “Por seu caráter transgressor, subversivo, mobilizador da crítica a todos os poderes, o riso ressurgue nos intervalos em que o controle “abre um respiro”, nas falhas e equívocos que também constituem nos constituem como seres humanos e insuficientes” (2007, p. 07). Existe uma brincadeira de algumas mães que, ao chegarem na sala de aula para pegar seus filhos, dizem não conseguir me achar na sala me confundindo com os alunos, por estar no meio da gritaria e animação.



A PEDAGOGIA DA BOBAGEM NOS TEMPOS DE COVID

“Mas, por que não,
nos reinventar?”

(A. Cícero/M. Lima)¹⁰

O ano letivo iniciou dia 05 de março e, no dia 16, fomos todos pegos de surpresa com a necessidade de confinamento e o fechamento temporário das instituições educacionais na tentativa de conter a pandemia do COVID-19. Inicialmente, pensávamos ser um afastamento curto, de no máximo 15 dias. Logo percebemos que o período de quarentena não seria tão breve. A grande parte de nossos alunos fazem parte do chamado “grupo de risco” não apenas por terem deficiência, mas por terem “restrições respiratórias; dificuldades nos cuidados pessoais; condições autoimunes, entre outras doenças.”¹¹

Por serem pessoas com deficiência, nossos alunos, sofrem com uma sociedade que, como nos lembra o sociólogo Boaventura Santos, “as discrimina [...] não lhes facilitando o acesso à mobilidade e a condições que lhes permitiriam desfrutar da sociedade como qualquer outra pessoa. [...] as limitações que a sociedade lhes impõe fazem com que se sintam em quarentena permanente” (2020,

¹⁰ LIMA, Marina; CÍCERO, Antonio - Três. Faixa 1. In: *Lá nos Primórdios*. Rio de Janeiro: EMI, 2006
¹¹ Fonte: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2020-2/marco/ministerio-divulga-orientacoes-para-pessoas-com-deficiencia-contr-o-novo-coronavirus-covid-19> Acesso em: 03 set. 2020.

p.18) e, para eles, as idas ao Educandário tanto para as terapias de reabilitação, como fisioterapia, fonoaudiologia, terapia ocupacional ou sessões de psicologia quanto para as aulas diárias, é uma maneira das poucas ocasiões de saírem de casa e se socializar.

Pensando em não perdermos o vínculo, muitas vezes conseguidos às custas da rotina, do dia a dia de convivência escolar, na semana seguinte ao fechamento da escola, criamos grupos no aplicativo WhatsApp para cada turma e começamos a enviar as atividades pedagógicas para os alunos. Ao mesmo tempo, como forma de divulgação das atividades da Escola, postamos também no perfil do Facebook do Educandário¹²

Ironicamente, “toda essa tecnologia que há muito vinha distanciando as pessoas, agora, mais que nunca, tem aproximado e facilitado os processos” como nos ajuda a entender a professora e coordenadora pedagógica Erika Costa (2020)

Os professores, de repente, estão tendo de aprender a lidar com a tecnologia para entrar em contato com seus alunos. À moda dos famosos YouTubers¹³ e blogueiros, nossa escola abriu um canal no YouTube para arquivarmos os vídeos que estão sendo enviados para as famílias. As

¹² Disponível em: <https://www.facebook.com/educandario.sjb> Acesso em: 03 set. 2020.

¹³ Pessoas que fazem vídeos através do aplicativo YouTube. Sobre a profissão YouTuber, ver mais em: <https://www.educamaisbrasil.com.br/educacao/carreira/voce-conhece-a-profissao-youtuber> Acesso em: 03 set. 2020.

famílias, que nestes tempos pandêmicos, se tornaram aliadas dos professores, intervindo e auxiliando na educação. Percebemos pelo contato mais próximo, ‘à palma da mão’ e em horários além do tempo de aula, que as mães (as famílias de nossos alunos são de quase 90% de mães solteiras ou separadas) estão entendendo mais o que é realizado na escola e a importância da presença de seus filhos na sala de aula, o que sempre foi uma preocupação de todas as escolas (não apenas) especiais: a baixa frequência dos alunos.

Ninguém começa a ser professor numa terça-feira às 4 da tarde... Ninguém nasce professor ou é marcado para ser professor. A gente se forma como educador permanentemente na prática e na reflexão sobre a prática. (FREIRE, 1991, p. 58)

A pedaBoba e a Pedagogia da Bobagem tiveram que se ‘reinventar’. Sem poder tocar, empurrar cadeiras em forma de carrossel ou auto choque, pegar nas mãos para dançar, tive de apelar para a criatividade virtual e surpreender com as caretas, vozes e dos filtros dos aplicativos do celular e computador.

A pandemia e a quarentena estão a revelando que são possíveis alternativas, que as sociedades se adaptam a novos modos de viver quando isso é necessário e sentido como correspondendo ao bem comum. Esta situação torna-se propícia



a que se pensem alternativas ao modo de viver, de produzir, de consumir e de conviver nestes primeiros anos do século XXI. (SANTOS, 2020, p.30)

No antigo e dos mais conhecidos jogos pedagógicos, o Jogo do Espelho, a tela do celular virou espelho. Se bem que hoje em dia, quantas vezes usamos a tela do aparelho para conferirmos nosso visual no ônibus, no carro, na rua e até mesmo em casa? Está cada vez mais frequente vermos alguém passar batom, pentear o cabelo usando o celular como espelho. Então, o Espelho, que é um dos jogos preferidos dos alunos da turma de Alfabetização, foi inicialmente enviada apenas a essa turma. Mas depois de um tempo, como teste, resolvi enviar também para as demais turmas. E, para minha grata surpresa, duas alunas de outras turmas, uma da turma de Comunicação Alternativa e outra de Aprendizagem e Convivência, mandaram seus vídeos-resposta, além de dois alunos da Alfabetização.

Com o tempo, percebemos que poderíamos tentar realizarmos vídeo-chamadas onde poderíamos interagir de forma mais direta e seria, também, uma forma de matarmos a saudade, uns dos outros. Alguns alunos que estão, ainda, relutando em responder as atividades tanto no WhatsApp quanto no Facebook e que respondem bem à chamada de vídeo. Percebendo isso, resolvi fazer alguns Jogos



durante as vídeos-chamadas. O velho Jogo do Espelho, então ganhou nova dimensão com várias telas, vários espelhos simultâneos. Foi uma experiência muito divertida e emocionante por possibilitar nos relacionarmos todos ao mesmo tempo, novamente. Mesmo que virtual e não presencial.

Então, seguimos... À espera da vacina para a COVID-19 para podermos retornar às aulas sem medo de se tocar, se abraçar, dançar e cantar juntos. À espera de mais respeito para nossos ofícios de professores e artistas. “a espera é difícil, mas eu espero sonhando... ¹⁴” sambando, cantando, inventando, reinventando, subvertendo... E nunca desistindo de amar ser professora artista, professora palhaça. PedaBoba. Pra terminar, vou citar mais uma música:

“mas, enquanto eu for viva e cheia de graça,
talvez ainda faça um monte de gente feliz!”

(R. Lee/R.Carvalho)¹⁵

¹⁴ BEN JOR, Jorge - **Zazueira**. Faixa 1. In: *Acústico MTV - Jorge Ben Jor*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2002.

¹⁵ LEE, Rita; CARVALHO, Roberto de - **Saúde**. Faixa 1. In: *Saúde*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1981.

__REFERÊNCIAS

BERSELLI, Marcia. **Abordagens à cena inclusiva: princípios norteadores para uma prática cênica acessível**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

COSTA, ERIKA. Disponível em: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/comportamento-23-08-2011-08/a-escola-como-a-gente-conheceu-nao-vai-mais-existir-pos-quarentena>, 2020 Acesso em 03 set. 2020.

CZÉKUS FLÓREZ, Laili von. **Pedagogia da bobagem: uma oficina de palhaço para adultos com deficiência intelectual**. 2012. 153 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) –Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 69^a ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.

_____. **A Educação na Cidade**. São Paulo: Cortez, 1991.

LULKIN, Sérgio Andrés. **A Potência do humor e do riso na escola**. Campinas: Alegrear, V.4, p. 1-8, 2007

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A Cruel Pedagogia do Vírus**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

TEATROPALESTRA CAPETALISMO, PANDEMIA E PANDEMÔNIO.

Stefanie Liz Polidoro (UDESC)¹

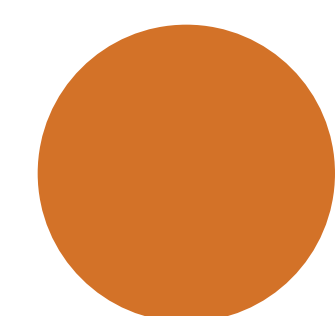
LINK

<https://www.youtube.com/watch?v=Gd4EVavn5B0>

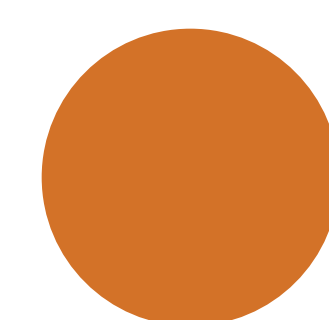
__RESUMO

Em minha pesquisa de doutorado, realizada no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC entre os anos de 2016-2020, sob orientação da prof. Dra. Maria Brígida de Miranda, investiguei a relação friccionada entre eu e minha personagem bufonesca Ternurinha, o potencial de cura para questões pessoais que esta afinidade poderia proporcionar

¹ Doutora e Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Graduada em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisadora de práticas cênicas e dramaturgias feministas, com foco nos estudos sobre grotesco e no campo das memórias. Atriz e encenadora.



e a criação de teatropalestras elaboradas a partir desta afinidade, nas quais Ternurinha discute conceitos da Teoria Social e Política (como capitalismo, necropolítica e democracia) através das linguagens experienciadas e trazidas das ruas. Com estas teatropalestras desenvolvemos trabalhos em sindicatos, igrejas, universidades, escolas, praças, buscando promover o diálogo com tais comunidades e espaços. Em virtude da pandemia do COVID19 e às recomendações da OMS sobre a importância da reclusão social para controle da disseminação do vírus, Ternurinha e eu paramos temporariamente com o projeto presencial e passamos investir nos meios virtuais. A teatropalestra que apresentamos aqui, *CAPETAlismo, Pandemia e PanDEMÔNIO* foi criada no início da pandemia no Brasil, quando jornais relatavam situações em que as pessoas esvaziavam as prateleiras dos supermercados para estocar alimentos, papel higiênico e mantimentos em casa. A teatropalestra nasce, então, da reflexão criada por mim em diálogo com Ternurinha sobre como a lógica neoliberal de organização social atrapalharia o país em relação à contenção da pandemia. Para desenvolver esta questão, elegemos como autor principal o economista estadunidense liberal Milton Friedman em *Capitalismo e Liberdade* (1962). A teatropalestra foi apresentada pela primeira vez via *facebook* e *youtube* no dia 30 de março de 2020.



__PALAVRAS CHAVE

Teatropalestra, Ternurinha, Pandemia, Capitalismo, Neoliberalismo.

__RESUMEN

En mi investigación doctoral, realizada en el Programa de Postgrado en Teatro de la UDESC entre los años 2016-2020, bajo la dirección del prof. Dra. Maria Brígida de Miranda, investigué la relación de fricción entre mí y mi personaje bufón Ternurinha, el potencial curativo de temas personales que esta afinidad podría brindar y la creación de teatropalestras elaborados a partir de esta afinidad, en los que Ternurinha discute conceptos de la Teoría Social y Política (como el capitalismo, la necropolítica y la democracia) a través de los lenguajes vividos y traídos de las calles. Con estos teatropalestras desarrollamos el trabajo en sindicatos, iglesias, universidades, escuelas, plazas, buscando promover el diálogo con dichas comunidades y espacios. Debido a la pandemia de COVID19 y las recomendaciones de la OMS sobre la importancia del aislamiento social para controlar la propagación del virus, Ternurinha y yo detuvimos temporalmente el proyecto cara a cara y comenzamos a invertir en medios virtuales. El teatropalestra que aquí presentamos, *CAPETAlismo, Pandemia*

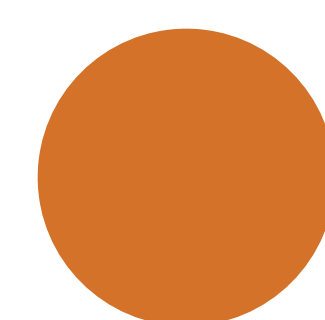
y *PanDEMÔNIO* se creó al inicio de la pandemia en Brasil, cuando los periódicos informaron de situaciones en las que la gente vaciaba las estanterías de los supermercados para abastecerse de comida, papel higiénico y abarrotes en casa. El teatropalestra nace, entonces, de la reflexión creada por mí en diálogo con Ternurinha sobre cómo la lógica neoliberal de organización social obstaculizaría al país en relación a la contención de la pandemia. Para desarrollar esta pregunta, elegimos como el autor principal al economista liberal Milton Friedman en *Capitalismo y Libertad* (1962). El teatropalestra se presentó por primera vez a través de facebook y youtube el 30 de marzo de 2020.

__PALAVRAS-CLAVE

Teatropalestra, Ternurinha, Pandemia, Capitalismo, Neoliberalismo.

APRESENTAÇÃO DE TERNURINHA

O momento inicial da teatropalestra é destinada à apresentação de Ternurinha, sua metodologia de explanação e exposição dos seus materiais pedagógicos.



Ternurinha é uma mulher em situação de rua que já viveu em Caxias do Sul (RS), Porto Alegre (RS) e atualmente perambula por Florianópolis (SC). Desde 2016 é palestrante e anda pelo Brasil promovendo debates a partir de suas teatropalestras intituladas *Amor, CAPETALismo e DEMOcracia* (2016), *Nem Uma a Menos* (2017) e a atual *CAPETALismo, Pandemia e PanDEMÔNIO* (2020). Seus materiais pedagógicos são confeccionados de maneira gambiárrica, utilizando descartes e lixos encontrados pelas ruas ou pelos fundos de minhas gavetas.

TERNURINHA – Meus zóio **não** funciona bem, não me dô com essas luz de texto que vocês botam na parede pra lê e não se perde nas explicação. Por isso faço tudo meus “eslaide” de gambiarra mesmo, de papelão, cadarço, rolo de papel igênico, esmalte véio, e tudo o mais.

ESLAIDE 1 – CAPETALISMO E LIBERDADE

Ternurinha explica a relação entre Liberdade, Liberalismo Econômico e CAPETALismo, a partir da perspectiva do economista estadounidense Milton Friedman, no livro *Capitalismo e Liberdade* (1962).

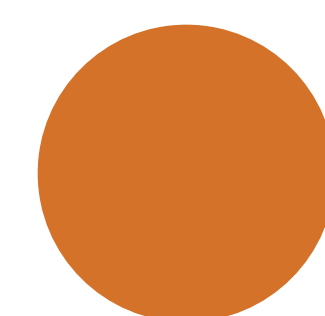
TERNURINHA – O Milto Fridima dizia que o liberalismo do século dezoito prezava tudo das liberdade do individuo, e



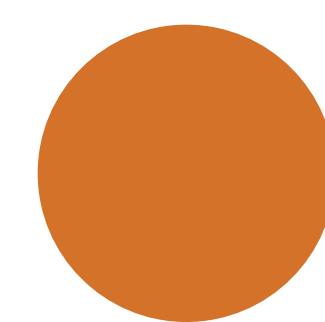
o governo não interferia em nada, tinha pouca participação. Ou seja, tudo ia do indivíduo pra fora, pro coletivo. Quando que entrô o século dezenove, o liberalismo começô a chamá o governo, de leve, só pra dá conta do que o individualismo não dava, que tem a vê com o bem estar social e tal. Então essa Liberalismo que o Fridiman fala tem a vê com a liberdade que as pessoa fala, que prefere o CAPETALismo porque com ele tem mais liberdade... Porque a ilusão de que tudo parte do indivíduo, das veiz, pode dá essa sensação de liberdade mesmo. Aí vem todo o papo de Livre Arbítrio e tal... Coisa linda, né? Quem é que não qué saí por aí cos peito de fora, arrodiando, guspindo fogo pelas rua, chupá laranja, montá no cavalo e saí galopando contra o vento minuano? Mas não é dessa liberdade que o CAPETALismo fala... Essa liberdade, na verdade, atrapáia o CAPETALismo. Ele precisa de controle, de otimização de tempo, das pessoa focada e certêra pra produzí... *Time is Money!* Ah, ela fala inglês. Ele só qué sabê da liberdade econômica... a liberdade de sê ele não qué.

ESLAIDE 2 - NÓIS NÃO SÊMO ILHA

Momento em que Ternurinha fala sobre a saúde como aspecto coletivo, e reflete sobre a importância de cuidar do outro para cuidar de si.



TERNURINHA – Nós num sêmo ilha. Isso tanto é fato que a pandemia veio mostrá que um home lá na China se infectô e depois de três mês tâmo aqui, no cu do mundo, tudo enclausurado cuidando pra não pegá o víro. Nós não têmo como pensá que sêmo partezinha individualizada das coisa, a partir do nosso umbigo pra fora, como diz o Fridima, porque se eu me preocupá só comigo, eu posso prejudicá o otro. A liberdade individual, neste sentido, é uma ilusão. Por exemplo: no início da pandemia as pessoa correro pros mercado, acabaro cos papel igênico, os cogel, e as carne dos supermercado... Estocaró tudo em casa. O mundo todo dizendo da importância de usá cogel principalmente pra não contaminá os outro, porque o víro muitas veiz é invisível, e as pessoa não sabe que tão contaminada. Aí um bando de brocoió faiz o que? Se enche de cogel pra SE protegê e dexa os otro sem nada. Se eu não tenho cogel, eu posso me contaminá e passá o víro pra otra pessoa que também ficô sem o cogel... E posso passa até pra pessoa que estocô cogel, porque ele não é garantia de nada, do contrário médico não se contaminava. Quero dizê que nós não têmo como sê apenas um indivíduo isolado se nós sêmo social e vivemo em coletivo.



ESLAIDE 3. QUEM É QUE TEM DIREITO À LIBERDADE?

Momento em que Ternurinha questiona quais parcelas da população têm direito à liberdade, trazendo à luz o compromisso do Estado com o bem-estar social. Friedman atribui ao Estado. Em suas palavras:

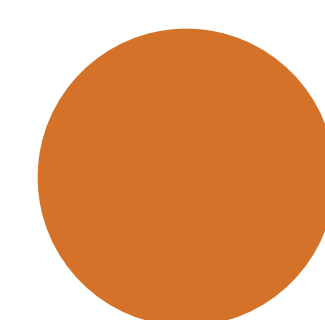
O caso mais claro é talvez o dos insanos. Estamos dispostos a não permitir que desfrutem de liberdade, mas, ao mesmo tempo, não podemos permitir que os eliminem. Seria ótimo se pudéssemos contar com a atividade voluntária de indivíduos para alojar e cuidar dos insanos. Mas acho que não devemos afastar a possibilidade de que tais atividades filantrópicas sejam inadequadas, quando menos por causa do efeito lateral envolvido no fato de eu me beneficiar se outro homem contribuir para o cuidado dos insanos. Por esta razão, podemos achar mais conveniente deixar que sejam cuidados pelo governo. (FRIEDMAN, 1962, P.40)

TERNURINHA – Ô seje, ele tá dizeno que o estado deve aparecê só pra cuidá daquilo que as iniciativa privada não dão conta. Ele, exclusive, fala do papel “paternalista” que o estado deve de tê na sociedade. É que nem a diferença do governo FHC e do Lula. Por exemplo: no governo do THC... opa, do FHC, tinha o “vale-gás”. Quê que era esse vale-gás? Era uma vale que o governo dava pras pessoa que não tinha condição de compra um bujão de gás. Lindo, né? Acontece que muita gente que não tinha condição de compra o bujão, também não tinha fogão. Essa característica de

um “governo paternalista” que julga o povo pelas própria necessidade e visão de mundo, sem de fato se importá em escutá o que o povo precisa. No Lula foi criado o Bolsa Família, que dava dinheiro pras família que tinha criança matriculada em escola pra comprá o que elas precisava, inclusive parcelá um fogão, caso elas queria. Ô seja, um projeto que trabalhava com a autonomia das família sobre suas própria necessidade. Isso, além de ajudá nas questão material, também ajudava pra autoestima e dignidade do povo. *(Pausa)* Eu fico puta da cara quando dizem que o governo do PT foi socialista! Não foi nada socialista, até porque foi a época que os banco mais lucraro... Quando foi que o governo do PT chegô dizendo que cada empresa podia produzí só até tanto? Ou que podia lucrá até tanto? Nunca! A única coisa que ele fez foi oiá com um pouco mais de cuidado pras população mais desassistida e carente, e isso já indignô as classe média e alta do Brasil... *(Pausa)* Enfim, a única coisa é que a visão de sociedade do PT buscava mais a justiça social do que o paternalismo.

ESLAIDE 4 - O QUE É O ESTADO MÍNIMO?

A lógica do Capitalismo e do Liberalismo é voltada para a individualidade, a concorrência, o acúmulo e a distinção. Como isso se relaciona à Pandemia?



TERNURINHA – Quando vocês ía no mercado, lá no início da pandemia, e não tinha mais papel igênico, cogel, nada... Isso era a liberdade das pessoa que tinham dinhêro de comprá tudo o que elas queriam. Quanto mais dinhêro, mais liberdade elas achavo que tinha. Levavo 2 carrinho de supermercado cheio de papel igênico, elas precisavo muito limpá o cu e não conhecia a água e os sabonete. Sabonete nunca falta quando algum evento apocalíptico se aproxima. Compra milho transgênico! Os milho transgênico são puro sabugo, quase não tem grão. Usa sabugo pra se limpá! ... E o pessoal que não tinha dinhêro pra compra tanto? Ficava com os refugo. Ía no mercado e levava o que dava. O quê que uns governo, que nem o do Rio Grande do Sul, teve que fazê? Teve que criá jeito de dizê quantos item cada pessoa podia leva pra não falta pros otro. Teve que botá li-mi-te nas compra. Qual sistema age desse jeito pra garantí que não falte nada pra ninguém, que todo mundo possa tê acesso as coisa, e que tem um monte de gente que critica? Tem gente que ainda não entendeu que a gente tá dependendo de todo mundo, a ação de um empresário tem a mesma importância que a de uma pessoa em situação de rua, porque um pode contaminá o otro...Botô todo mundo numa mesma igualdade. O víro não enxerga dinhêro, não enxerga gênero, idade, ele tá aí pra todo mundo...Uns sofre muito mais do que os otro.

Ele não vê a gente pelas função social nem nada, ele vê a gente como os hospedero, onde ele se sente seguro e vivo. Ele tem um senso mais coletivo do que nós e por isso nós têmo apanhando tanto pra ele.

FECHAMENTO

Final da palestra em que Ternurinha, como de praxe, apresenta uma paródia resumindo o tema que foi abordado.

Letra/Paródia: Ternurinha

Música: Desculpe, mas eu vou chorar (Leandro e Leonardo)

As luzes da cidade acesa
Clareando a nossa quarentena
E eu comigo aqui trancada em confinamento

Oiando os bocó na TV
Indo em carreata defendê
Que o seu trabaidô se arrisque
Pro lucro defendê
E eu vô pra janela gritá
Te arranca daqui o teu Jaguar

E das veiz eu chego inté pensá
Em merda arremessa

De que adianta eles voltá?
Se depois vão tudo se engripá
Vão contaminá tudo os colega
De novo vão pará

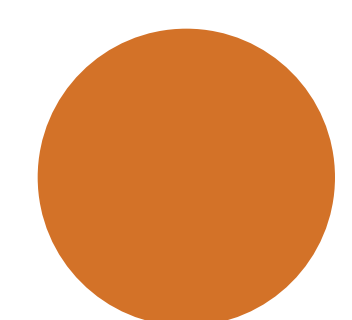
Vai pensa
Põe a cabeça funcioná
Pra produção acontecê
Trabaiador tem que vivê
Porque é ele que faiz a máguina girá
Sem ele patrão vai quebrá
E a economia.... Vai morrê de veiz.

__REFERÊNCIAS

COSTA, Fernando Braga da. **Moisés e Nilce: retratos biográficos de dois garis**. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2008.

FRIEDMAN, Milton. **Capitalismo e Liberdade**. São Paulo: Nova. Cultural, 1985.

GRAGNANI, Juliana. **A psicologia por trás da corrida por papel higiênico em meio a “medo contagioso” do coronavírus.** Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-51803421>. Acessado em 11 de setembro de 2020.



[SEM TÍTULO] - AUSÊNCIA E PRESENÇA COMO FORÇA POÉTICA NO ISOLAMENTO SOCIAL

Ms. Rafael Machado Michalichem
(Artista Independente)¹

Ms. Renata Mendonça Sanchez
(UNICAMP)²

LINK

<http://acervoformiga.art.br/acervoformiga/2020/06/29/filme-sem-titulo/>

__RESUMO

[sem título] é um vídeo produzido de forma colaborativa como tentativa de traduzir um trabalho cênico presencial

¹ Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e graduado em Teatro (licenciatura e bacharelado) pela mesma instituição. Tem experiência na Área de Artes, com ênfase em Interpretação e Direção Teatral. Ator, diretor e professor de Teatro.

² Doutoranda em Artes da Cena pelo programa de Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes na Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na Área de Artes com ênfase em Interpretação e Atuação Vocal. Atriz, professora e pesquisadora.

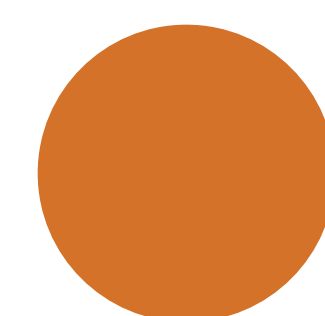
para a linguagem audiovisual, em meio ao contexto de isolamento social ocasionado pela covid-19 no ano de 2020. Integrou a defesa de mestrado “Princípios Potencializadores da Vocalidade: máscara em movimento” desenvolvida entre os anos 2018 e 2020 no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena/ Instituto de Artes/ UNICAMP. Esse vídeo pode ser apreciado como uma experimentação composta a partir de colagens de imagens, sonoridades e livres adaptações de textos teatrais e acadêmicos, abordando questões como voz, escuta, contemporaneidade e isolamento, por meio do trabalho com máscaras cênicas no corpo em movimento.

__PALAVRAS CHAVE

Processo, Convívio, Virtual

_ _ ABSTRACT

[sem título] is a video produced in a collaborative way in an attempt to translate a face-to-face scenic work into the audiovisual language, amid the context of social isolation caused by covid-19 in the year 2020. He was part of the master’s defense “Principles Potentializing the Vocality: mask in motion” developed between the years 2018 and 2020 in the Graduate Program in Performing



Arts / Institute of Arts / UNICAMP. This video can be appreciated as an experimentation based on collages of images, sounds and free adaptations of theatrical and academic texts, addressing issues such as voice, listening, contemporaneity and isolation, through working with scenic masks on the moving body.

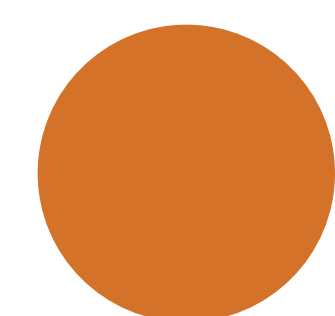
__KEYWORDS

Process, Conviviality, Virtual

[SEM TÍTULO] - UMA CRIAÇÃO A DISTÂNCIA

Vivemos um momento em que a quantidade de produções virtuais aumentam consideravelmente, especialmente com relação aos processos de ensino e publicização cênica nas redes. Tal contexto nos provocou a tratar neste texto sobre dimensões da recriação do exercício cênico *[sem título]* na linguagem audiovisual, por meio de dispositivos tecnológicos digitais.

[sem título] surgiu como trabalho cênico de candidatura ao título de mestra em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),



com atuação da atriz, professora e pesquisadora Ms. Renata Mendonça Sanchez; direção cênica de Ms. Rafael Machado Michalichem e orientação de Prof^a Dr^a. Gina María Monge Aguilar.

Começou a ser produzido no início do ano de 2019 com encontros semanais entre atuação e direção, por videochamadas no *Whatsapp*³. Conforme a data de início do processo nos ajuda a lembrar, nossa pretensão seguia em direção ao compartilhamento presencial do exercício cênico no dia da defesa de mestrado - agendada para abril do ano seguinte.

Impulsionados por problemáticas da pesquisa “Princípios potencializadores da vocalidade: máscara em movimento”, os encontros virtuais de criação retornavam nossas perguntas ou soluções cênicas – que só poderiam ser percebidas no próprio fazer – para a pesquisa acadêmica e a escrita da dissertação. Ao mesmo tempo, existia durante o processo de criação do exercício cênico, uma série de olhares e perspectivas que possuíam um elemento em comum: a mediação dos dispositivos tecnológicos digitais.

Criar por meio dos dispositivos tecnológicos digitais foi um caminho encontrado para solucionar o problema da distância física entre o diretor e a atriz, pois o primeiro encontrava-se na cidade de Uberlândia-MG e a segunda na

³ Aplicativo multifuncional de mensagens instantâneas e chamadas de voz e vídeo.

cidade de Campinas-SP. Diante dessa situação, de distâncias corporais, elaboramos um percurso de experimentação que, por si mesmo, tensionava a partilha do tempo e do espaço (aparentemente imprescindíveis ao nosso fazer).

Como exemplo, lidamos tão somente com a partilha do tempo (considerando os atrasos previstos pelas leis da física) nas videochamadas. Todos os outros tempos de dedicação às criações eram singularizados, ou seja: a) existia um tempo da experimentação da atriz na sala de trabalho, que produzia e enviava imagens e vídeos a partir dos programas de ações/programas performativos⁴ compartilhados pelo diretor no momento de encontro por videochamada e; b) o tempo do diretor apreciando as imagens e vídeos enviados/recebidos por celular para elaborar as próximas instruções do referido programa. De certa maneira, o tempo de ensaio se estendia, portanto, para além dos encontros via videochamada, e o processo se deu de forma cíclica e sucessiva até que não houvesse outra solução que não o encontro presencial.

Com uma série de lixos eletrônicos ou materiais de percurso da criação, decidimos fazer um intensivo de ensaios presenciais em Uberlândia no final do ano de 2019. Também tornou-se possível reunir artistas e colaboradores da região

⁴ Para a performer, professora e pesquisadora Eleonora Fabião (2013), “programa performativo” é compreendido como um procedimento composicional que pode atuar como um motor de experimentações. Como artistas da cena, compreendemos que tal conceito vem ao encontro do que entendemos como processo de criação.



para acompanhar um ensaio aberto neste mesmo período. Frente às emoções do encontro presencial e dos retornos sobre o exercício cênico, nos sentimos preparados para a defesa de mestrado/ para estreia/ para a publicização do trabalho.

Ao passo que, já no início de 2020, nos deparamos com a pandemia da Covid-19⁵, e, começamos a conviver com os sentimentos da defesa de mestrado cancelada, da estreia cancelada e da publicização cênica cancelada. Decidimos, com isso, reagendar a defesa/estreia/publicização do trabalho para julho de 2020, de modo remoto. Assumimos os riscos de experimentar àquelas questões emergentes em um trabalho cênico na linguagem fílmica, preservando dimensões da teatralidade que estivessem ao nosso alcance.

Em se tratando deste processo criativo em especial, que pretendia gerar um exercício cênico compartilhado presencialmente e, posteriormente, foi transmutado em um resultado audiovisual, identificamos que barreiras cronotópicas⁶ existiram e estruturaram, desde o início, nosso percurso de experimentações. Ou seja, quando a equipe de criação lançou mão dos encontros a partir de videochamadas para discutir elementos da cena, propor

⁵ No início de 2020, após os primeiros casos da pandemia Covid-19 serem identificados no Brasil, a população recebeu diversas orientações quanto a higienização e uso de máscaras hospitalares em lugares públicos. Os espaços teatrais, em decorrência das aglomerações, foram fechados assim como os de ensino. Fomos orientados a fazer contingência sanitária, que já passa dos seus seis meses, no momento de escrita deste texto.

⁶ Acolhemos aqui o conceito bakhtiniano de “cronotopo” onde *crono* = tempo e *topos* = lugar. Para nos referirmos, no entanto, ao processo do [sem título] por meio de um vocabulário de palavras da cena, abordaremos “lugar” como “espaço”.

exercícios e provocações, gerou resultados criativos entregues em vídeos curtos experimentais. O processo de tatear possibilidades – próprio dessas criações – se estendeu às virtualidades (LÉVY, 2011) do tempo e não mais se concentrou em um único momento de convívio (DUBATTI, 2011).

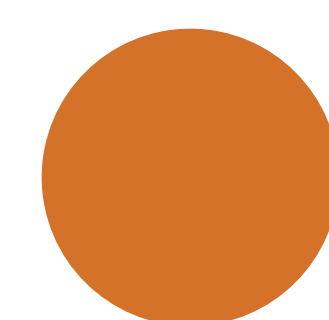
Conforme entendemos, o convívio⁷ se estendeu amplamente para além dos momentos de encontro online que, de certa forma, reverberou nas atualizações (LÉVY, 2011) da presença tanto nas experimentações quanto na espectação e nos estudos realizados pela equipe criativa.

ENCONTROS E CRIAÇÕES AUSENTES E PRESENTES

Conforme introduzimos na primeira parte desse texto, *[sem título]* foi experimentado virtualmente em suas diversas etapas. Acreditamos, ainda, que as dinâmicas desse processo de criação se assemelhavam às partidas de Xadrez Epistolar⁸: uma mesma jogada poderia levar meses até que a carta seguinte, contendo a movimentação das peças de um jogador, chegasse às mãos de seu oponente. Assim como em nosso processo de criação, essa dinâmica provocou uma suspensão da ação, pois a jogada e o convívio entre ambos os jogadores se mantêm pairando sobre os

⁷ Abordaremos mais detalhadamente sobre o “convívio”, estudado por Jorge Dubatti no subtítulo seguinte desse texto.

⁸ Modalidade de práticas de xadrez que ocorrem por correspondência.



dois tabuleiros, atravessando a vida dos envolvidos como uma dissociação cronotópica.

Na criação de *[sem título]*, o processo de ensaios se estendia longa e demoradamente para além das videochamadas, dos exercícios gravados e comentados, revistos e transformados. Quando se fez necessária a reorganização do que anteriormente fora levantado, para um formato digital de compartilhamento, os encontros passaram, então, a ter um caráter semelhante ao daquele jogo de xadrez por cartas: através de pequenas provocações, registradas em *e-mails*, conversas, reuniões online, foi se moldando um programa de ações performativas, que revelam as pistas dos caminhos tateados pela equipe ao longo do percurso.



Figura 1: Filmagem de *[sem título]* ⁹

⁹ Fotografia de João Augusto Neves Pires (Acervo Formiga).



Figura 2: Filmagem de [sem título]¹⁰

Identificamos que a distância entre os criadores permitiu uma transmutação do discurso da obra, num vai e vem de materiais que, ao passo que se transformavam, recriavam e alongavam a compreensão de encontro (DUBATTI, 2011) anteriormente estabelecidos como objetivo do trabalho presencial. Afinal, a convivência foi revista nesse processo a partir do entendimento de Jorge Dubatti, que define acontecimento convivial/convival como:

(...) a reunião, de corpo presente sem intermediação tecnológica, de artistas, técnicos e espectadores em uma encruzilhada territorial cronotópica (unidade de tempo e espaço) cotidiana (uma sala, a rua, um bar, uma casa, etcetera, no tempo presente). O convívio, manifestação da cultura vivente, distingue

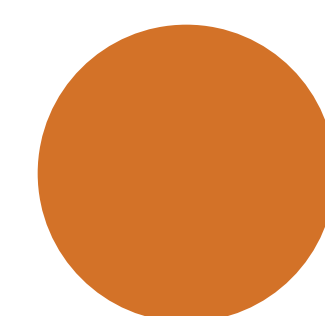
¹⁰ IBIDEM.

o teatro do cinema, a televisão e a rádio contanto que exige a presença aurática, de corpo presente, dos artistas em reunião com os técnicos e os espectadores, à maneira do ancestral banquete ou simpósio [Florence Dupont, 1994]. O teatro é arte aurática por excelência (Benjamin), não pode ser desauratizada (como se sucede com outras expressões artísticas) e remete a uma ordem ancestral, a uma escala humana antiquíssima do homem, ligada a sua própria origem. Não somos os mesmos em reunião posto que estabelecemos vínculos e afetações conviviais, mesmo não percebidos ou conscientizados. No teatro se vive com os outros: se estabelece vínculos compartilhados e vínculos vicários que multiplicam a afetação grupal. [tradução nossa]¹¹ (IBIDEM, p. 35)

Essa compreensão de teatro em convivência acabou se dissociando – por força das circunstâncias – do que, de fato, produzimos no vídeo *[sem título]*. Não por acaso, a obra tratou, em certa medida, da necessidade de comunicação e do encontro na validação da existência de si e do Outro através da fala. O encontro com o Outro, desse modo, foi propiciado pela comunicação, pelo que se emitiu sonoramente ou pelo que se deixou de emitir, validando a existência do corpo que atua e também a do corpo que escuta tal discurso.

É curioso como, ao decidirmos por realizar uma

¹¹(...) la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etcétera, en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, distingue al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio [Florence Dupont, 1994]. El teatro es arte aurático por excelencia (Benjamin), no puede ser des-auratizado (como sí sucede con otras expresiones artísticas) y remite a un orden ancestral, a una escala humana antiquísima del hombre, ligada a su mismo origen. No somos los mismos en reunión puesto que establecemos vínculos y afectaciones conviviales, incluso no percibidos o conscientizados. En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal.



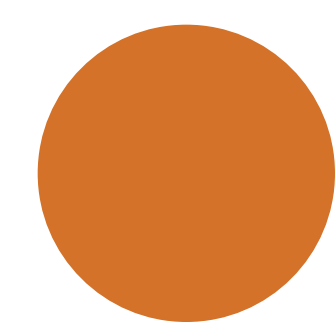
obra que não acontece de forma simultânea ao tempo do espectador que a assiste, estamos nos afastando não apenas espacialmente mas também temporalmente do Outro. Trata-se de uma negativa da premissa convivial abordada anteriormente mas que, por essa via – da linguagem audiovisual, reafirma a potência e o desejo do encontro com o Outro, como percebemos.

Ainda que separados cronotípicamente, por muitos quilômetros e anos talvez, a obra ecoa em seu discurso a busca pelo encontro com o Outro, aguarda uma resposta. É no encontro com o Outro, separados tanto pelo tempo quanto pelo espaço, que a ausência se faz evidente e, completando a jogada das peças de xadrez, estabelece o vínculo entre espectador e obra.

O processo dessas outras lógicas de experiências, identificadas tanto no estado corpóreo dos jogadores de xadrez por cartas quanto em nosso processo de criação fílmica, nos convidaram a revisitar a compreensão sobre o teatro convivial/convival, trabalhado por Dubatti, sobre a ótica da virtualidade.

Para Pierre Lévy a palavra virtual estudada etimologicamente pode ser lida como uma derivação da potência, e, ao retomar conceitos da Filosofia Escolástica¹², afirma que “(...) é virtual o que existe em potência e não

¹²Método para o pensamento que possui como um dos principais expoentes Tomás Aquino.



em ato” (LÉVY, 2011, p. 5), posto que o virtual se opõe ao atual, não ao real. Neste sentido, “o virtual é como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização” (IBIDEM). Logo, a atualização pode ser qualificada por seu caráter de criação, ou seja, “invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e finalidades” (IBIDEM, p. 6).

Seguindo por esse caminho de pensamento, podemos compreender a produção do vídeo *[sem título]* como uma obra que se abre às virtualidades, ou seja, às potências de atualização¹³. Por meio de dispositivos digitais – desde a sua produção até a espetação – foram exploradas distintas possibilidades de atualização dos discursos. Basta lembrarmos que qualquer ente necessita “se inserir em suportes físicos e se atualizar aqui ou alhures, agora ou mais tarde” (IBIDEM, p. 9), e, assim procuramos viabilizá-los.

Ainda assim, deparamo-nos com problemáticas do fazer teatral: ao identificarmos que o processo da criação de nossa obra audiovisual mesmo abarcando, enquanto discurso, a ideia de encontro, o fluxo entre espectador e obra é inviabilizado e torna-se unilateral. Em nossa

¹³ Com os argumentos de Lévy aproximados das práticas de criação cênica, aqui desenvolvidas, compreenderemos “atualização” como tornar ato, produzir acontecimento – corpóreo e digital.

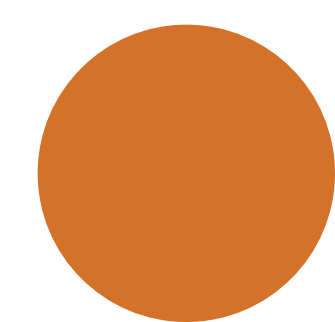


busca por um encontro completo, esbarramos na limitação sensorial da “desaturatização” alertada por Dubatti. Ainda que a própria obra reafirme a ausência do espectador e faça mesmo disso parte de sua narrativa e estética, quem a assiste, consciente de que não está lá, não é capaz de intervir ou reverberar qualquer tipo de informação sensível ao artista. O que está dito, está dito.

Diante dessas reflexões apresentadas até aqui, resta-nos compartilhar com as leitoras e os leitores, novas perguntas que a própria obra nos lançou: Seria o caso de encontrar caminhos frente a esta ausência de retorno? A obra é capaz de gerar no espectador uma sensação de presença e de trocas auráticas¹⁴? Seria possível o encontro espaço-temporal entre espectador e obra se dar através da virtualização de um espaço, isto é, criando sensações de que ambos dividimos o mesmo local – por vezes negando a espacialidade em que estamos, em busca pela unificação de instruções sobre os lugares através de programas e/ou outros recursos? Seria o caso de estabelecer um espaço virtual comum aos artistas e espectadores, de modo a criar a sensação de imersão e que permitam a resposta temporal quase simultânea?

Essas são perguntas que despertam elucubrações e

¹⁴Trabalhamos, aqui, conforme também propõe Dubatti (2011), com a compreensão de “aura” tramada por Walter Benjamin (1987). A aura seria, para o filósofo, uma “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja” (p. 170).



vontades de criar/experimentar, pois percebemos com o vídeo *[sem título]* que as presenças dos corpos – que atua, que dirige e que aprecia – em tal trabalho, buscam mutuamente pelo convívio. Ao passo que essa compreensão exigiu, em certa medida, relativizarmos e subvertermos o que é atualizado no acontecimento cênico virtual. Do contrário, imaginamos ser possível radicalizar a ausência, o não convívio.

Concluimos, finalmente, nos envolvendo com a ideia de que uma potência se apresenta: como o processo criativo se estendeu não apenas espacialmente mas também temporalmente, conforme tratamos na primeira parte do texto, talvez este seja um caminho possível para o que buscamos como resultado estético, encontrando nas ondulações entre obra e espectador, reverberações sensíveis necessárias para o convívio dilatado tempo espacialmente, em tempos de isolamento sanitário.

__REFERÊNCIAS

FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo: o corpo-em-experiência**. Revista do LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP: Campinas, v.1, n. 4. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/>

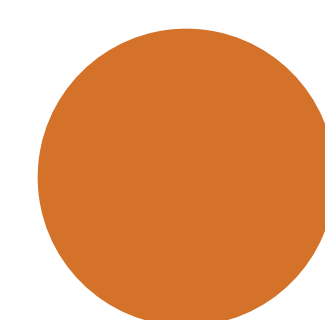


<index.php/lume/article/view/276> . Acesso em setembro de 2020.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** 2 ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** v.1, Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense s.a., 1987.

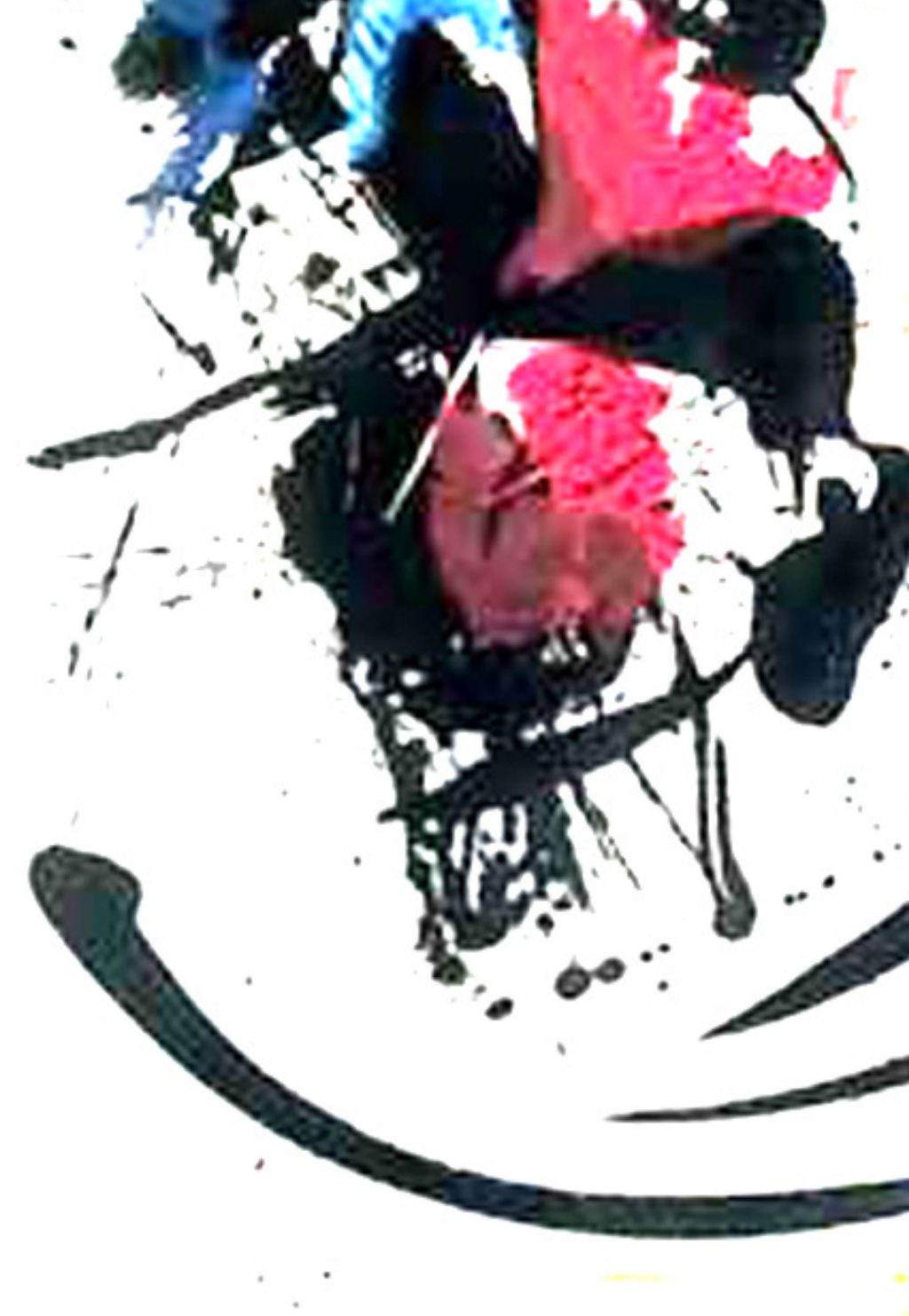
DUBATTI, Jorge. **Introducción a los Estudios Teatrales.** Diez puntos de partida. México: Libros de Godot, 2011.



CORPORALIZANDO ECO-SOMÁTICA (HOLONÔMICA)

#EM CASA

Carla Vendramin (UFRGS/UNICAMP)¹



LINKS

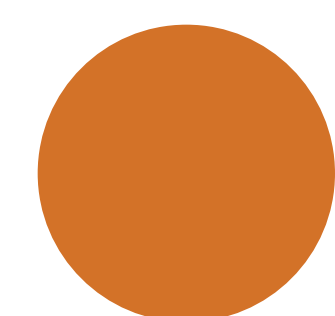
<https://youtu.be/DYSvgovgnP8>

<https://coletivofleuma.wordpress.com/2020/10/07/processos-vivenciais-de-um-permaculturar-dancante-emcasa/>

__RESUMO

Durante o confinamento na quarentena covid'19 no primeiro semestre de 2020, a pesquisa “Permaculturando Processos Imersivos de Dança e Performance” no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena (doutorado) na UNICAMP,

¹ Carla Vendramin é artista-docente-pesquisadora do Curso de Licenciatura em Dança da ESEFID/UFRGS. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da UNICAMP. Atua na área da educação somática/eco-somática, e processos da dança com grupos mistos de pessoas com e sem deficiência.



gerou a criação de uma mini agrofloresta e, com ela, a formulação de alguns conceitos fundadores da presente investigação. Os links disponibilizados mostram imagens de fotografia e um vídeo do processo de ação performática realizada como registro da pesquisa. O texto irá explanar sobre a pesquisa e imagens apresentadas através de uma leitura que mistura poética da experiência, as referências que constituem a autora enquanto pesquisadora somática, com uma proposta prática de uma pequena imersão em dança na busca por uma eco-somática holonômica.

__PALAVRAS CHAVE

Dança, Performance, Eco-somática, Permacultura, Agrofloresta

__ABSTRACT

During the confinement in the covid'19 quarantine in the first half of 2020, the research "Permaculturing Immersive Processes of Dance and Performance" in the Postgraduate Program in Performing Arts (doctorate) at UNICAMP, generated the creation of a mini agroforestry and, with it, the formulation of some founding concepts of the present investigation. The links provided show images



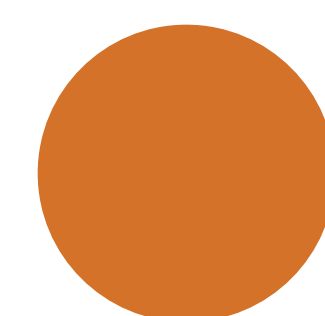
of photography and a video of the performance action process carried out as a record of the research. The text will explain about the research and images presented through a reading that mixes poetry of the experience, the references that constitute the author as a somatic researcher, with a practical proposal of a small immersion in dance in search for a holonomic eco-somatic.

__KEYWORDS

Dance, Performance, Eco-somatics, Permaculture, Agroforestry

CRIAÇÃO MICRO AGROFLORESTA - QUARENTENA COVID'19 - 2020

As imagens de vídeo e fotografia aqui apresentadas, são registros do processo da pesquisa “Permaculturando Processos Imersivos de Dança e Performance”, no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena (doutorado) na UNICAMP, sob a orientação da prof. Dr. Silvia Geraldi. Permaculturar processos imersivos em dança e performance vai de encontro aos conceitos, conhecimentos e práticas encontrados na permacultura (HOLMGREN, 2013; MOLLISON



e SLAY, 1991). Os princípios do cuidado com a Terra, cuidado com as pessoas e o cuidado de compartilhamento justo estão presentes, porém a pesquisa não tem o objetivo de abranger todas as ferramentas da permacultura, e sim, se propõe a investigar um caminho guiado através da pesquisa somática e artística. Permaculturar, assim, toma aqui um outro significado, é abrir um campo investigativo de percepção de si que se expande para o mundo, o que talvez se configure também como um campo de percepção holonômica, conceito que irei introduzir logo mais. Com isso, elaboro um fazer da prática somática e da dança de forma a gerar conhecimento através de processos artísticos da Prática como Pesquisa (GERALDI, 2019).

Durante a quarentena covid'19 em 2020, a pesquisa se encontrava no seu segundo ano de andamento. Com a pandemia, direcionar meu campo de atuação para área da ecologia fez ainda mais sentido para mim, ainda assim, a sensação de inaptidão e paralisia me tomou muitas vezes. A experiência da quarentena certamente foi peculiar a cada indivíduo, mas acredito que muitos de nós compartilhamos sensações parecidas, entre elas, a experiência do tempo de forma dissociada e em conflito com a necessidade de produtividade. A quarentena e minha busca em permaculturar trouxe um contato maior de reflexão sobre como e com o que gastamos nossa



própria energia vital, como percebemos o tempo e que significados damos à vida quando estamos presos na roda de empreendimento do tempo associada a necessidade voraz da produtividade capitalista e ego-centrada. O tempo da natureza é de observação e contemplação, a semente rompe e impulsiona-se a sair do solo, surge abrindo-se para o sol e cresce no seu tempo único. Valorizar e fluir através da simplicidade da vida e do justo tempo do processo de ser presença no mundo é algo tão essencial, e parece estar tão distantemente perdido do modo como o sistema de nossa humanidade tem se constituído.

Krenak (2000, 2019, 2020) nos lembra do nosso pertencimento à Terra em oposição à dissociação civilizatória, à divisão entre humanos e sub-humanos e à desvalorização do não-humano. A capacidade de sonhar pode sim criar novos modos de vida. A suspeita de que a Terra não é suficientemente sustentável é um pressuposto de continuidade antropocêntrica. Gaia vive no todo que ela é em si, nós humanos “civilizados” que sofremos o risco da extinção.

Enquanto em confinamento de quarentena, neste pequeno lote da frente de minha casa o qual apresento nas imagens abaixo, experimentei um encontro com uma ação corporeificada de relacionar-se com o solo e plantas, de observação do tempo cíclico, de um fazer performático



ligado à dança como forma de estar e vivenciar o mundo. Neste pequeno lote, abri a grama, descompactei o solo, cobri com matéria orgânica, plantei berinjela, couve, milho, batata doce, brócolis, tomate, o topo dos abacaxis e cenouras, salsa e cebolinha, e o que foi possível com um espaçamento reduzido. Fazer com o que se tem, é um princípio permacultural.



Imagens do espaço, previamente à criação da mini agrofloresta.²

Na agrofloresta o homem é uma enzima não mais ou menos importante do que todo o sistema sintrópico que cria a floresta. As imagens de vídeo e fotografia que trago nos links iniciais deste texto, mostram a mini agrofloresta que criei e a ação performática que fiz como registro do processo. Apresento no texto que se segue, alguns

² Registro da autora, março/abril 2020.

conceitos fundadores de minha pesquisa, associados à um permaculturar dançante e somático, e à constituição do processo de corporalização. Convido você à uma leitura que mistura poética da experiência, as referências que me constituem enquanto pesquisadora somática, e uma proposta prática de uma pequena imersão em dança na busca por uma eco-somática holonômica.

DANÇA: UMA FORMA DE ESTAR E VIVENCIAR O MUNDO

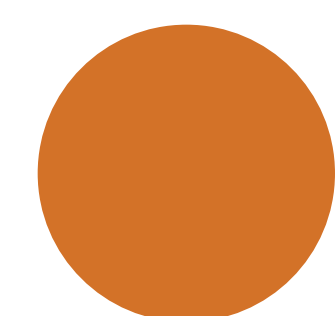
Danço quando estou em movimento ou em quietude. Danço simplesmente por procurar dança. Danço sentindo minha respiração. Danço de tantas formas e outras possíveis incontáveis, conectando com o meu corpo e a pulsação de vida que encontro nele. Danço quando não me sinto dançante. Danço se estiver sentindo dor. Sobrevivo aos desafios porque danço, pois por várias situações foi o impulso de dança que me levou a não sucumbir. Danço quando simplesmente danço e a qualquer hora que queira dançar. Danço também quando sou a palhaça Malagueta. Danço para encontrar e produzir conhecimento. Danço observando dança. Danço ensinando dança. Danço quando crio e apresento improvisação em dança, coreografias e performances. Sim, danço para produzir produtos de



dança, mas em primeiro lugar, danço porque dançar é uma forma de entender-se nesse mundo, de se relacionar e presentificar a mim mesma. Estou viva em dança quando estou em um estado de íntima conexão com a natureza!

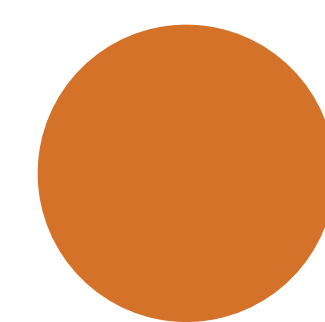
Que a dança é uma forma de estar e vivenciar o mundo pode ser reconhecido através da experiência de inúmeras pessoas dançantes as quais compartilho dança, através da vida e obra de ícones da dança cênica clássica, moderna e contemporânea; através da vida e obra de personagens que são referência das danças populares, e através dos estudos da antropologia da dança. Recordo minha linhagem ancestral mais distante lembrando de Isadora Duncan (1877-1878), minha avó anciã, que atravessa o tempo, e agora, sinto-a pertinho de mim. Trago sua imagem e o que já experimentei dela em mim. Assim como ela, abro meus braços para cima, meu plexo solar está recebendo e emanando amor, meus pés estão descalços e levemente voltados para fora, estou em conexão com o solo e minha inspiração é a natureza. Inspirar e respirar natureza! A vida é o que danço e a dança é o que vivo!

A dança se faz com um processo contínuo de corporalização que integra a constituição da unidade soma (corpo) ou, pode-se dizer, corporalidade. Como trazido por Cohen (2015, p. 278.): “o processo de corporalização é um processo de ser, não um processo de fazer”. Preston-Dunlop



e Sanchez-Colbert (2002, p. 7-9) entendem a corporalidade como “pessoal, social, emocional, animal, mineral, vegetal, sexual, biológico e psicológico, assim como um agente de movimento, o qual é dado um contexto, um espaço, que é ele mesmo sócio-pessoal, político, doméstico, abstrato, consciente e inconsciente” (PRESTON-DUNLOP; SANCHEZ-COLBERT, 2002, p. 7 - tradução minha). Dançarinas(os/es) vivenciam o mundo e estão em relação à ele através do processo de corporalização, através dos seus processos de criação e na forma como vivem, em como seu corpo é moldado e informado pela sua dança, em como sua dança é moldada e informada pelo conjunto que constitui sua corporalidade, que constitui a forma como ela se relaciona no mundo. Talvez ainda pudéssemos adicionar ao conceito de Preston-Dunlop, que a corporalidade carrega a ancestralidade. Somos formados e informados também por nossa ancestralidade, por constelações que são familiar (sanguínea e escolhida), dançante e somática.

Para pesquisar um permaculturar dançante, pauto-me na experiência vivida em si e na investigação somática da corporalidade. Este argumento se fortalece também na trajetória dos diversos autores pioneiros do campo da educação somática (Bonnie Bainbridge Cohen, 1949; Françoise Méziers, 1909-1991; Gerda Alexander, 1908-1994; Godelive Denys Struyf 1931-2009; Irmgard Bartenieff, 1900-

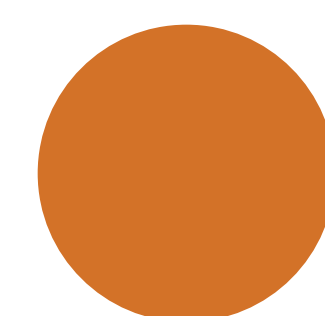


1881; Mathias Alexander, 1869-1955; Moshe Feldenkrais 1904-1994; Rudolf Laban, 1879-1958; Thérèse Bertherat, 1931; entre outros), cujos métodos e técnicas foram criados em estreita conexão com a história pessoal de seus criadores e através da investigação de suas próprias corporalidades, (BOLSANELLO, 2010). A experiência vivida e a corporalidade em fazer arte, remete à várias camadas subjetivas que nem sempre podem ser capturadas de forma a serem explicadas por completo, ou unicamente pelo viés racional. Mas sim, possibilita encontrar conteúdos através de sensibilidades sutis e complexas, que podem transitar e englobar escalas diferentes de conhecimento (científico, empírico, filosófico e teológico). Gil (2001) reflete de forma sublime sobre a experiência da dança, o que reitera a dança como uma filosofia experiencial, ou seja, que se dá com a experiência. Com o avanço das ciências cognitivas, a área *embodied cognition* se mostrou um campo propulsor de pesquisa sobre a corporalização, na área das ciências cognitivas (CHAFFEY e LEITAN, 2015; SHAPIRO, 2014; WILSON e FOGLIA, 2013).

Na conhecida obra de Marina Abramovic, *O Artista Está Presente* (The Artists is Present, Museum of Modern Art (MoMA), 2010), o fenômeno da presença movido por ela, e de cunho telepático ocorrido entre ela e os participantes de suas performances, é explicado através de uma análise científica que traz evidências do fato,



observando e mensurando as áreas do cérebro que são acionadas no ato do encontro vivido. O documentário de Allkers (2016) feito sobre a obra de Abramovic mostra a trajetória da artista e seu intenso processo de construção performática, que é essencialmente, um processo de corporalização. O experimento científico executado com a observação do cérebro justifica o funcionamento do sistema nervoso central, mas não abrange o processo de corporalização do qual se vale a obra apresentada. A presença e a ação telepática de Abramovic é acionada através de neurônios espelhos, mas o ato performático em si surgiu em consequência de uma longa jornada vivenciada pela artista e pelo investimento que ela fez em pesquisar como atingir o estado corporal e a interação com o público, buscado para aquela obra específica. Isso envolveu sua trajetória de vida e artística integralmente, e todos os seus sistemas corporais além do sistema nervoso. A quem teve a oportunidade de experienciar a performance de Abramovic, pode dizer que a evidência do fato é o próprio fato em si (BONFITTO, 2014). Faço essa ressalva, aparentemente em outra direção do que tracei até agora, pois a sombra da hegemonia do cérebro e da explicação dada como científica, feita para corroborar a experiência da corporalidade, tende a ser mais valorizada no senso comum e também por muitos profissionais, aquém da



evidência da própria experiência e dos processos e efeitos de uma obra artística e da experiência da corporalidade.

Volto a primeira definição de soma de Thomas Hanna (1976) e aos numerosos autores que surgiram após ele, que trabalham com a prática somática e sua intersecção com dança; BOLSANELO (2010, 2016), COSTAS (2010), DOMINICI (2010); EDY (2018), FERNANDES (2019, 2018, 2015, 2014, 2012), FORTIN (2011), GERALDI (2019, 2016), GRAVINA (2015), QUEIROZ (2009); ROSA (2016), SANTOS (2017), SASTRE (2015), VIEIRA SOUZA (2015); WALSH (2020), entre outros. A partir da definição criada por Hanna:

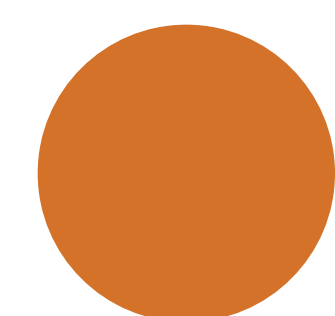
Soma não é corpo e não é mente; é um processo vivo [...] A vida é um processo de movimento e o soma é um processo unificado de movimento [...] Soma é um corpo de funções [...] cujo atributo geral é de que todos os somas operam através de intenções [...] Somas humanos operam enquanto seres de livre intenção. Eles sempre intencionam e é a intenção que mobiliza suas funções. (MILLZ, 1991, apud BOLSANELO, 2010, p. 19).

O corpo é observado em primeira pessoa, a percepção de si gera auto-regulação, a experiência vivida é meio e processo em constante transformação. O soma é um sistema ativo que está em constante interação com o sistema meio ambiente, interferindo nele e sendo interferido por ele. Entendo soma e meio ambiente como sistemas que



penetram um no outro, e os imagino como três centros de percepção: o *meio ambiente imediato* como as interações que acontecem entre as relações internas e externas do corpo/soma; o *meio ambiente de atuação* como as relações que acontecem na ampliação desse ambiente (como exemplo nossa casa e cidade, nossos deslocamentos, as relações de trabalho); e o *meio ambiente planetário* (nossa relação com a Terra, a percepção que temos dela como organismo vivo, e de nós mesmos como organismos que fazem parte dela). Com isso, estou fazendo uma relação soma-espacialidade, neste momento, não estou me referindo às Três Ecologias de Guattari (2001). Esses centros de percepção (imediato, de atuação e planetário), podem trazer sensações que são identificadas no corpo/soma, que se ampliam para as relações ao redor e para o sentir-se em sintonia ecológica com a Terra, em direções cinesféricas (LABAN, 1976), microscópicas e macroscópicas. De acordo com Catalão (2011, p. 80):

A corporeidade como unidade perceptiva funciona como instrumento de leitura do mundo que nos permite estar de forma congruente e inteira no ato existencial. O corpo guarda a memória da ação, podemos mesmo pensar que a sustentabilidade do conhecimento depende do registro corpóreo. Os sentidos despertados nos devolvem a vida cotidiana como uma aventura única possível de ser impregnada de sentido – valor e significado. Para transformar a cultura de consumo em cultura de cuidado o ser humano precisa voltar-



se sobre si mesmo. O conhecimento emerge do corpo como uma unidade em ação: de pensar, de amar, de sentir, de prever, etc. Esta experimentação sensível dos indivíduos com outros indivíduos mediada pelo ambiente renova e diversifica a vida da Terra.

Em 2015, Clavel e Ginot (2015) mencionaram que o campo da somática ainda era pouco trabalhado no que se refere ao desenvolvimento de novos pensamentos relacionados à ecologia. Segundo as autoras, “o paradigma científico da Ecologia deveria estimular e preocupar as práticas somáticas para um outro compromisso político” (CLAVEL; GINOT, 2015, p. 86). O artigo afirmava que a abordagem somática vai ao encontro do paradigma ecológico por meio da percepção, que é compreendida através das trocas entre sujeito e meio ambiente. Assim, o ser humano é dimensionado de forma individual e global, indissociável do seu ambiente. O ponto crítico levantado pelas autoras é de que, sob a perspectiva da Ecologia, a prática somática pouco estava mediando os interesses de direitos pessoais e sociais com a interação aos não humanos, ou seja, abrindo mão do modelo antropocêntrico. Em decorrência da pandemia covid’19, a atenção às questões ambientais tomou uma proporção ainda mais importante, e parece abrir brechas perceptivas que fazem pensar sobre o papel do humano na Terra e sua relação com o não humano. Acolher o não



humano questiona a condição hegemônica do homem, e abrange duas variantes: o não humano em nosso meio e o homem como um meio, um soma- ecossistema.

Repensar a interação indivíduo/meio implica uma nova consideração do indivíduo *como meio*. É preciso, então, que a consciência de si como um todo único, fundamento do campo da Somática, abra-se também como uma *consciência de não si*, um soma que acolhe a vida dentro de si, um soma que nós propomos chamar de *soma-ecossistema*. (CLAVEL; GINOT, 2015, p. 94).

Até aqui apresentei premissas fundadoras de minha pesquisa: a) a dança como filosofia experiencial, que se dá com a experiência, de forma a constituir um modo de estar e se relacionar no mundo; b) a unidade soma/corporalidade está em constante relação com o meio ambiente (imediato, de atuação e planetário); c) a relação com a Ecologia, acrescenta um envolvimento perceptivo que incorpora um senso de pertencimento ao planeta Terra e de relação e responsabilidade com o não-humano. A partir desses três pontos de partida, abrem-se ainda outras perspectivas: a) pondero se o conceito de holos de Koestler (1967, 1981), pode estar em afinidade ao conceito de cinesfera de Laban (1976, 1978); b) sendo que, mais recentemente, a área chamada eco-somática envolve a relação soma-ecologia, que contribuição o conceito de holos poderia

trazer para o senso de percepção planetária dentro da prática somática da dança?

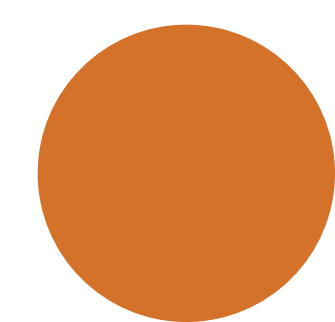
Pausa para dançar: leitura em pequena imersão (eco-somática holonômica?), [pausa das normas acadêmicas de formatação de texto, segue no feminino]:

Comece observando sua superfície corporal, como você está posicionada, a sensação tátil dos pontos de pressão sobre a pele e a pressão dos seus apoios ósseos, as áreas de tensão muscular ou de relaxamento.

Pause em quietude e respire com profundidade.

Esvazie gentilmente o ar dos pulmões e inspire ampliando o espaço basal e depois apical da sua caixa torácica. Esvazie sem esforço, apenas soltando . Não continue a ler esse texto antes de pausar e se dar esse espaço para isso. Se achar necessário para ter maior conforto e contato com suas sensações, faça qualquer ajuste corporal, com pequenos movimentos, ou mudando seu posicionamento. A seguir... você também vai usar sua imaginação.

Será possível ler, percebendo-se e movendo-se, ao mesmo tempo?

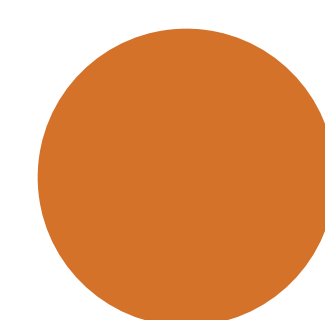


Apenas por alguns minutos...

Sentada ou em pé, mova-se um pouco, encolhendo-se e enrolando-se em direção ao seu umbigo, e em seguida ampliando e abrindo suas extremidades ao máximo, e depois fazendo o movimento nas direções que seu corpo pedir. Faça isso respeitando a velocidade que seu corpo quer dar para os seus movimentos. Observe se as trajetórias de movimento que você faz são retas, curvas, torcidas ... Escute a velocidade que você dá para elas, pode ser que tenham graduações entre lento e rápido. Siga experimentando até onde as partes do seu corpo pode alcançar. Qual é o tamanho do diâmetro da esfera que envolve seu corpo?

Agora leia.... E depois faça as instruções abaixo:

1- Percorra com seu olhar o próprio corpo. Comece simplesmente movendo o pescoço e depois dê atenção ao que você está vendo. Primeiro olhe seu corpo, escolha uma parte por onde começar (o pé direito, o ombro esquerdo, a barriga, você também pode escolher as costas pois mesmo que seu olhar não a alcance, a sua intenção alcança essa região). E então, siga uma trajetória a partir daí, passando pelas partes do corpo que sentir vontade. Deixe o movimento do corpo acompanhar seu olhar com tranquilidade e prazer. E, sempre, deixe-se respirar com leveza, soltura, profundidade.



2- Em seguida leve seu olhar mais adiante, transite seu olhar pelas coisas que estão ao redor de você. Depois vá olhando mais distante, para as paredes que estão ao seu redor. E depois, leve o seu olhar ainda mais distante, para seu bairro, sua cidade, seu estado, continente e planeta Terra. Você estará usando o olhar da sua imaginação. Até onde você chega com essa visualização?

3- Feche os olhos. De olhos fechados você vai reiniciar o processo. Agora, o “olhar” vai ser substituído pelas suas sensações corporais. Para fazer isso, você pode permanecer na mesma posição e quando sentir vontade, mover-se. Comece “olhando”, fazendo uma trajetória para dentro do seu corpo, para os órgãos internos (coração, pulmão, vísceras, estômago, veias e artérias, etc), percorrendo também sua estrutura músculo-esquelética, nervos, cérebro. Em seguida, o “olhar” irá atravessar a pele e ir para fora. De olhos fechados, “olhe” e mova-se para sentir até onde sua esfera de alcance vai. E depois expanda seu “olhar” para um sentir-se em expansão com seu bairro, sua cidade, seu estado, continente e o planeta Terra. Novamente, você estará usando o olhar da sua imaginação, em integração com a expansão sensorial da sua corporalidade. Quando terminar, perceba como está se sentindo. Até onde você foi com essa prática? Então, vamos continuar ...



Uma gota cai sobre a água de um lago e reverbera em círculos concêntricos que vão gerando ondas de círculos maiores até desaparecer. O símbolo do infinito, uma fita de Möbius, entra e sai em continuidade e repetição. A mandala expande a repetição e diferenciação. A sequência Fibonacci, o número Pi se prolifera. Espiral, padrão e repetição espacial, encontradas no corpo e na natureza. Dança, arte e vida se fundem em uma só água no lago, que agora se configura em onda. A gota é holos, que também se integra em outro holos, o lago. Gota, uma unidade parte e inteira do lago. Lago, uma unidade parte e inteira da água. Moléculas de água, unidades parte e inteira da biosfera do planeta Terra. Terra, unidade parte e inteira do Sistema Solar. Sistema Solar, unidade parte e inteiro da Via Láctea. Galáxia, unidade parte e inteira do Universo - tudo ao mesmo Tempo! A gota que cai no lago pode aparentemente ser circular e concêntrica, mas ela reverbera um espiral.

[Fim da Pausa]

[Retomada do texto em formato acadêmico]

A cinesfera é um conceito bastante utilizado na prática da dança, que traz a conscientização do corpo dentro da esfera de alcance do movimento, a qual levamos conosco como uma aura, (LABAN, 1976). A partir do conceito inicial de Laban, seus discípulos e outros pesquisadores identificaram a cinesfera também como um espaço que pode ser interno, pessoal, interpessoal, geral, um espaço de ação e um espaço psicólogo, (FERNANDES, 2006).



Em termos de alcance, a cinesfera pode ser definida como pequena, média e grande. Porém as distâncias que definimos como humanas não se restringe à fiscalidade do movimento, ela depende das diferenças culturais, dos hábitos e costumes, da interação público-privado, das reações e reflexos corporais (fuga, luta, congelamento). Por isso a variação de alcance da cinesfera depende das distâncias que definimos como íntima, pessoal, social e pública, (FERNANDES, 2006). Atualmente, a relação de alcance e percepção da cinesfera é relativa a como estamos vivenciando a pandemia covid'19.

Koestler (1967, 1981) traz o aspecto da organização hierárquica da natureza, que se caracteriza por padrões de repetição, diferenciação e níveis de desenvolvimento e complexidade. O termo *hólon* proposto por ele, é derivado da palavra grega *holos* (todo), adicionando o sufixo *on* para suscitar a ideia de partícula ou parte, assim como nas palavras nêutron e próton. Ainda que dentro de uma hierarquia, um “sub todo hólon” é uma estrutura equipada de mecanismos auto-regulatórios, integrada e estável em si mesma, detentora de sua própria autonomia e governo próprio. Tendo o padrão biológico corporal como um exemplo, podemos observar que células, nervos e órgãos possuem individualmente seus próprios ritmos intrínsecos e características de funcionamento. Estas são partes e

ao mesmo tempo complemento aos centros mais elevados da hierarquia do todo que constitui o corpo, porém cada estrutura em si tem um funcionamento como um todo autônomo. Assim, podemos transitar nossa imaginação por hólons dentro de hólons, em direção microscópica, visitando as estruturas atômicas e subatômicas, e macroscópica, visitando o planeta, o sistema solar, galáctico, e o universo.

Diferentemente da palavra “holístico”, que significa todo integral, “hólon” significa todo e ao mesmo tempo parte do todo, dentro de uma hierarquia de níveis de diferenciação. Koestler menciona o funcionamento do coração, por ser um órgão que tem um ritmo de pulsação próprio e autônomo, o que possibilita que sejam feitos os implantes. Mergulhando microscopicamente às estruturas intracelulares, observamos as mitocôndrias como estruturas autônomas que extraem energia dos nutrientes através de reações químicas, possuindo seus próprios códigos de regras, que por sua vez, integram-se ao coração e à sua capacidade de possuir seus próprios marcapassos. Os códigos formadores de hólons são estruturas condicionadas a uma coerência, leis escritas e não escritas, tradições, conjuntos de crenças e costumes e, portanto, não são unicamente aplicáveis ao sistema biológico, (KOESLER, 1981). Koestler faz uma definição, que ele diz ser experimental, identificando que:



O termo “hólon” pode ser aplicado a qualquer subsistema estrutural ou funcional de uma hierarquia biológica, social ou cognitiva, que manifesta comportamento governado por leis e/ou constância estrutural de Gestalt. Por conseguinte, as organelas e órgãos semelhantes são hólons evolutivos; os “padrões fixos de ação” e as sub-rotinas das habilidades adquiridas são hólons comportamentais; fonemas, morfemas, palavras, frases são hólons linguísticos; indivíduos, famílias, tribos, nações são hólons sociais.[...] Chamaremos de *códigos ou cânions ao conjunto de regras* fixas que governam a estrutura ou a função de um hólon. No entanto, devemos realçar de imediato que esse cânion, embora imponha restrições e controles as atividades do hólon, não elimina por completo sua liberdade, deixando espaço para estratégias mais ou menos flexíveis, guiadas pelas contingências do ambiente. De início, tal distinção entre códigos fixos (invariáveis) e estratégias (variáveis) pode parecer um tanto abstrata, mas é fundamental para todo comportamento intencional. (KOESTLER, 1981, p. 44-45)

Perceber-se em um campo de ação de corporalidade planetária, como um soma-ecossistema que se reconhece pertencente à uma hierarquia holonômica, talvez abra possibilidades para que o humano dissolva a unidirecionalidade da percepção antropocêntrica, a qual lhe é tão habitual. Outra questão a ser levantada é se o engajamento da percepção da cinesfera (relacional e em movimento), pode integrar-se à interações mais complexas com o sentido de hólon. Perceber a cinesfera pessoal, inter-relacional e planetária e situar-se como hólons, pode acionar conteúdos e estruturas para a improvisação em

dança e performance. Procurar exercitar uma conexão de percepção holonômica, pode dimensionar de outras formas a experiência da corporalidade na dança e no cotidiano, trazendo um sentido de relação planetária e comunitária. Termina com a pergunta, como seria ampliar nossa perspectiva experiencial no campo da somática, para uma possível “eco-somática holonômica”.

__REFERÊNCIAS

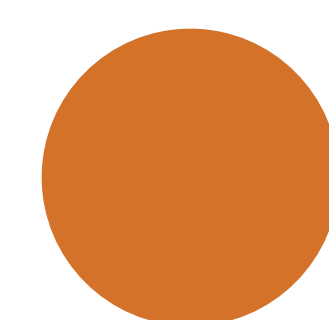
THE ARTIST is present. ALKERS, Mathew (dir). Produção de Maro Chernayeff e Jeff Dupre. Stereo, 1h 16m, son, color, 2016.

BOLSANELO, Débora Pereira. **Em Pleno Corpo: Educação Somática, Movimento e Saúde**. Curitiba: Juruá, 2010.

----- **Educação Somática, Ecologia do Movimento Humano: pensamentos e práticas**. Curitiba: Juruá, 2016.

BONFITTO, Matteo. The Artist is Present: as artimanhas do visível. **Revista Brasileira de Estudos sobre a Presença**, Porto Alegre, v. 4, n1, p. 83-96, jan/abr, 2014.

CATALÃO, Vera Margarida Lessa. A redescoberta do



pertencimento à natureza por uma cultura da corporeidade. **Terceiro Incluído**. NUPEAT – IESA – UFG, v. 1, n 2, jul/dez, p. 74-81, 2011.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, Perceber e Agir: educação somática pelo Body-Mind Centering**. Tradução de Maria Bolanho. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. *As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança: um estudo sobre o Projeto Por que Lygia Clark?* 2010. 334 f. Tese (doutorado), Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, BR, 2010.

CHISTIE, Kimberly; VENDRAMIN, Carla. Processos vivenciais de em permaculturar dançante. **Plataforma Fleuma**, 2020. Disponível em <<https://coletivofleuma.wordpress.com/2020/10/07/processos-vivenciais-de-um-permaculturar-dancante-emcasa>>. Acesso em 08/10/2020

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como interface de questionamento sobre as teorias do corpo. **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n.2 (62), p.69-85, maio/ago, 2010.

EDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação

somática e suas relações com a dança. Trad. Clara Trigo, Diego Pizarro, Isabel Tornarghi. *Repertório*, Salvador, ano 21, n. 21, p. 25-61, 2018.

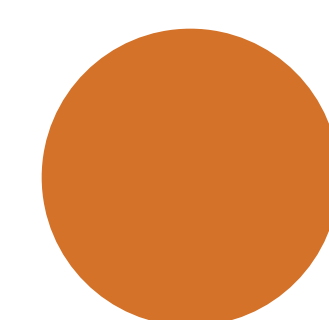
FERNANDES, Ciane. Somática como Pesquisa: autonomias criativas em movimento como fonte de processos acadêmicos vivos. In: Cunha, Carla; Pizarro, Diego; Velloso, Marila (orgs). **Práticas Somáticas em Dança: Body Mind Centering em criação, pesquisa e performance**. Brasília, DF Editora IFB, 2019.

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

----- Quando o Todo é mais que a *Soma* das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan/abr, 2015.

----- Pesquisa Somático-Performativa: sintonia, sensibilidade e integração. **Art Research Journal**, Brasil. Vol. 1/2 | p. 76-95, Jul./Dez., 2014

----- A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático- Performativa. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Professor Associado IV. CNPq; Bolsista Produtividade em Pesquisa 1C. **VIIICONGRESSODAABRACE**. 2014.



----- Sintonia Somática e Meio Ambiente: pesquisas do campo de laboratório de performance do PPGAC/UFBA. **Repertório**, Salvador, nº 18, p. 175-183, 2012.

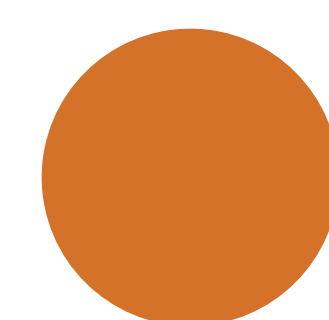
----- **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo, Editora Annablume, 2006.

FORTIN, Silvie. Nem do lado direito, nem do lado avesso: o artista e suas modalidades da experiência de si e do mundo. In: MARINHO, N.; WOSNIAK, C. (Org.). **O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis**. Joinville: Nova Letra, 2011. 256p.

GALEMBECK. Guilherme; VENDRAMIN, Carla. **Permaculturando Processos Imersivos em Dança**. 2020.(4:19 minutos). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DYSvgovgnP8&feature=youtu.be>> Acesso em 08/10/2020.

GERALDI, Silvia Maria. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. In: Cunha, Carla; Pizarro, Diego; Velloso, Marila (orgs). **Práticas Somáticas em Dança: Body Mind Centering em criação, pesquisa e performance**. Brasília, DF Editora IFB, 2019.

----- Diálogos performativos em dança ou o perigo de se contar uma única história. **IX CONGRESSO**



DA ABRACE. Uberlândia, de 11 a 15 de novembro de 2016.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias.** Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança.** Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

GRAVINA, Heloisa Corrêa. Eu tenho um corpo, eu sou um corpo: abordagens somáticas do movimento na graduação em dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 5, n 1, Porto Alegre, 2015.

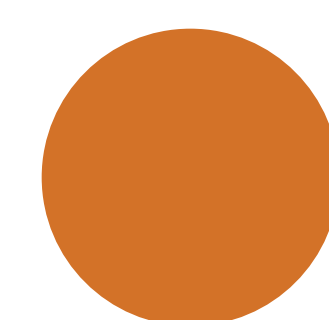
HANNA, Thomas. The Field of Somatics. **Somatics Magazine Journal of the Bodily Arts and Sciences**, v.1, n. 1, Autumn 1976. Recuperado em 17 de novembro de 2014. Disponível em <<https://somatics.org/library/htl-wis1>>. Acesso em 18 de setembro de 2020.

HOLMGREN, David. **Permacultura: princípios e caminhos além da sustentabilidade.** Tradução Luzia Araújo. Ed. Via Sapiens, Porto Alegre, 2013.

KOESLER, Arthur. **Jano.** Trad. Nestor Deola e Ayako Deola. São Paulo: Melhoramentos, 1981.

KOESLER, Arthur. **The Ghost in the Machine.** New York: Macmillan, 1967.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo. Do**



sonho e da terra. A humanidade que pensamos ser. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **A Vida Não é Útil.** CARELLI, Rita (org.). Companhia das Letras, 2020.

_____. **O lugar onde a Terra descansa.** Rio de Janeiro, Eco Rio, 2000.

LABAN, Rudolf. *Choreotics.* London: MacDonal Evans, 1976.

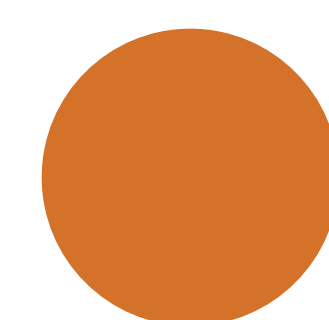
LABAN, O Domínio do Movimento. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

MOLLISON, Bill e SLAY, Reny Mia. **Introdução à Permacultura.** 2o edição. Tyalgum, Austrália: Tagari Publications, 1991.

PRESTON-DUNLOP, Valerie & SANCHEZ-COLBERG, Ana. **Dance and the performative.** Verve Publishing, London 2002.

QUEIROZ, Clélia Ferraz Pereira de. **Corpo, mente, percepção: movimento em BMC e dança.** São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

ROSA, Tatiana Nunes da. O termo ‘educação somática’ perspectivado pela criação em dança no Brasil. VIEIRA, Alba Pedreira; DENOVARO, Daniel Becker; (Org.). **Cadernos do GIPE - CIT:** Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro / Escola de Dança.



Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. No 36, setembro, 2016.1.

SHAPIRO, Lawrence. **The Routledge Handbook of Embodied Cognition**. Routledge: London and New York, 2014.

SANTOS, Maíra. Princípios somáticos no campo da dança: Práticas de ver o tempo. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 7, n. 2, jul/dez, 2016. P. 83-96, 2017.

SASTRE, Cibele. *Entre o performar e o aprender: práticas performativas, dança improvisação e análise Laban/Bartenieff em movimento*. 2015. 262 f. Tese (doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR, 2015.

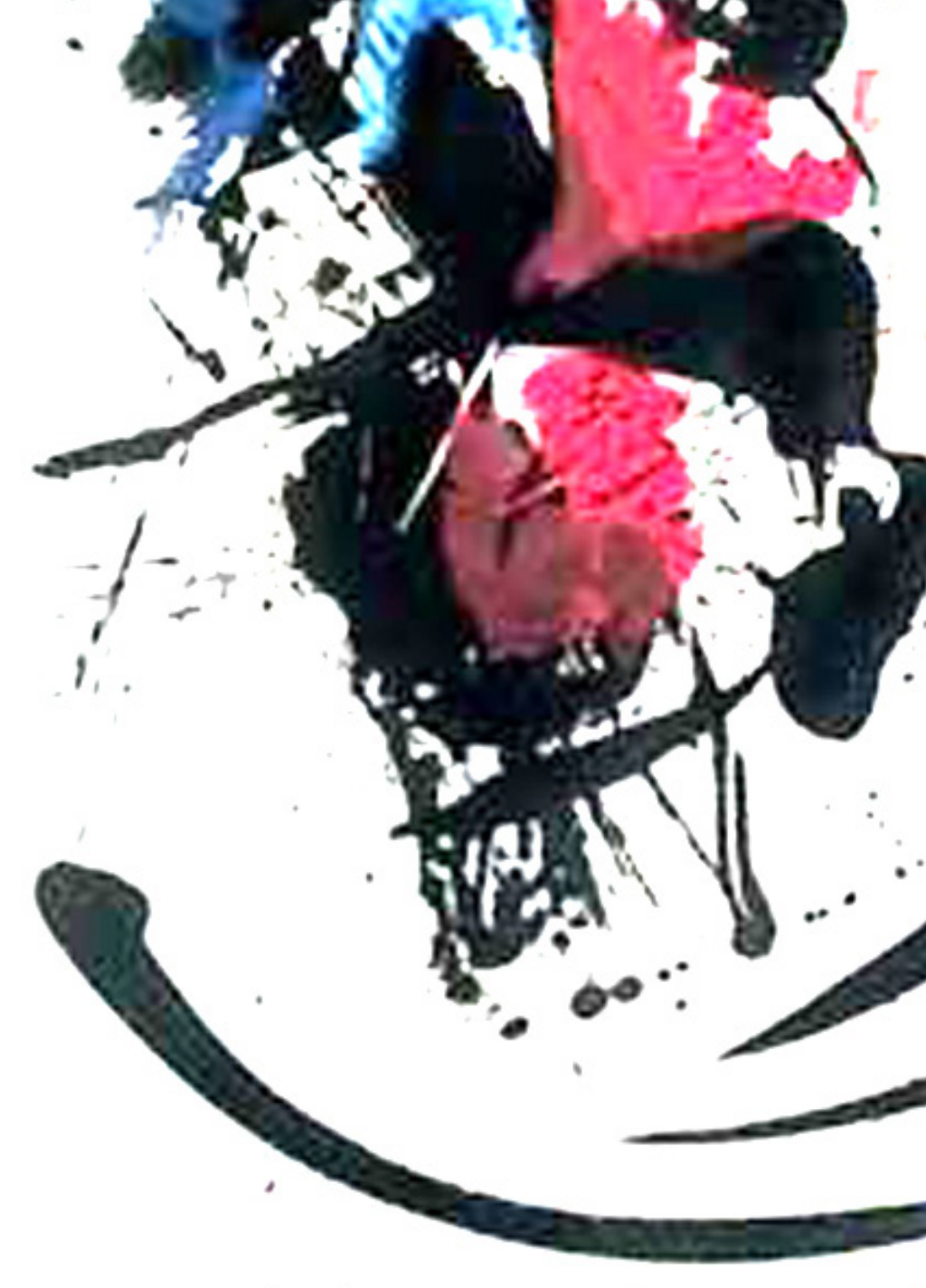
VIEIRA SOUZA, Marcílio. Abordagens somáticas do corpo na dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v.5, n.1, jan/abr, 2015.

WALSH, Mark. **Embodiment - Moving beyond mindfulness**. Unicorn Slayer Press, 2020.

WILSON, Robert; FOGLIA, Lucia. Embodied Cognition. **WIREs Cogn**, doi: 10.1002/wcs.1226, 2013.

DOIS AMORES E UM BICHO - UMA CARTOGRAFIA DA CONVIVÊNCIA

Danielle Martins de Farias

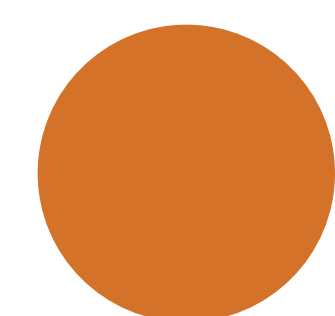


LINK

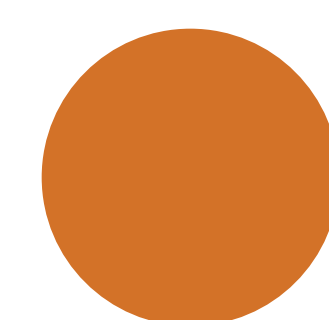
<https://www.youtube.com/watch?v=hCMQ7qKSd1w>

__RESUMO

Dois Amores e Um Bicho- Uma cartografia da convivência é um filme documentário que reflete sobre questões como preconceito, intolerância e violência levantadas pelo espetáculo de teatro *Dois Amores e Um Bicho*, no qual um pai de família mata seu cachorro por considerá-lo homossexual.



O documentário **Dois Amores e Um Bicho- Uma cartografia da convivência** foi filmado durante a pandemia de Corona vírus, respeitando os protocolos de distanciamento. Ele é constituído pela reconstituição de cenas do espetáculo através da ferramenta virtual Zoom e de debates sobre as questões sociais levantadas no espetáculo atualizadas neste período de pandemia. A peça de teatro, de Gustavo Ott, aborda preconceito e intolerância na sociedade atual através de um episódio ocorrido numa família comum de classe média, quando um pai de família mata seu cachorro por achar que ele é homossexual. Aos poucos, o público toma conhecimento de fragmentos deste episódio e das reações das pessoas e instituições, revelando preconceitos arraigados e o julgamento implacável sobre os demais. O microcosmo familiar se alarga revelando um painel do medo, da violência e da intolerância na sociedade. Além do elenco do espetáculo (Ana Moura, Carla Guidacci, José Karini, Julie Wein e Lucas Gouvêa), fazem parte do filme os debatedores Fabia Souza (Doutora em Psicologia Social), Leandra Sobral (Doutora em Psicologia Social), Michel Rosadas (Doutor em Geografia Urbana) e Renata Salomone (Socióloga e Educadora). A direção e montagem do filme é de Danielle Martins de Farias.



__PALAVRAS CHAVE

Homofobia, intolerância, violência, machismo, pandemia

__ABSTRACT

Dois Amores e Um Bicho - Uma cartografia da convivência is a documentary film that reflects on issues such as prejudice, intolerance and violence raised by the theater show *Dois Amores e Um Bicho*, in which a family man kills his dog for considering it homosexual.

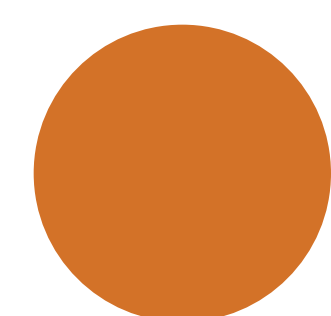
The documentary *Dois Amores e Um Bicho - Uma cartografia da convivência* was filmed during the Corona virus pandemic, respecting the distancing protocols. It consists of the reconstitution of scenes from the show through the virtual tool Zoom and debates on the social issues raised in the show updated in this pandemic period. The play, by Gustavo Ott, addresses prejudice and intolerance in today's society through an episode that occurred in an ordinary middle-class family, when a family man kills his dog because he thinks it is homosexual. Gradually, the public becomes aware of fragments of this episode and the reactions of people and institutions, revealing deep-seated



prejudices and relentless judgment on others. The family microcosm expands to reveal a panel of fear, violence and intolerance in society. In addition to the show's cast (Ana Moura, Carla Guidacci, José Karini, Julie Wein and Lucas Gouvêa), debaters Fabia Souza (PhD in Social Psychology), Leandra Sobral (PhD in Social Psychology), Michel Rosadas (PhD in Urban Geography) and Renata Salomone (Sociologist and Educator). The film is directed and edited by Danielle Martins de Farias.

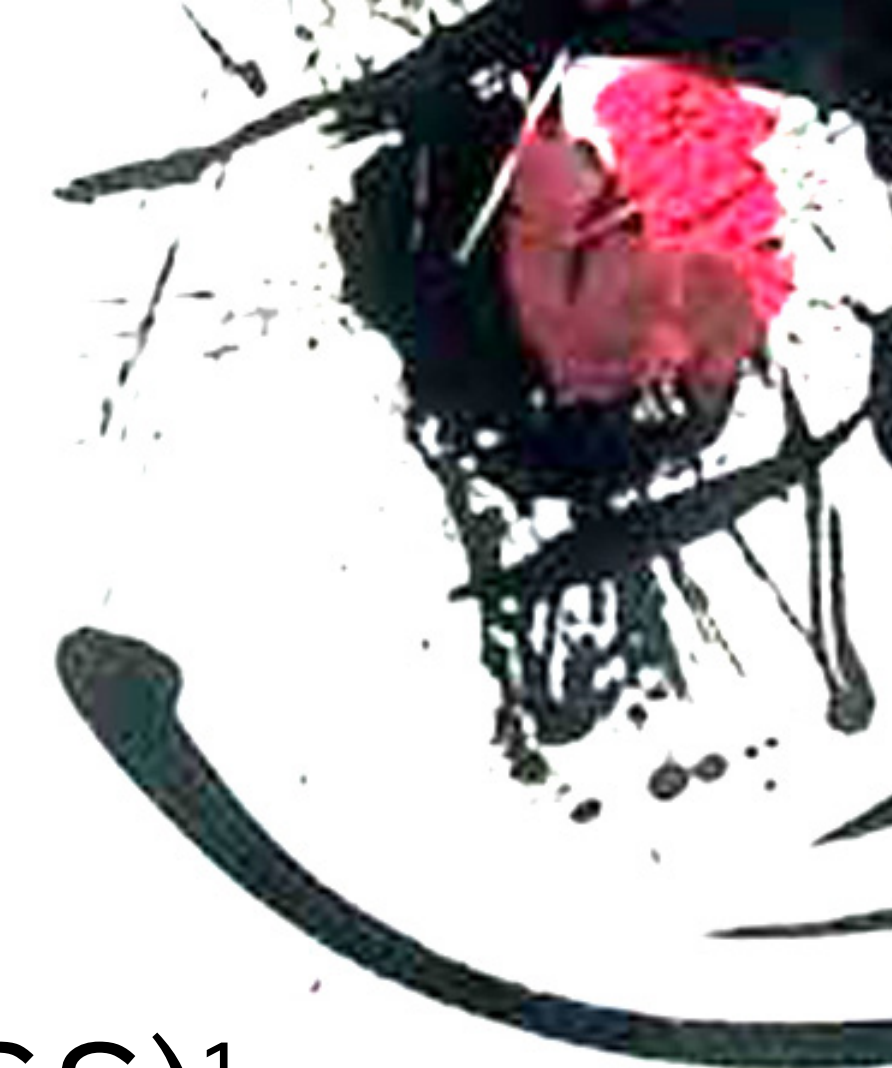
__KEYWORDS

Homophobia, intolerance, violence, sexism, pandemic



RECORTE-COLAGEM E ALGUNS REMENDOS

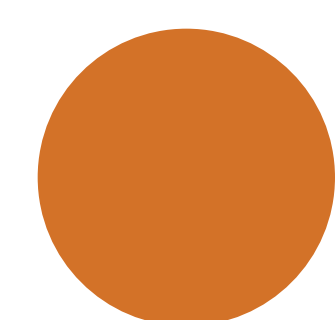
Silvia Balestreri (DAD/PPGAC/IA/UFRGS)¹



__RESUMO

Recorte e colagem de escritos de vários autores, com alguns remendos da própria autora, lido no final do Ateliê de Composição e Montagem I, *desenvivido* no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS (PPGAC/UFRGS), de 08 de junho a 28 e setembro de 2020, de modo totalmente online, devido à situação de pandemia. Foram utilizados e adaptados trechos dos seguintes autores, em ordem de colagem: Friedrich Nietzsche, Mário Quintana, Carolina Maria de Jesus e Manoel de Barros. O fragmento póstumo de Nietzsche utilizado aqui estava marcado em destaque, dentre outros, com caneta preta, na edição italiana consultada na biblioteca do artista Carmelo Bene.

¹ Professora Associada do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; pesquisadora da obra do artista italiano Carmelo Bene; tem atualmente a esquizoanálise como campo de interesse e de estudos, especialmente os modos como esta pode permear as mais diversas instâncias de criação de vida.



__PALAVRAS-CHAVE

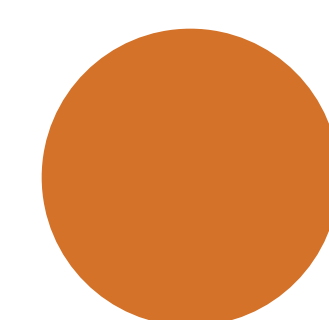
Devir-criança, brincadeira, alegria, Zaratustra, colagem

__ABSTRACT

Cut and paste of various authors' writings, with some patches by the author herself, read at the end of the Composition and Assembly Workshop I, developed in the Graduate Program in Performing Arts at UFRGS (PPGAC / UFRGS), from June 8 to September 28 2020, completely online, due to the pandemic of covid. Excerpts from the following authors were used and adapted, in order of collage: Friedrich Nietzsche, Mário Quintana, Carolina Maria de Jesus and Manoel de Barros. Nietzsche's posthumous fragment used in the first paragraph was highlighted by Carmelo Bene with a black pen in the Italian edition consulted in the artist's personal library.

__KEYWORDS

Becoming-child, play, joy, Zaratustra, collage



Eu deveria ter ao meu redor um círculo de pessoas profundas e sutis que me protegessem um pouco de mim mesma e que também soubessem me divertir, porque, pra alguém que pensa as coisas que eu preciso pensar, o perigo de autodestruição está sempre à espreita.

Para que é necessário o leão no espírito? Por que não basta o animal de carga – camelo, jumento – que renuncia e é reverente? Criar novos valores – tampouco o leão pode fazer isso; mas criar a liberdade pra a nova criação – isso está no poder do leão.

Adquirir o direito a novos valores, criar liberdade para si e um sagrado NÃO também ante o dever: para isso é necessário o leão.

Mas digam-me, o que pode fazer a criança que nem o leão pôde fazer? Por que o leão de rapina ainda tem que devir criança?

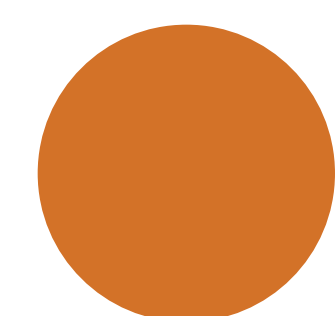
O Tempo Cronos não pode viver

sem nós, para não parar

E todas as manhãs nos chama

Freneticamente

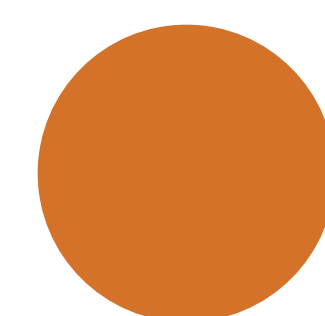
Nós, os seus escravos.



Só os poetas
os amantes
os bêbados
podem fugir
por instantes
a ele... Mas que raiva impotente
dá no Tempo
quando encontra crianças a brincar
e não há outro jeito senão desviar
delas!
Porque elas, simplesmente, o ignoram...

Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim.

Sim. Para o jogo da criação, é preciso um sagrado dizer-sim: o espírito quer agora sua vontade, o perdido



para o mundo conquista seu mundo.

Hoje eu estou alegre. Estou procurando aprender viver com espírito calmo. [preencher com dia/mês/ano] Hoje eu estou alegre. Estou rindo sem motivo. Dancei samba de coco aqui na sala. Estou cantando. Quando eu canto, eu componho uns versos. Eu canto até aborrecer da canção. Hoje eu fiz a seguinte canção:

O delírio do verbo estava no começo,

lá onde a

criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos

A criança não sabe que o verbo

Escutar não funciona para cor,

mas para som

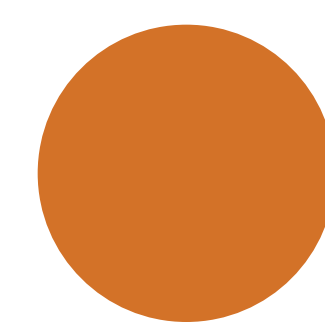
Então, se a criança muda a função de

um verbo, ele delira

Em poesia, que é a voz de fazer

Nascimentos

O verbo tem que pegar delírio.



As coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças.

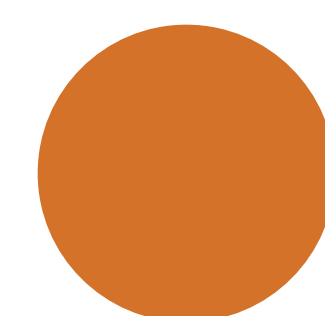
Então, nietzschezinho, carmelito beninho, mário quintaninha, zaratustrinha, carolininha maria de Jesus, manóelzinho de Barros, julianinha, mesaquinho, domeniquinho, breninho, patizinha, gustavinho, rafaelinha, álecsinho, alexinho, marcelinho, gabizinha, sázinha, robsonzinho, grazielinha, bruninha, desobrigada! Desobrigada, desobrigada por nossos delírios!

__REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. **O livro das ignorâncias**. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1997. pp. 13 e 15

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. 10.ed. São Paulo: Ática, 2014. p. 121

NIESTZSCHE, Friedrich. Fragmento 1(1). In: _____. **Fragmentos**

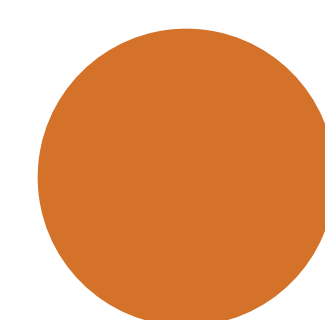


póstumos 1885-1887 volume VI. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 1

NIETZSCHE, Friedrich. 1(1) - Frammenti postumi 1885-1887. In: _____. **Opere di Friedrich Nietzsche.** 2.ed. Milano, IT: Adelphi, 1975. v. VIII, t. I

NIETZSCHE, Friedrich. Das três metamorfoses. In: _____. **Assim falou Zaratustra.** Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 27-29.

QUINTANA, Mário. O tempo. In: _____. **Apontamentos de história sobrenatural.** 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 82



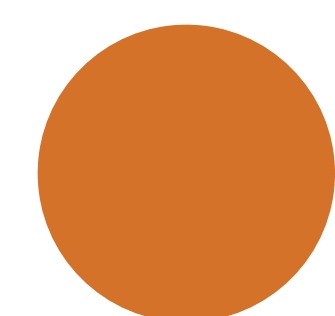
UM POEMA FILOSÓFICO PARA SE VIVER, MESMO NA PANDEMIA

Domenico Ban Jr. (DAD/PPGAC/IA/UFRGS)¹

__RESUMO

Poema filosófico inspirado no livro de Friedrich Nietzsche: “Assim Falou Zaratustra”, criado para o Ateliê de Montagem e Composição on-line, realizado semanalmente no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), entre 08 de junho e 28 de setembro de 2020. O Propósito prático deste poema foi funcionar como uma fábrica de vontade de potência, voltada a ajudar os artistas participantes a produzirem novos modos de dançar com seus estudos e pesquisas, criações artísticas e, sobretudo, com as próprias vidas, durante este primeiro semestre da pandemia de Corona vírus no Brasil.

¹ Psicólogo clínico, esquizoanalista e mestrando no Departamento de Arte Dramática do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob orientação da profa. dra., Silvia Balestreri.



__PALAVRAS-CHAVE

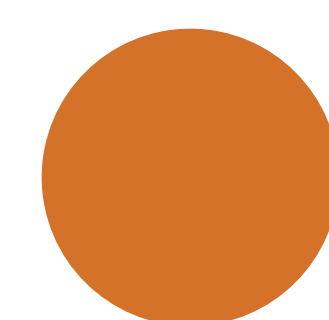
Dança e teatro ressonante, canto do necessário, vida-viva.

__ABSTRACT

This is a philosophical poem inspired in Friedrich Nietzsche's book: "Thus spoke Zarathustra", it was created for an on-line Composition and Montage Workshop, developed in the Graduate Program in Performing Arts (PPGAC/UFRGS), from June 8 to September 28, 2020. The practical purpose of this poem was to work like a will power factory aim to help the artist participants to produce new ways to dance with his on studies and researches, artistic creations, and, most of all, with his lives, during this first semester of Corona virus pandemic, in Brazil.

__KEYWORDS

Resonant dance and theater, sing of necessary, living-life.



...

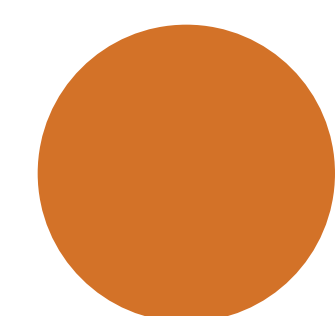
Dançante vem, vem e dança! Larga aí teus medos, a antevisão de fantasmas, o controle de tudo, vem. Abandonate, desprende-te dos passados, passos dados, futuros pesos e vem! Vem e vê se aprendeu a largar de novo e ainda outra vez, essa mania de pensar que refletir, que acumular, que imaginar é pensamento...

Agora que veio! Enxerga com teus dedos, escuta com tua pele, também escuta com os dedos - translúcido espaço - enxerga também com a pele! Tudo correndo junto, em velocidades e direções diversas, luz e pedra, rivalizando enquanto cooperam.

Bicho, planta... vai, coragem! Fareja pelos poros e, depois, pulmão repleto. Por debaixo das unhas lança raízes aonde queira e as recolha também quando quiseres... porque tu podes, sim, tu podes aterrissar e erguer acampamento!

E, outra vez, faz nascer asas nos tornozelos, dançante perpétuo, voa e sapateia do teu jeito. Já não há calcâneas fraquezas; “- Óh, anti-herói paupérrimo, quebraste o espelho”. E vê como tu te divertes com teus tropeços, escorregões, sim, tudo isso é engraçado.

Dançante, ri, endiabrado, com espírito dadivoso e



implacável, imparável, como tudo o mais; leve, desobediente, desprezador, indeterminado, ambidestro, polivalente, que faz do movimento a afinação da sua mais fina sensibilidade.

Ah, como é bom se pôr a pensar demente! Já esqueceste de quem sois, dançante demenciado? Tu, que de tudo se esquece sem que esqueça de mais nada e, em prontidão estremece, para ainda lembrar de se esquecer?

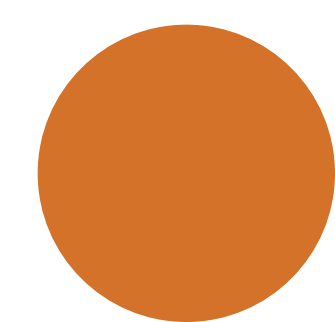
E é assim, piruetado, que consegue legitimamente pensar, pondo os pés pelas mãos, corpo inteiro do avesso, revirado, tudo é novo!

Cada célula, ovo, olho - a olhar - inocente, pela primeira vez... Cheiro de cor que toca com gosto de som.

Vai, se encanta, ri e chora, varia entre os ritmos, adere a todos sem aderir a nenhum, afinal, sabes bem que a música nova faz estremecer por dentro, como a um diapasão em disrupção e que, a tua paixão movente vai, ressoa, retine e vibra; vida-viva!

Ouves o canto do necessário com teus novos tímpanos? Com os tímpanos do coração? Deste modo é que se é sem ser.

Cada inteligência tecida em elásticos nervos, todo o conhecimento; músculos vibráteis, tensão e distensão da carne - virtuosa musicista -a soprar os humores na multidão



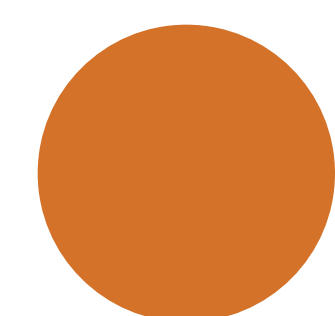
tubular dos órgãos, sem cifras, sem notas, sem face!

Anima-te, como pode?! Faz orquestra no teatro, coletivo de si mesmo! As bÍlis recolhe com sangue e fleuma, aplausos; água em chamas a amar o vento desde as térreas profundezas... À flor da carne, espírito vivo, “carnespÍrito”, terra-mar, chove alÍsio e o ar acende. Caos ativo, Fiat-lux, no cio do início, Gaia-Urano procriam, criam-se desde sempre!

Sim, no retroceder abismal do disco, Cronos já fora vencido, natimorto, negação primeva, redundante inexistência – nada - oprimido-opressor, ilusor jamais parido! Enquanto no ventre-corpo da criança dançante a música prossegue e a eternidade vem de novo, dançar... E retoma, e retorna, sorrindo...

__REFERÊNCIA

NIESTZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.



VÔOS TANGENCIAIS DE AUTOEXPRESSÃO

Patrícia Souza de Almeida - (UFRGS)
(Patrícia Unyl: nome artístico)

LINK

<https://www.youtube.com/watch?v=AFA1nxdCSzk&t=9s>

__RESUMO

¹Este vídeo-poema acompanha o movimento de Patrícia Unyl, artista, eternamente grávida do porvir. Numa estrutura espiral na qual se termina ou não se termina onde começa e não se começa. O eterno retorno ganha a cena e apresenta a vida. Explora técnicas de corte e improviso, articulando conceitos e práxis. As considerações de Nietzsche, Deleuze e Guattari, junto com outros autores contemporâneos, são evocadas ao se explorar pontos de vista, cortes e montagens.

¹ PPGAC | Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, doutoranda, Silvia Balestreri Nunes. Atriz, diretora cênica e pesquisadora na área de Artes, trabalha com as mais diversas linguagens (dança-teatro, performances, fotografias e vídeos) com abordagem multidisciplinar.

__PALAVRAS CHAVE

Corpo, Performance, Vídeo-poema

__ABSTRACT

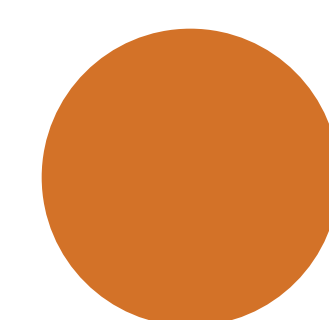
This poetryvideo follows the movement of Patrícia Unyl, artist, eternally pregnant with the future. A spiral structure in which it ends or not and not ends where it starts. The eternal return wins the scene and present life. Explore cutting techniques, and improvisation, articulating concepts and practice. The findings of Nietzsche, Deleuze and Guattari, along with other contemporary authors, are evoked to explore views, cuts and montages.

__KEYWORDS

Body, Performance, Poetryvideo

Corpo-Planta em Quarentena

Vôos Tangenciais de Autoexpressão é a possibilidade de desconstrução de uma identidade artística, pessoal, filosófica. Do vídeo como experiência de si, como criação



de um estado de poesia. Um ritual selvagem, luminoso, alquímico. É um fazer híbrido que faísca. Uma linguagem que dança com outras linguagens. Como essa experiência de confinamento poderia criar forças, sustentar a vida, e inventar uma louca saúde?

Durante quatro meses da quarentena a artista e pesquisadora Patrícia Unyl participou de uma disciplina da pós-graduação em Artes Cênicas da UFRGS, coordenada pela professora Sílvia Balestreri Nunes e em colaboração com Dômenico Ban Júnior, aluno do mestrado deste mesmo programa, em que aliou filosofia e criação.

Os experimentos realizados através da linguagem audiovisual tiveram como objetivo tornar possível um lampejo de real liberdade e experimentação de si. Nestes tempos sombrios, podemos nos voltar ao presente com linhas de fuga que sejam a ponte a transmutar a fantasia da utopia em estratégias para realidade que desejamos aliando experimentação e modos de existência. As operações de edição e mixagem sonora realizadas não são uma simples *collage*. Trata-se de uma recriação. Há nesta conexão, nos processos de tecituras da cena, uma reinvenção a partir da matéria vida.



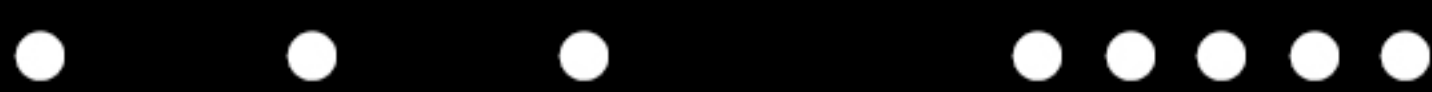
__REFERÊNCIAS


NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. **Ecce Homo**. Porto Alegre: LPM, 2003.

capítulo e o ULO6

transversalidades
DISSONANTES





O USO DE MICRO-CONTROLADORES ARDUINO E A “CULTURA MAKER” NO ENSINO DE ILUMINAÇÃO CÊNICA: POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES COM A ILUMINAÇÃO NAS RENOVAÇÕES DOS ESPAÇOS CÊNICOS

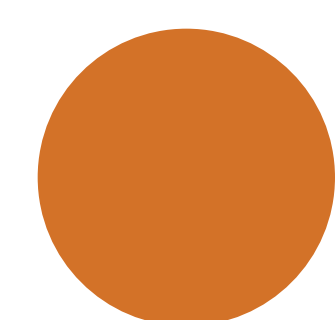
Rafaela Blanch Pires

(Universidade Federal de Goiás)¹

__RESUMO

A presente investigação se baseia em um relato de experiência realizada durante a disciplina “Iluminação, projeções e efeitos II” no curso de Direção de Arte da

¹ Rafaela Blanch Pires é professora adjunta dos cursos de Direção de Arte e Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Goiás. É doutora em Design e Arquitetura pela Universidade de São Paulo com período sanduíche (com apoio da CAPES) no laboratório intitulado “Wearable Senses Lab” no departamento de Design Industrial da Universidade Tecnológica de Eindhoven (Holanda). É bacharel em Design de Moda pela Udesc e Letras-Alemão pela Ufsc.



Universidade Federal de Goiás, na qual introduzimos o uso de micro-controladores arduino² e o uso de sensores para acionar lâmpadas de LED através de gestos, agenciamentos e dados captados no meio ambiente. Como resultados observamos o quanto o ensino sobre iluminação através do uso desses dispositivos pode ser versátil, bem como exige uma maior integração, desde o momento da montagem, entre movimentos dos atores, dados fornecidos pelo espaço cênico, figurinos, adereços ou relação com os espectadores. Não acreditamos, de modo algum, que o ensino através do arduino deve substituir o ensino em seu formato tradicional de iluminação cênica, mas poderá vir posteriormente como um adicional ao conhecimento. Por fim, percebemos que o uso do micro-controlador arduino pode promover uma maior autonomia na aquisição de um sistema de iluminação, bem como, impelir a uma maior experimentação com espaços, pessoas, materiais, tipos de lâmpadas e refletores.

__PALAVRAS CHAVE

Iluminação; Digital; Interatividade

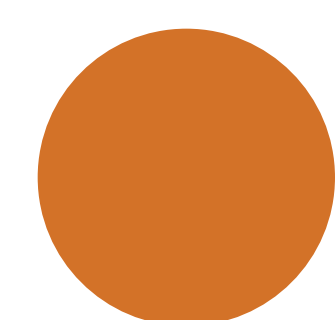
² Arduino é uma placa (criada por Massimo Banzi) com entradas e saídas digitais e analógicas, de baixo custo, criada para possibilitar a acessibilidade no uso e aquisição de conhecimento sobre a “linguagem digital”. O projeto de código aberto possui linguagem de fácil compreensão tanto para principiantes quanto podem ser utilizada por profissionais. A placa original custa em torno de R\$50 reais, outras versões genéricas chegam a custar R\$17 reais.

__ABSTRACT:

The investigation is based on an educational experience during the discipline “Lighting, projections and effects II” on the Art Direction bachelor of the Federal University of Goiás (Brazil). The use of arduino micro-controllers, sensors and actuators were introduced to activate LEDs through gestures, enactments and data collected by the environment. As a result, we can observe how teaching light with these kinds of dispositives can be versatile, as well as, it demands a better integration between the actors movements, costume, spectators, or any kind of data enabled by the environment. We believe that the use of Arduino do not substitutes light design teaching in the traditional format, but it can be an additional knowledge that comes later. But it can enable more autonomy in acquiring a light system, it appeals to the use of experimentation.

__KEYWORDS:

Lighting; Digital; Interactivity



INTRODUÇÃO

De acordo com Chris van Goethem³, somos rápidos em gostar e querer ver a novidade, mas lentos em dar significado e nos adaptarmos a ela. Na exposição o professor se referia ao uso do LED no teatro como uma novidade bem-vinda por alguns, pela diminuição de custos e sustentabilidade, ou não tão bem-vinda pela perda de qualidade como a gama de cores possibilitada pela iluminação incandescente. Como indica o próprio palestrante, ainda é necessário se criar uma série de experimentações com outros materiais que possam apresentar efeitos alternativos aos oferecidos pela iluminação incandescente, o que pode vir a contribuir para o campo. Um tipo de reação semelhante ocorreu na passagem da iluminação à gás para a iluminação elétrica. Por longos anos, a combinação dos dois tipos de iluminação foi utilizado simultaneamente. Em mesma direção, Cibele Forjaz, afirma que o que parece enriquecer a cena é justamente a combinação de diferentes técnicas que produzem diferentes profundidades e atmosferas⁴.

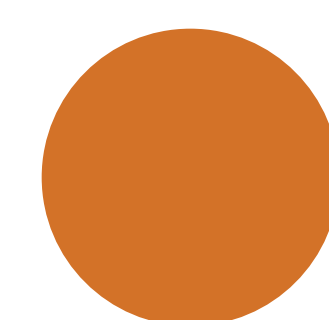
Nesse sentido, muito se fala sobre a importância de uma dramaturgia da luz no teatro contemporâneo, ao desenhar performativamente o espaço em conjunto com

³ Professor de Iluminação Teatral na “Erasmus Hogeschool Brussels” e membro do grupo de trabalho de iluminação cênica da “International Organization of Scenographers Theatre Architects and Technicians - OISTAT”. Em Seminário proferido Online (devido às medidas de prevenção contra COVID-19) via Zoom e disponibilizada no canal do facebook da OISTAT. Disponível em: <https://web.facebook.com/111858122229691/videos/315918579795698>

⁴ Fala proferida na mesa de debate intitulada “Iluminação como Dramaturgia”. Disponível em: <http://guilhermebonfanti.com.br/22/iluminacao-como-dramaturgia/>



o cenário, indicar a duração do tempo no espetáculo, circundar diferentes camadas narrativas subjetivas ou físicas apresentadas simultaneamente na cena, estabelecer um vínculo ou participação do público. Tais descrições sugerem a busca por uma iluminação ativa e crítica dentro e fora do espetáculo, que funcione em confluência íntima com os outros campos da direção de arte (cenografia e figurino) como indicado por Aby Cohen (2018) quando justifica a mudança do título da Quadrienal de Praga no ano de 2011 de “Quadrienal de Praga de Cenografia, Indumentária e Arquitetura Teatral” para “Quadrienal de Praga: o Espaço e Desenho da Performance”. Tal acontecimento indica um interesse em tornar o cenário, como um campo expandido, um espaço que contém autonomamente um discurso, como se pudesse ser exibido em uma exposição artística sem a necessidade da presença efêmera do ato performativo. Com uma grande proximidade e contaminação com a área das artes visuais na criação de experiências relacionais em esferas sensientes que possibilitem a leitura daquele mesmo espaço, objeto, traje ou iluminação cotidiana, através de um outro ponto de vista. Como se esses lugares, luzes, trajes e objetos tivessem vida própria e quisessem comunicar algo. Ou ainda, discursos que questionem criticamente seu próprio suporte, material, técnicas ou tecnologias da atualidade. Marcelo Denny, dá o nome de “intermídia” (ao



invés de “multidídia”) ao uso de interfaces digitais que não se apresentam apenas figurativamente nos espetáculos que incluem o vídeos audiovisuais nos espetáculos, mas quando esse suporte contribui com uma reflexão crítica no conjunto do trabalho (2012).

Contudo, o que pretendemos defender nessa tese é que o uso do micro-controlador arduino pode ser um elemento muito versátil em um ensino avançado de iluminação cênica por ser capaz de abarcar diferentes modos de uso com a iluminação: desde a criação de uma caixa de luz com dimmer, para um lambe-lambe, por exemplo, passando pela criação de um sistema com entrada DMX para uso com mesa de luz em programa de computador, até o uso interativo da luz disparada através de sensores. Além, disso, diferentes dimensões de lâmpadas luminosas podem ser adaptadas à diferentes materiais, podendo se criar uma iluminação móvel. Enfatizamos estar conscientes de que o uso e o interesse por dispositivos digitais em espetáculos teatrais não é algo novo, mas gostaríamos de compartilhar uma experiência de sala de aula para colocar em discussão essa proposta no campo do ensino.

Artistas que utilizam meios digitais para questionar e levantar reflexões sobre as próprias tecnologias costumam “dar voz” à objetos e espaços criticamente. Podemos encontrar alguns exemplos no campo das tecnologias vestíveis



mas que podem ser adaptados ao campo e necessidades de espetáculos teatrais. É o caso de figurinos iluminados e ativos que apresentam discurso crítico através da luz, a exemplo de “Paparazzi Lover” de Ricardo Nascimento e (No)Where, (Now)here de Ying Gao.

“Paparazzi Lover” (2012) é um vestido com iluminação acoplada e sensor de luminosidade. Quando o sensor capta a luz do “flash” da câmera de um paparazzi, o vestido acende emitindo um outro “flash” que ofusca ou enaltece a própria imagem da pessoa que tenta ser fotografada. O trabalho questiona questões como privacidade, como uma forma de proteção automatizada contra paparazis, ou pode também, tratar da vaidade na era dos “selfies” ao se iluminar e ser visto através de lentes e recortes com ainda mais clareza através das fotografias.

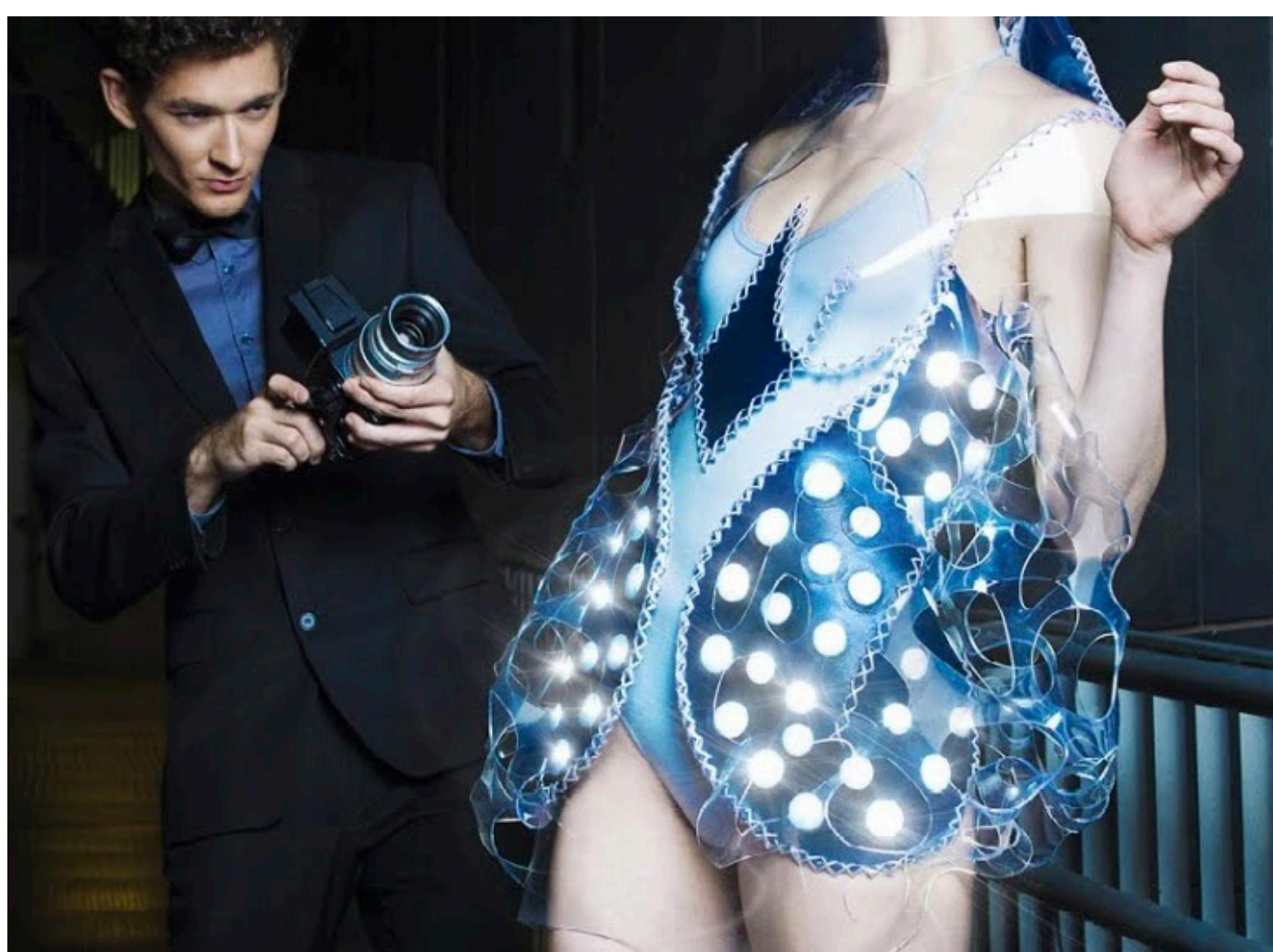


Fig.1: “Paparazzi Lover” (2012)
Fonte: onascimento.com



Fig.2: “(No)Where, (Now)Here” (2013)
Fonte: yinggao.ca

Já “(No)where, (Now)here” (2013) é uma instalação com duas mulheres que vestem dois vestidos dentro de uma sala. As luzes da sala quando acesas permite enxergar mais a pessoa que atua do que o vestido que se mescla com as cores do fundo, com as luzes apagadas, os fios luminescentes do vestido se acendem e se movimentam com pequenos motores. Com as luzes apagadas os corpos se apagam e o vestido em movimento parece suspenso como animais marinhos. Além dos aspectos estéticos da instalação, Ying Gao pretende questionar através da rapidez da informação entre o “claro e escuro” sobre como a ilusão de ótica acontece de maneira muito semelhante à alienação com a quantidade e velocidade de informações verdadeiras ou não disponibilizadas na rede e que promovem a ilusão. Essa obra foi inspirada no livro intitulado “Estética da Desaparição” (2015) de Paul Virilo.

Onde queremos chegar com isso é que as renovações da cenografia contemporânea dizem respeito ao que Marcelo Denny⁵ comenta sobre uma saída da “caixa preta” e da “caixa branca” após os anos 60 em busca de outras localidades em trabalhos de site specific, land art, que envolvem mobilidade do público e ou dos performers. Mas também a essa necessidade em promover uma cenografia que contenha em si a narrativa, que promova o diálogo

⁵ Fala proferida durante o curso “Novas Poéticas da Cenografia Contemporânea” ocorrido através de vídeo-aulas entre os dias 27 de julho à 06 de agosto.



através da experiência ou desencadeamento de ações.

Nesse sentido, as possibilidades de se fazer teatro e estabelecer relações com o público se ampliam invariavelmente. E foge, em grande medida, dos moldes de se fazer teatro na estrutura tradicional do palco italiano. Portanto, se há um deslocamento no espaço do fazer teatral, a iluminação cênica também passa por uma série de adaptações e experimentações muito presentes no excelente trabalho de Guilherme Bonfanti no Teatro da Vertigem.

O que se pretende sugerir no relato da presente experiência investigativa é que o ensino de iluminação cênica com o uso do micro-controlador arduino e seus componentes adjacentes (sensores e atuadores) podem ser um meio bastante versátil em aprender sobre iluminação cênica e seus processos criativos de uma maneira mais ampla, baseada na experimentação e adaptação ao diferentes espaços cênicos utilizados na atualidade. É evidente, e vale frisar com veemência, que esse tipo de ensino não substitui, muito menos exclui a necessidade do ensino e aprendizado sobre iluminação cênica nos moldes tradicionais baseados no espaço cênico de palco italiano. Mas funciona como um adicional ao ensino, bem como ao campo de estudo, e que auxilia a aproximar, de maneira experimental, as práticas dos atores com as possibilidades disponibilizadas pela “linguagem” do digital.



RELATO

O relato aqui citado se desenvolveu ao longo da disciplina intitulada “Iluminação, projeções e efeitos II” do curso de Direção de Arte da Universidade Federal de Goiás. Depois de os alunos já terem desenvolvido uma sensibilização quanto às qualidades da luz, a relação entre visibilidade e visualidade, terem analisado a iluminação de diferentes espetáculos, terem conhecido os principais refletores, criarem mapas de luz e roteiros na disciplina “Iluminação, projeções e efeitos I”. Ressaltamos, mais uma vez, que a proposta de uso do arduino que acreditamos deve vir após o ensino e compreensão dos aspectos básicos da iluminação teatral nos moldes tradicionais palco italiano.

Para que essa atividade pudesse ser realizada demos a opção de os alunos trabalharem tanto em grupo quanto individualmente. Foram disponibilizados pela ministrante da disciplina um kit contendo um arduino, uma protoboard, fios conectores que reutilizamos de cabos de internet, alguns leds simples, um led RGB, um módulo relè (explicaremos mais adiante sobre seu uso), três dimmers, e um tipo de sensor. Os alunos que quisessem comprar o kit pagaram em torno de R\$50 reais, sem contar o sensor que pode variar o preço. A compra não era opcional. E o aluno que não pudesse ou não quisesse comprar poderia desenvolver seu projeto em grupo utilizando um dos kits fornecidos para



a disciplina, porém, todo o sistema ficaria na instituição.

Trataremos, em especial, dos aspectos práticos da disciplina. Iniciamos com a apresentação da maneira simples sobre como funciona um circuito elétrico com o uso de uma bateria moeda e um led, sem o uso do arduino, por enquanto. Desse modo, podemos entender que com leds e baterias de baixa tensão podemos costurar esses pontos luminosos em tecidos e auxiliar em uma iluminação móvel de partes do corpo, por exemplo. Lembramos aqui, do exemplo dado por Guilherme Bonfanti em “Paraíso Perdido” (1992), em que posiciona refletores nos braços dos anjos para destacar suas figuras das demais (BONFANTI, G.; pags. 11-21; 2015). Os leds utilizados junto de arduinos costumam poucos centavos⁶ mas não tem muito brilho, surgere-se utilizar leds automotivos quando se deseja um efeito mais proeminente. Existem leds automotivos em diferentes modelos e tamanhos, inclusive os com menos de um centímetro.

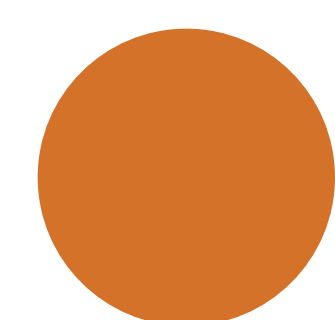
Em um segundo momento passamos a usar a função das portas analógicas do arduino para acender e apagar os leds de uma caixa de luz com dimmers⁷. A principal característica da “cultura maker” é a rede de colaboração e disponibilização da informação através da internet.

⁶ Um led usado junto do arduino custa em torno de 15 centavos.

⁷ Tutorial disponível no canal youtube de nosso projeto de extensão intitulado “Laboratório de Estudo da Forma e da Interatividade para as Artes da Cena através de Meios Digitais (AdaLab): <https://www.youtube.com/watch?v=FaLpRGrFWyQ&t=56s>

Assim, existem inúmeros códigos gratuitos prontos a serem utilizados com o arduino disponibilizados em diversos canais da internet. Com pouco conhecimento sobre programação pode-se fazer pequenas alterações e adaptar o programa às suas necessidades. Não sugerimos com isso a falta de interesse em aprofundar conhecimentos sobre programação, mas aprender a fazer adaptações é uma maneira de ingressar no assunto e, muitas vezes, perder o medo de aprender algo que parece complexo. Cabe aqui justificar o porque do uso do termo “cultura maker” no título do artigo. A cultura maker surge na década de 60 como um movimento semelhante ao faça-você-mesmo (DIY), porém, com o uso de eletrônicos e tecnologias disponíveis na época em que o mercado de dispositivos e eletrônicos se desenvolviam com cada vez mais rapidez. O passo-a-passo do “como fazer” era transmitido através de manuais, livros, revistas ou verbalmente entre grupos.

Em linha com as narrativas da contra-cultura, o movimento carregava ainda um forte discurso de autonomia das grandes infra-estruturas industriais com a automatização de seus próprios sistemas e o conhecimento adquirido com a engenharia reversa, bem como, o reaproveitamento de componentes eletrônicos em desuso. A “cultura maker” na atualidade se associa a ideias alinhadas ao uso de “softwares livres”, de código aberto, contra a propriedade



privada e intelectual de itens desenvolvidos, portanto, tende a apresentar uma postura mais democrática e horizontal frente ao mercado das tecnologias.

Em um terceiro momento repetimos o uso de dimmers para uma caixa de luz mas, dessa vez, para alterar as cores do led RGB. Nessa mesma aula, apresentamos o uso de um módulo chamado “relè”. Com esse módulo é possível enviar os sinais do arduino para qualquer equipamento que necessite de uma tensão mais alta para funcionar (110-220V), seja uma lâmpada comum, seja um ventilador ou o mecanismo de um aspirador de pó. Desse modo, poderíamos montar uma estrutura simples de iluminação (ou qualquer outro mecanismo a exemplo do motor do ventilador ou sistema de sucção) com dimmers em uma escala maior, que não a da maquete. Esse módulo (relé), que funciona como um adaptador da voltagem, pode ser usado com praticamente qualquer código relativo que esteja disponível.

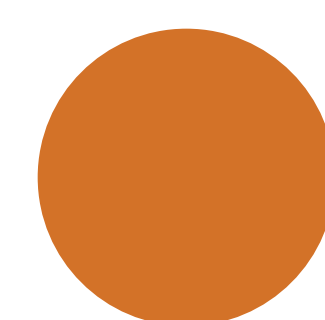




Fig.3: Verso da caixa de luz
Fonte: Próprio acervo



Fig.4: Caixa de luz RGB
Fonte: Próprio acervo

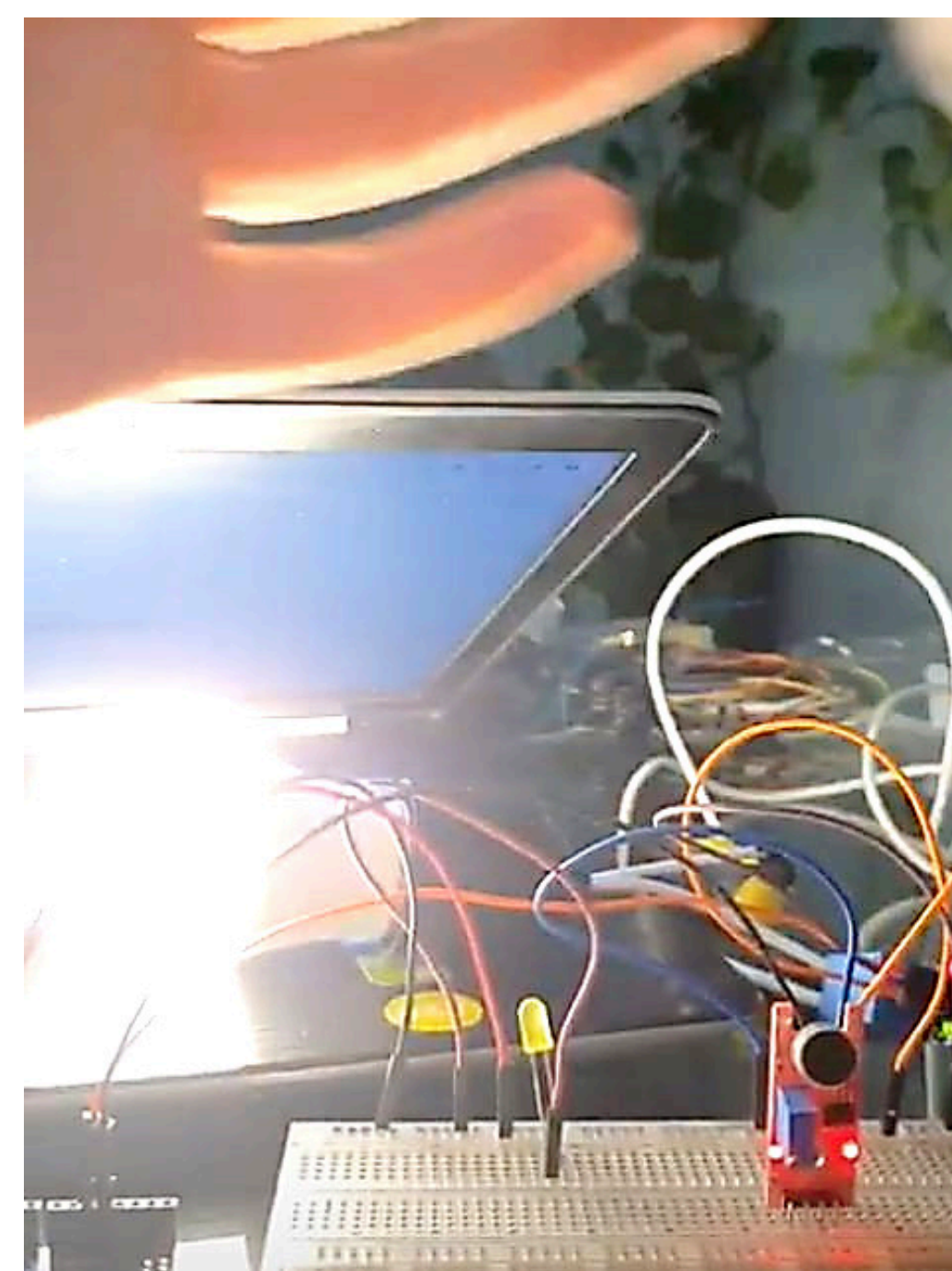


Fig.5: Modulo relé com lâmpada
Fonte: Próprio acervo

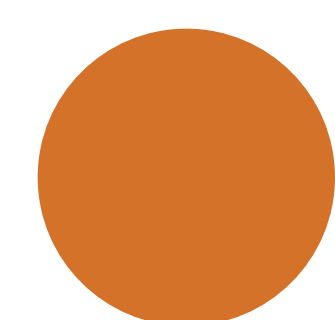
Existe também um módulo específico para uso com arduino que possui uma entrada DMX que pode tornar a estrutura ainda mais profissional⁸.

Até esse momento pode-se dizer que aprendemos a construir estruturas de iluminação em escalas de uma maquete, um lambe-lambe, ou adaptados aos têxteis, como também, estruturas maiores e mais próximas do que é utilizado tradicionalmente no teatro mas com a flexibilidade de usos com códigos que promovem “time-code”, por exemplo, ou com o uso de dimmers com um custo relativamente baixo. Por isso, já podemos julgar que esse uso e aprendizado sobre arduino pode promover autonomia um pouco mais ampla devido à sua versatilidade.

⁸ O próximo passo, seria utilizar sensores para gerar
⁸ Módulo DMX próprio para arduino. Disponível em: <https://playground.arduino.cc/Learning/DMX/> Tutorial sobre o uso do módulo em combinação com a mesa de controle através de interface do celular: <https://www.youtube.com/watch?v=nPNFbN80pSg>

ações com a iluminação, cuja substituição poderia se dar por motores de ventiladores ou aspiradores para outros efeitos cênicos, por exemplo.

Nessa etapa, cinco grupos utilizaram diferentes tipos de sensores para ativar um led (em seu lugar poderia ser uma lâmpada com o uso do módulo relè ou um refletor com o uso do módulo para entrada DMX) com códigos prontos e disponíveis na rede: um sensor de luminosidade, um sensor de som, um sensor de proximidade, um de gases e um de movimento. Após finalizada a tarefa de fazer o sistema funcionar foi pedido que os grupos de alunos experimentassem e brincassem com as possibilidades de interação e uso dos dispositivos. Essa etapa foi muito interessante por perceber as possibilidades de ações e narrativas construídas com relação aos sensores e às luzes são inúmeras e não são mais exploradas junto à atuação por dificuldades de entendimento sobre o modo de funcionamento dos sistemas digitais de uma maneira geral. Um sensor de som, por exemplo, pode fazer a luz esmaecer ou estremecer ao bater palmas, ao rir de modo mais agudo, ao gritar, ao esfregar, assoprar ou lambe o sensor. Nesse momento ficou clara a importância de os atores experimentarem com dispositivos a serem utilizados em uma peça para que esses agenciamentos possam fazer parte de modo mais intrínseco à performatividade de um modo geral.



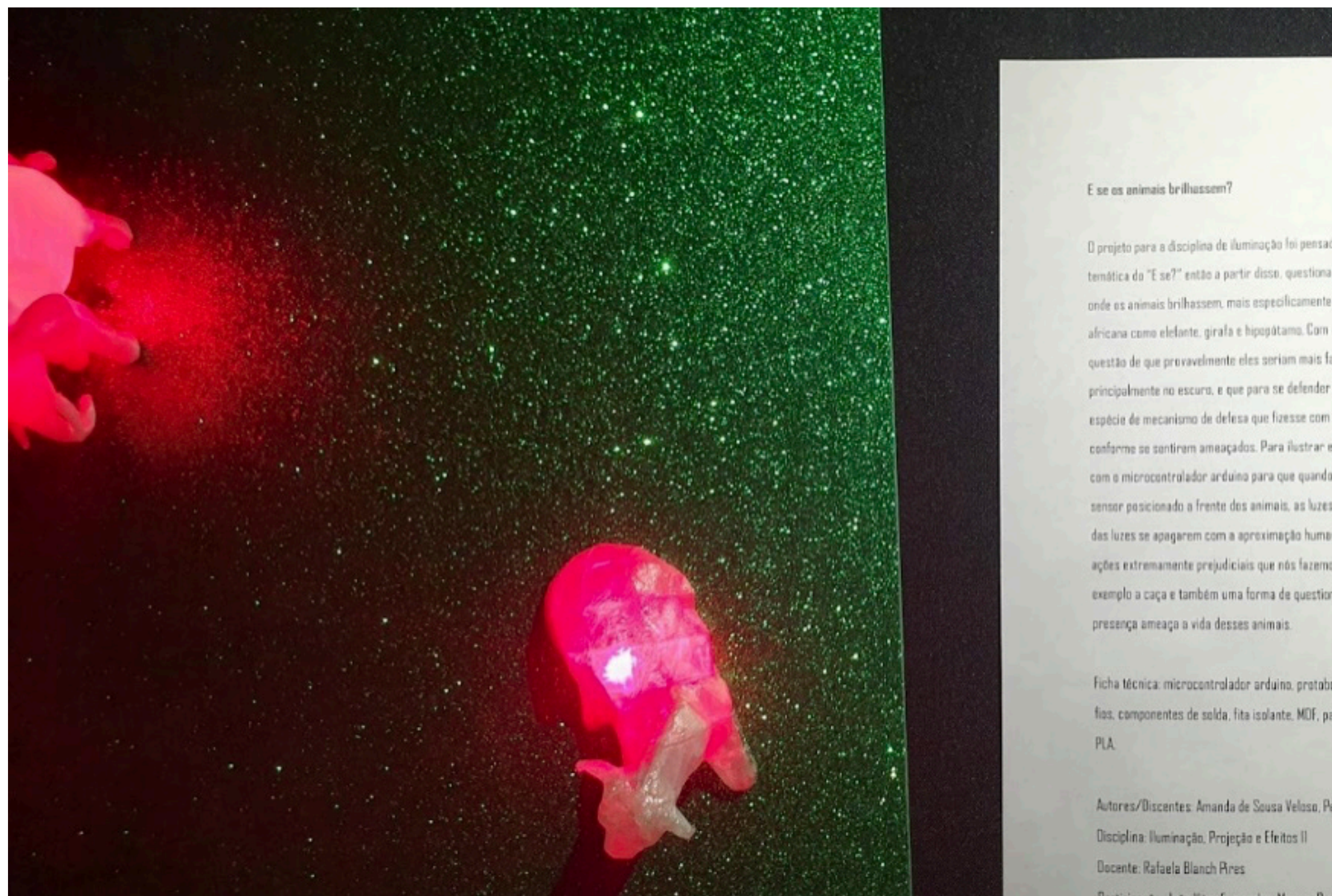


Fig. 6: Projeto “E se os animais brilhassem no escuro”
Fonte: Próprio Acervo

Parece existir uma recusa em utilizar tecnologias no teatro, como pode ser visto na fala de Roubine quando trata da relação entre o teatro naturalista e o simbolista como momento de origem das teatralidades que vieram posteriormente:

A obra de Antoinetalvez corresponda, no teatro, à concretização do sonho do capitalismo industrial: a conquista do mundo real. Conquista científica, conquista colonial, conquista estética... O fantasma original do ilusionismo naturalista não é outra coisa senão essa utopia demiúrgica que se propõe provar que dominamos o mundo reproduzindo-o. (ROUBINE, p. 25, 1982)

A questão é que atualmente torna-se quase impossível viver sem se atrelar em algum momento às sistematizações

mediadas pelo digital. Conforme comentado por Soenke Zehle (2015) em “Scaling our Senses” as arquiteturas dos sistemas automatizados na atualidade são tão complexas com a inteligência artificial e quase impossíveis de escapar delas na atualidade que seus desenhos chegam a ser incompreensíveis para o sistema cognitivo humano e sua única esperança é que os jovens possam usar esses mesmos dispositivos e dar a eles um outro sentido e uso que subverta a finalidade inicial do lucro e do controle.

A avaliação consistia em duas etapas. Na primeira, os alunos dariam sentido e uso para algum dos sistemas que criaram. Na segunda etapa, cada aluno ou grupo deveria gravar um vídeo explicando o passo-a-passo sobre como desenvolveram seus trabalhos e como modificaram o sistema que copiaram da rede. Assim como aprenderam com a contribuição de outros internautas, eles contribuiriam ao disponibilizar o que aprenderam. Como resultados da primeira etapa apresentamos aqui alguns resultados. Os vídeos-tutoriais gravados pelos alunos estão disponíveis na página do projeto de extensão da presente investigação⁹ no Youtube. Radarani Oliveira criou um “time-code” para um teatro de lambe-lambe para explicar sobre o tema da menstruação e sexualidade para crianças em seu espetáculo circense intitulado “A Visita de Chico”.

⁹ Bloco “Aprender Ensinando”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XxZ8r8V-j7M&t=42s>

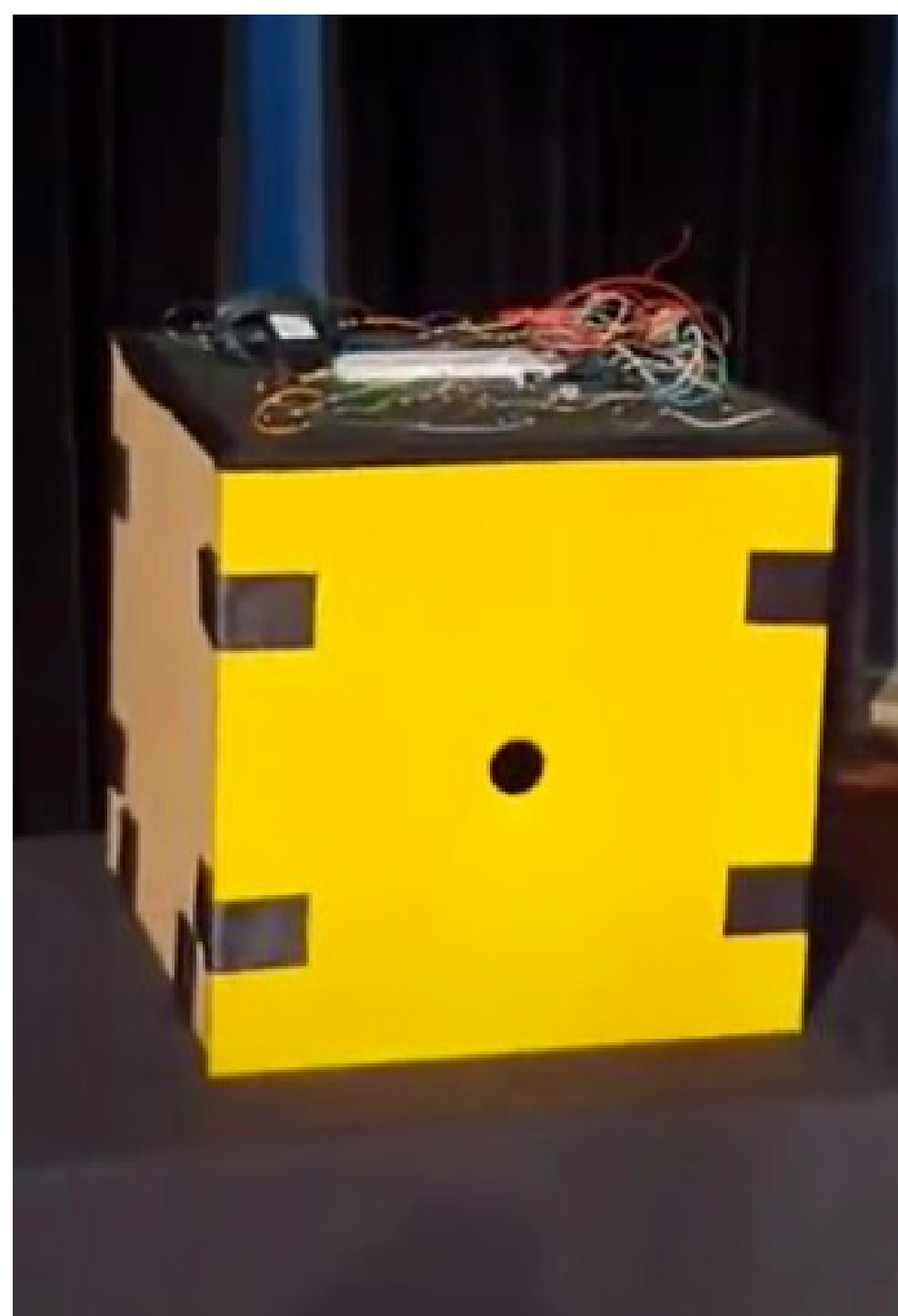


Fig. 7: Lambe-lambe de fora
Fonte: Próprio acervo



Fig.8: Vista pela abertura
Fonte: Próprio acervo

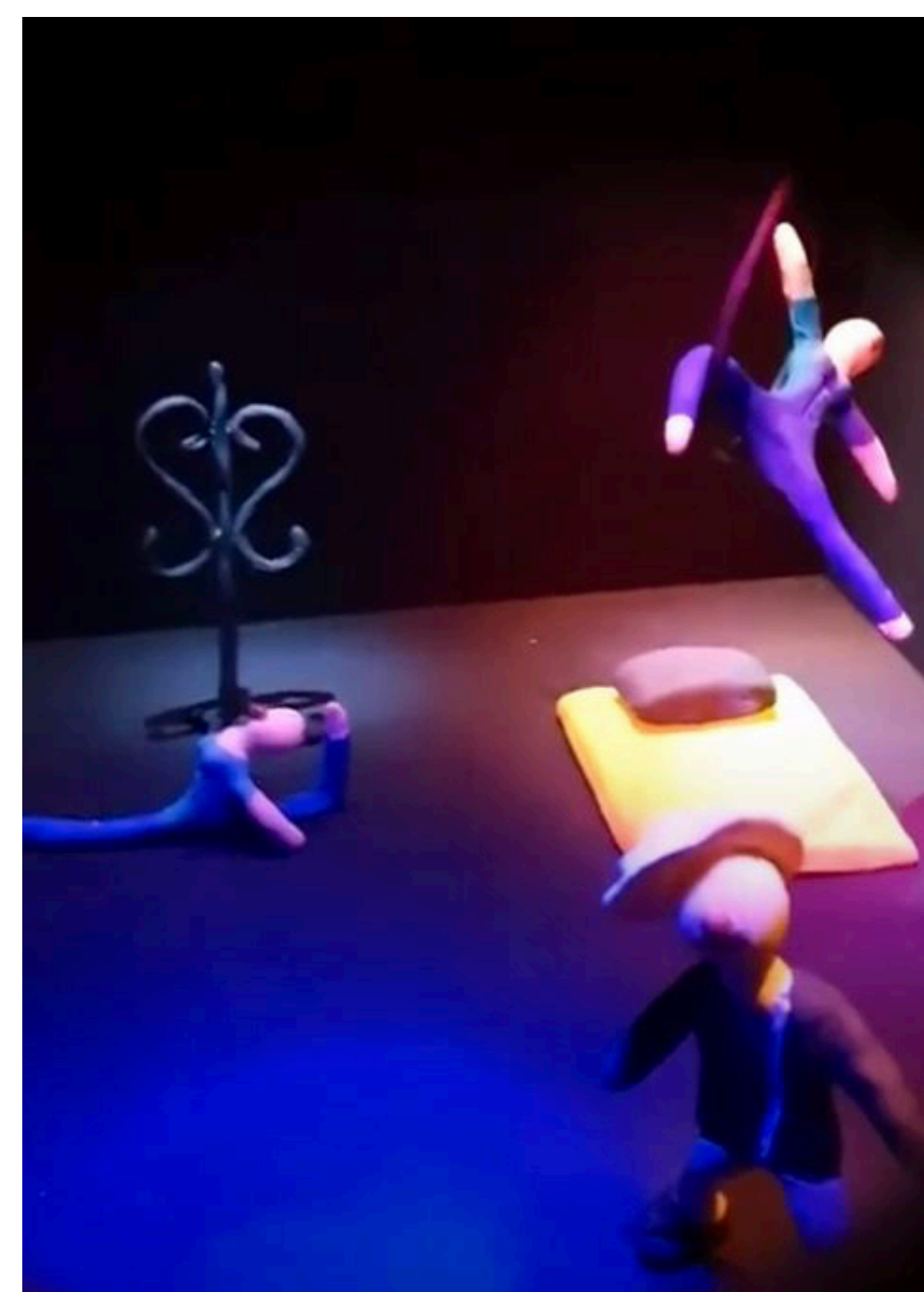


Fig.8: Interior da caixa
Fonte: Próprio acervo

Na caixa, a aluna posicionou cinco varas de luz, alguns pontos específicos envolveu os leds de alta luminosidade com cartolina para criar focos, em outros, coloriu os leds de azul que tinham como cor original o branco.

Dimitria Bononi Cruz e Bianca Queiroz Chiesurin desenvolveram o protótipo do projeto intitulado “E se pudéssemos nos confessar para as núvens”. Expectadores ou atores deveriam cochichar próximo ao sensor de som e a vibração da voz ativa os leds que ficavam no interior da “núvem” feita com papel celofane. A cada “confissão” a luz trêmula denunciaria a escuta do que foi dito. O trabalho se refere à falta de privacidade com o uso de dispositivos digitais e a invisibilidade, ou melhor dizendo, a pervasividade, da coleta de dados pessoais que ficam armazenados ou são coletados através da “núvem” para

fins comerciais, de marketing, ou mesmo, como forma de controle social.

No projeto, as alunos pretendem tornar nítido e visível o ato da confissão voluntária, com o tremejar dos leds na nuvem, como se fosse uma nuvem que se carrega de “informação” e anuncia a evasão desse conteúdo, mas que, no caso, a informação fica gravada a cada reluzir da luz na nuvem.

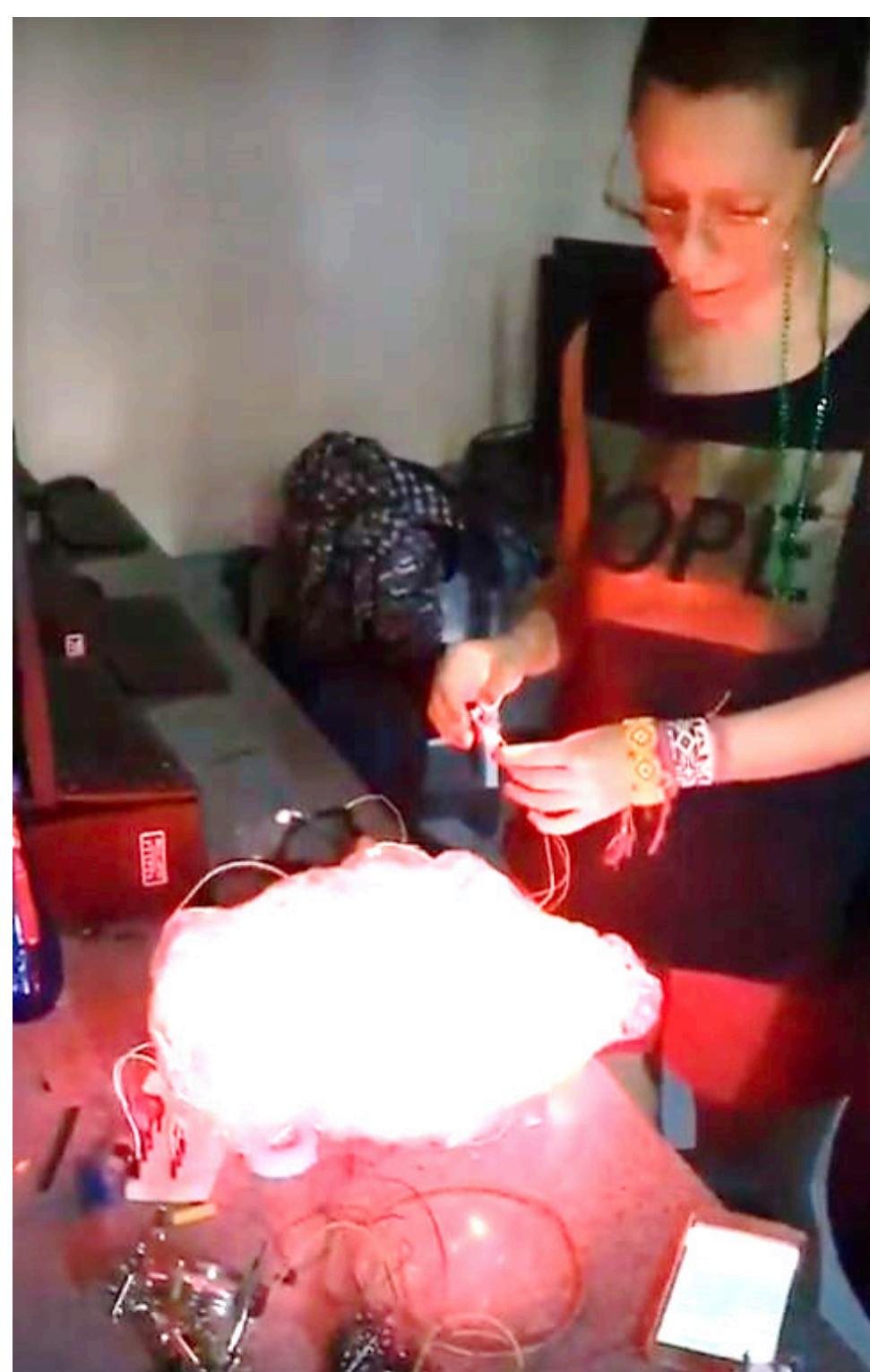


Fig. 10: Testes
Fonte: Próprio acervo



Fig. 11: Ajustes Finais
Fonte: Próprio acervo

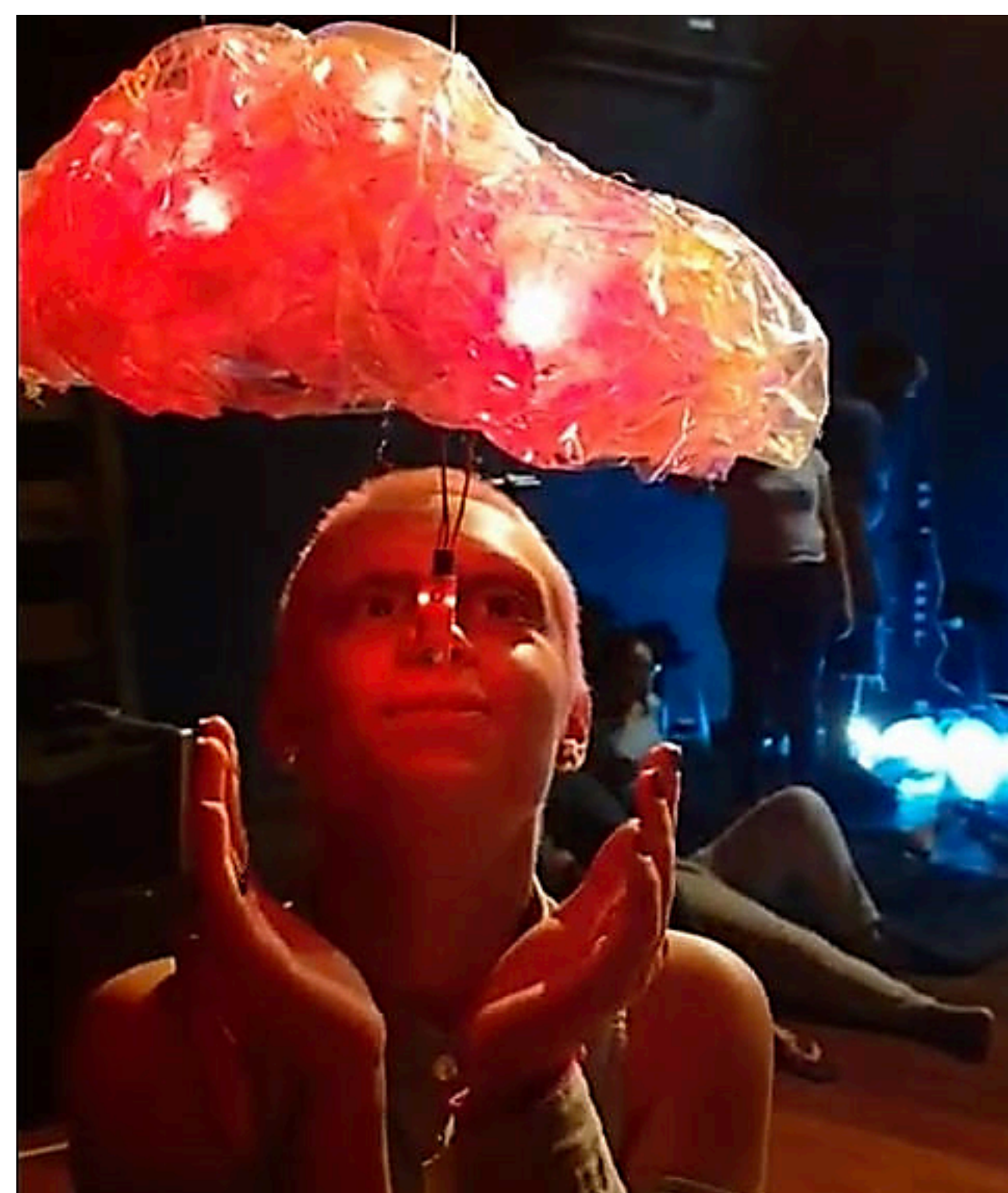


Fig. 12: Na exposição
Fonte: Próprio acervo

Os alunos Bruno Borges Vieira do Couto, Karen Veríssimo e Dheniffer Wagata desenvolveram o projeto intitulado “E se a polícia parasse de matar por preconceito” que consiste em uma instalação interativa que lança luz (negra) sobre o homicídio de jovens negros por parte da polícia

em comparação às mortes, com motivos semelhantes, de jovens brancos. O projeto pretende ressaltar o quanto a desproporção dessas mortes que são divulgadas como supostamente “acidentais” são invisibilizadas pela mídia e pela cultura hegemônica.

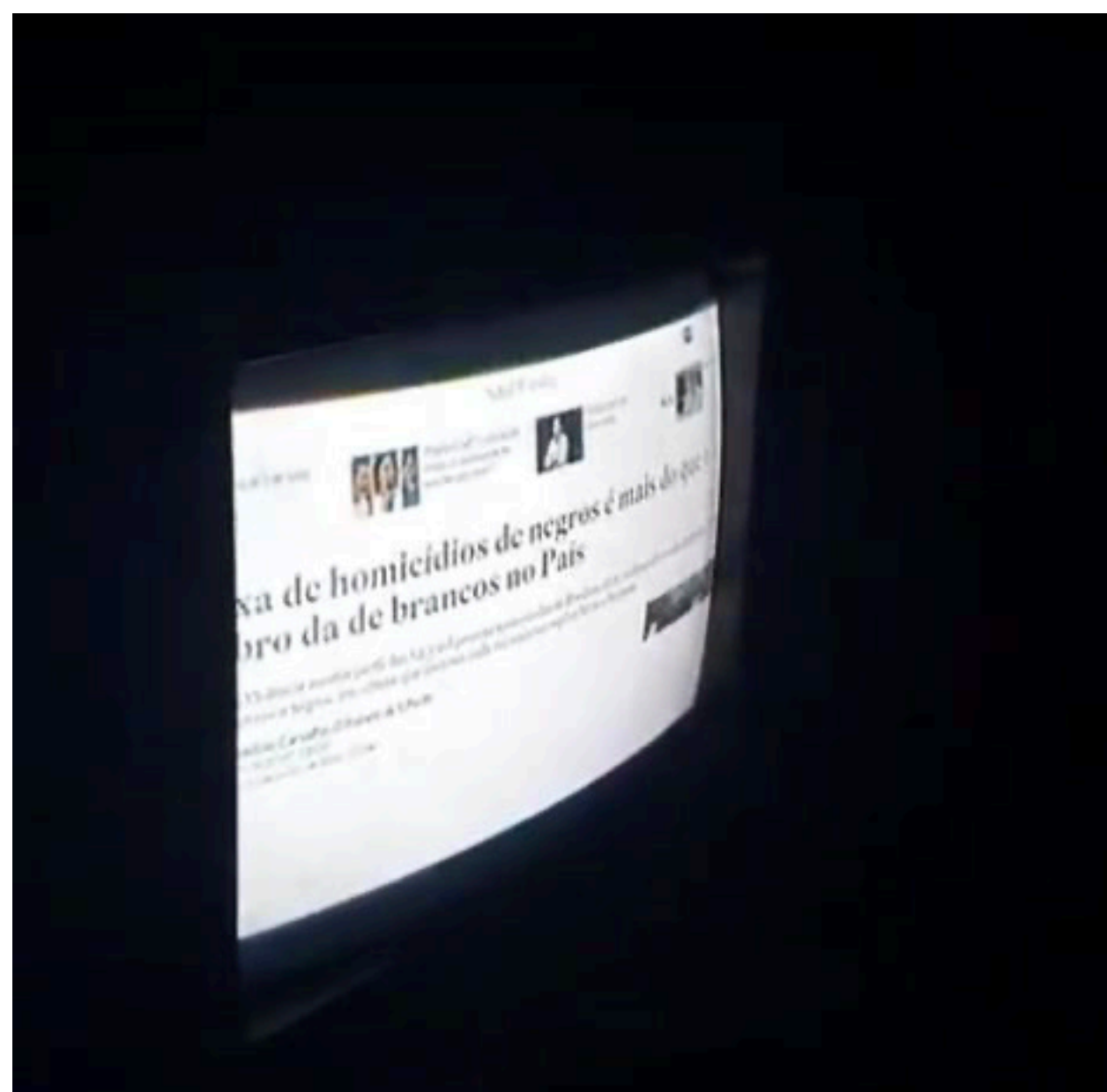


Fig.13: Documentário em funcionamento
Fonte: Próprio acervo



Fig. 14: Sensor de luz
Fonte: Próprio acervo



Fig. 15: Desligado
Fonte: Próprio acervo

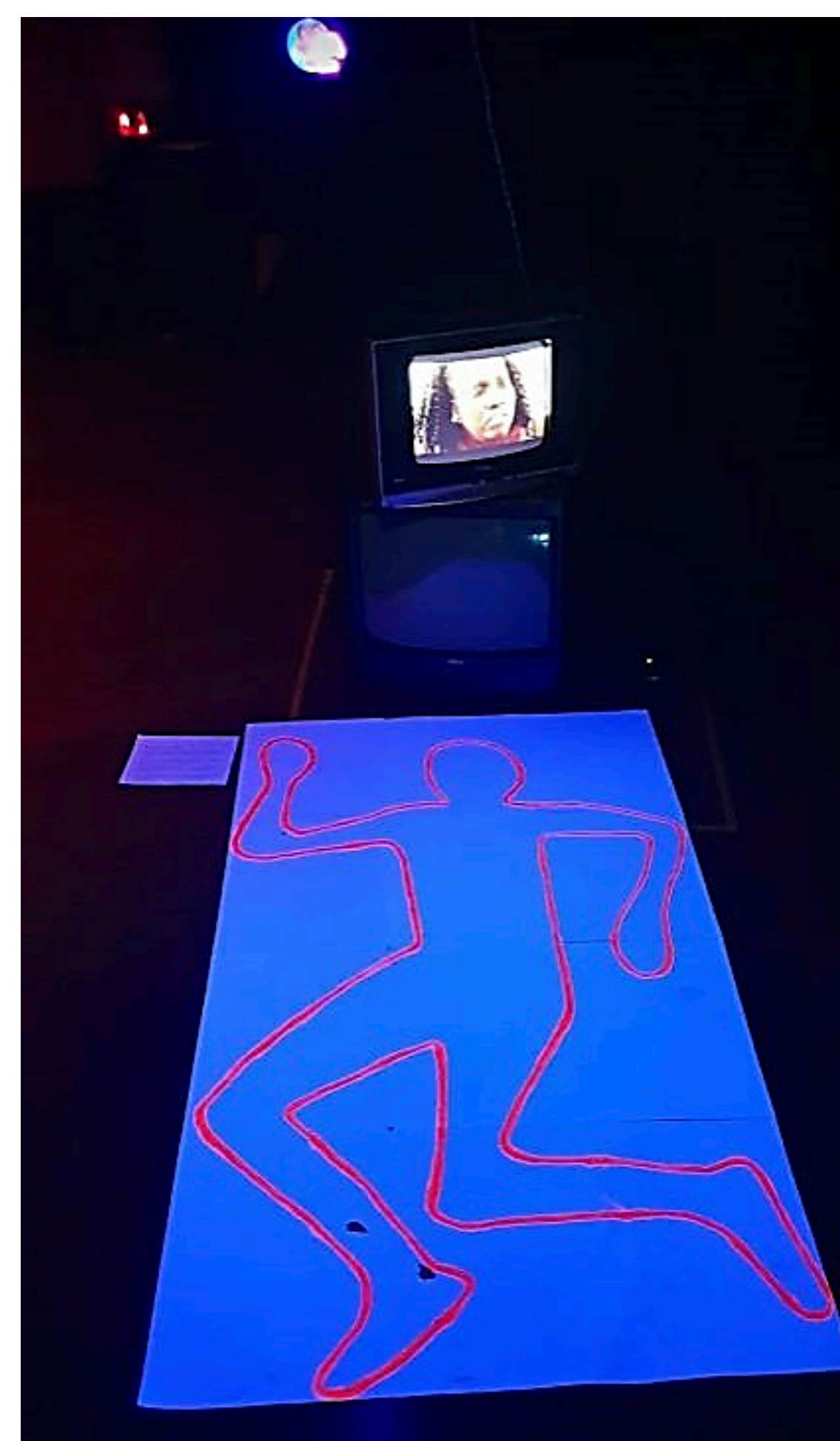


Fig. 16: Sistema funcionando
Fonte: Próprio acervo

Os atores ou espectadores devem apontar um objeto que emite luz, semelhante à uma arma, para uma caixa (alvo) onde fica um sensor de luminosidade. Quando o sensor recebe os dados da presença luminosa, um refletor com luz negra acende e o que é revelado é uma marca de homicídio em tinta fluorescente no chão. Ao mesmo tempo o dispositivo liga uma TV na qual passa um documentário criado pelos mesmos alunos, com relatos e reportagens sobre homicídios de jovens negros. Todo o sistema funciona apenas se o ator ou espectador mantém o objeto luminoso apontado para o “alvo” onde se localiza o sensor. Uma vez retirado o feixe de luz do “alvo”, todo o sistema se apaga e permanece como se nada tivesse acontecido.

REFLEXÕES FINAIS

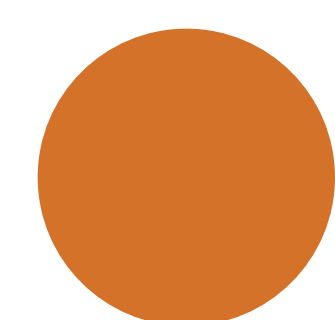
Com os exemplos dados pode-se observar que exercitamos as relações gestuais e interativas com a luz, sem pensar necessariamente em seus aspectos plásticos e estéticos. O uso de dispositivos e sensores como disparadores da luz pode levar à ideia de uma automatização no campo da iluminação. Um tendência que observamos se expandir nos demais campos industriais.

Não acreditamos que possa haver uma automatização total no campo da iluminação, uma vez que a ação dos atores



exige um certo grau de espaço para a imprevisibilidade. Ainda assim, se parte da iluminação de um espetáculo for automatizada, isso não significa que designers e técnicos da luz deixarão de exercer suas funções. Elas poderão, inclusive, se tornar mais complexas e exigir um trabalho ainda mais minucioso, quase artesanal. A automatização e o uso do digital não são sinônimos de um trabalho facilitado, pelo contrário.

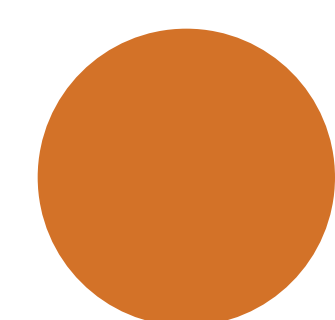
É certo que todos os exemplos apresentados aqui também poderiam ser realizados manualmente, o diferencial no uso de sensores é que os dados capturados podem e devem fazer parte da narrativa do espetáculo. Seja com um sensor que capta determinados tipos de gases, sensor de luminosidade ou humidade no espaço, sensores que medem os batimentos cardíacos, ou mesmo o uso de dados fornecidos pela rede, por exemplo, a poluição dos mares, o número de homicídios por minuto, todos esses dados podem ser disparadores de ações que podem contribuir visualmente para a dramaturgia do espetáculo. Além disso, existe a possibilidade de promover a interação do público na experiência do ambiente estipulado é algo facilmente viabilizado por essa sistematização. Contudo, o uso do micro-processador apresentado pode servir também para promover uma maior autonomia na aquisição de um sistema de iluminação convencional.



Algo que não mencionamos com relação ao uso do arduino é que ele também pode ser incorporado ao uso de projeções mapeadas ou não mas que utilizam um sistema interativo entre o gráfico e o item a ser captado como dado (objetos, pessoas, cores, etc.). Isso serve para reforçar o quanto seu uso e aplicação podem ser versáteis.

Os exemplos apresentados aqui também podem se aproximar muito do que entendemos como efeitos especiais, mas expomos através dessa escrita para que outras ideias possam surgir e para que o campo possa se aperfeiçoar em tornar esse uso mais interligado ao contexto teatral e no ensino.

Por fim, reiteramos a fala de Cibeles Forjaz ao citar Max Keller quando deu um curso no Brasil nos anos 80 e disse que “A gente não deve chegar no teatro e pensar no que a gente tem, mas pensar no que a gente precisa, mesmo que seja necessário inventar outras coisas”. Por um outro lado, pensamos que para conseguir inventar algo que não está dado é necessário saber através de quais meios alcançar o objetivo. Acreditamos, portanto que aprender sobre iluminação através do arduino pode ampliar o escopo sobre as possibilidades de se fazer algo através de dispositivos digitais. Por isso, nos pareceu tão necessário criar uma narrativa através da prática experimental sobre a aprendizagem do básico do modo



de funcionamento do digital para que se pudesse abrir caminhos de possibilidade sobre o que é possível fazer com esses elementos, quais agenciamentos criar.

__REFERÊNCIAS

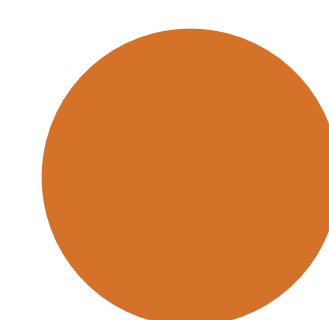
ARDUINO. Disponível em: <https://www.arduino.cc/>

BONFANTI, GUILHERME. **Luz no Teatro da Vertigem: processo de criação e pedagogia**. In.: Revista Sala Preta. 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/102061/107037>

_____; FORJAZ, CIBELE. **Iluminação como Dramaturgia**. Disponível em: <http://guilhermebonfanti.com.br/22/iluminacao-como-dramaturgia/>

COHEN, ABY. **Cenografia como Performance: Influências da Quadrienal de Praga**. In: Revista do Centro de Pesquisa e Formação. N.6. 2018

DENNY, MARCELO. **Caleidoscópio Digital: contribuições e renovações das tecnologias da imagem na cena contemporânea**. Tese de Doutorado apresentada na Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/>



disponiveis/27/27156/tde-21022013-153602/pt-br.php

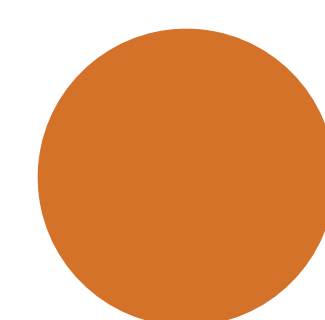
GAO, YING. *(No)Where, (Now)Here*. 2013. Disponível em: <http://yinggao.ca/interactifs/nowhere-nowhere/>


NASCIMENTO, R.. *Papparazi Lover*. 2012 Disponível em: <http://www.onascimento.com/paparazzi-lover>.

ROUBINE, JEAN JACQUES. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Editora Zahar: São Paulo. 1982

VIRILIO, PAUL. *Estética da Desaparição*. Editora Contraponto: Rio de Janeiro. 2015

ZEHLE, SOENKE. *Scaling our Senses*. Disponível em: <https://vimeo.com/125822446>





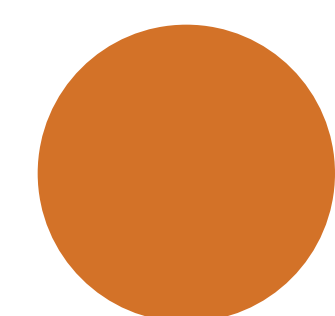
PANORAMA DO ENSINO DE DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL NAS MICRORREGIÕES CHAPADA DO APODI E SERIDÓ OCIDENTAL/RIO GRANDE DO NORTE¹

Marcilio de Souza Vieira (UFRN/CNPq)

__RESUMO

Como o ensino de Artes/Dança para a Educação Infantil é proposto nos documentos oficiais ou similares dos municípios das microrregiões Chapada do Apodi e Seridó Ocidental do Estado do Rio Grande do Norte? É a partir desse questionamento que o texto busca compreender como as cidades dessas microrregiões potiguares ensinam Dança e se assentam-se nos documentos oficiais (federal e estadual) para a educação em Dança na primeira etapa da educação básica. Para esse questionamento, a pesquisa

¹ O artigo é um desdobramento da pesquisa Cartografias da Dança Potiguar: Um panorama do ensino de Dança na Educação Infantil no Rio Grande do Norte que é financiada pelo CNPq.



se valeu de respostas emitidas pelas Secretarias Municipais de Educação dos municípios dessas duas microrregiões perguntando-se se para a Educação Infantil existia uma proposta curricular, conforme modelo disponibilizado pelo MEC e se nas escolas dessa modalidade de ensino ofertavam o ensino de Artes/Dança para as crianças dessa primeira etapa da educação básica.

__PALAVRAS CHAVE

Dança, Educação Infantil, Rio Grande do Norte.

__ABSTRACT

How is the teaching of Arts / Dance for Early Childhood Education proposed in official or similar documents from the municipalities of the Chapada do Apodi and Seridó Ocidental micro-regions of the State of Rio Grande do Norte? It is from this questioning that the text seeks to understand how the cities of these micro-regions in Potiguares teach dance and whether they are based on official documents (federal and state) for dance education in the first stage of basic education. For this questioning, the research made use of answers issued by the Municipal Education Departments of the municipalities of these two



micro-regions asking themselves whether for Early Childhood Education there was a curricular proposal, according to the model provided by MEC and if in the schools of this type of teaching they offered teaching Arts / Dance for children in this first stage of basic education.

__KEYWORDS

Dance, Early Childhood Education, Rio Grande do Norte.

PANORAMA 1: NOTA INTRODUTÓRIA

Sabemos que a Educação Infantil é a primeira etapa da educação básica e apesar de ser importante para a educação e ter documentos federais que normatizam essa etapa de ensino, os Estados e municípios brasileiros não têm referenciais curriculares ou documentos similares que normatizem esse ensino nas esferas municipais e estaduais. Em levantamento feito por Andrade (2019) em sua pesquisa de estágio pós-doutoral realizado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN, observou que apenas cinco dos Estados brasileiros (RN, AL, SE, MG e ES) mais o Distrito Federal possuem documentos reguladores



próprios para a Educação Infantil, dois estados (SP e MS) em seus documentos gerais para a educação básica fazem menção parcial a Educação Infantil, apenas um Estado (PR) está em fase de elaboração desse documento normativo e os demais Estados federativos não possuem documentos estaduais para a Educação Infantil.

No Estado Potiguar, apesar de ter um Plano de Educação aprovado pela Lei n.10.049 de 27 de janeiro de 2016 e ter o Documento Curricular do Estado do Rio Grande do Norte para a Educação Infantil (RIO GRANDE DO NORTE, 2018) que regem a Educação Infantil norte riograndense, a maioria dos municípios não tem referenciais curriculares para essa modalidade de ensino, orientando-se na maioria das vezes pelas Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil ou pela Base Nacional Comum Curricular.

Para esta pesquisa, elegemos duas microrregiões potiguar por ter na maioria dos municípios, respondido aos questionamentos dos pesquisadores sobre se ter ou não documento normatizador para a Educação Infantil. O Estado do Rio Grande do Norte é composto por quatro mesorregiões² e dezenove microrregiões³. Consideramos, para essa escrita, a análise das respostas encaminhadas via e-mail dos municípios das microrregiões Chapada do

² Mesorregiões Oeste Potiguar, Central Potiguar, Agreste Potiguar e Leste Potiguar.

³ Microrregiões Mossoró, Chapada do Apodi, Médio Oeste, Vale do Açu, Serra de São Miguel, Pau dos Ferros, Umarizal, Macau, Angicos, Serra de Santana, Seridó Ocidental, Seridó Oriental, Baixa Verde, Borborema Potiguar, Agreste Potiguar, Litoral Nordeste, Macaíba, Natal e Litoral Sul.

Apodi composta por quatro municípios e Seridó Ocidental que aglutina sete cidades, respectivamente nas mesorregiões Oeste Potiguar e Central Potiguar.

A mesorregião Oeste Potiguar é a segunda mais importante e mais populosa do Rio Grande do Norte. É formada pela união de sessenta e dois municípios agrupados em sete microrregiões; já a mesorregião Central Potiguar é a menos populosa do Estado formada pela união de cinco microrregiões que compartilham trinta e sete municípios. É a única mesorregião limítrofe com todas as demais mesorregiões do RN. Na primeira mesorregião está a microrregião Chapada do Apodi formada pelos municípios Apodi, Caraúbas, Felipe Guerra e Governador Dix-Sept Rosado e na segunda mesorregião estão os municípios Caicó, Ipueira, Jardim de Piranhas, São Fernando, São João do Sabugi, Serra Negra do Norte e Timbaúba dos Batistas que formam a microrregião Seridó Ocidental. Dessas duas microrregiões apenas um município em cada uma delas não respondeu aos questionamentos sobre ter ou não documento municipal ou similar que rege a Educação Infantil.

PANORAMA 2: O ENSINO DE ARTES/DANÇA NOS CONTEXTOS PESQUISADOS PARA A EDUCAÇÃO INFANTIL

Nos interessa na Educação Infantil o ensino de Artes/ Dança e como este é proposto nos documentos oficiais ou similares dos municípios investigados. Perguntado sobre se o município possui orientações/propostas curriculares específicos para a Educação Infantil, a Secretaria Municipal do Desenvolvimento da Educação e do Desporto de Caraúbas respondeu que possui proposta curricular para a Educação Infantil, conforme modelo disponibilizado pelo MEC e que foi adaptado às proposições do Plano Municipal de Educação da cidade. Já a Secretaria Municipal de Educação de Felipe Guerra informou que a cidade possui proposta curricular para a Educação Infantil e estão seguindo as orientações e a proposta curricular do Documento Curricular do Rio Grande do Norte, além de estar de acordo com a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e que as professoras desse segmento de ensino trabalham os conteúdos da Dança de acordo com as propostas dos Campos de experiências propostos pela BNCC.

A resposta da Secretaria Municipal de Educação da cidade Governador Dix-Sept Rosado foi de que a educação municipal tinha uma proposta para a Educação Infantil, mas não detalhou essa proposta. A Secretaria Municipal de Educação da cidade de Apodi não respondeu se os munícipes da Educação Infantil são assegurados ou não por uma proposta curricular para essa etapa de ensino



da educação básica.

Em diagnóstico feito pela Secretaria Municipal do Desenvolvimento da Educação e do Desporto de Caraúbas foi observado que, a partir de um Censo Escolar realizado em 2010 que no *município havia 283 crianças de 0 a 3 anos na extrema pobreza não frequentando creche, o que representa 90,5% das crianças extremamente pobres nessa faixa etária. Entre aquelas de 4 a 5 anos, havia 1,71% das crianças extremamente pobres nessa faixa etária fora da escola e, no grupo de 6 a 14 anos, era de 1,31% das crianças extremamente pobres nessa faixa etária fora da escola.*

Isso quer dizer que as percentagens estão defasadas em relação ao ano de 2020 quando a Educação Infantil no país foi normatizada por importantes documentos, como já mencionados e o Estado do RN tem um documento próprio que rege essa etapa da educação básica e que serve de parâmetro para todos os municípios potiguar.

O documento potiguar para a Educação Infantil alinha-se com o que preconiza as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Infantil (DCNEI) e com a BNCC que são documentos importantes que regem a educação nessa etapa de ensino. As Diretrizes deixam claro que o objetivo da Educação Infantil é definitivamente não separar o



cuidado da educação da criança e sim sincronizá-los nas práticas diárias dos professores e comunidade escolar. E ainda apresentam uma visão de criança, dentro de suas potencialidades, como um indivíduo que além de sua história também possui seus direitos. E como tal, deve ter assegurada sua integridade, independente do ambiente em que vive ou pelo qual é influenciada. (BRASIL, 2009)

Em observação a resposta enviada pela Secretaria Municipal do Desenvolvimento da Educação e do Desporto de Caraúbas nota-se uma preocupação de alinhamento as DCNEIs quando reforça a oferta dessa primeira etapa da educação em creches e pré-escolas, cuidando e educando alunos. A resposta da referida secretaria reforça ainda a legislação acerca do Ensino Fundamental de 9 anos, as alíneas 2 e 3 estabelecem que o público de seis anos completos até o dia 31 de março deve estar no 1º ano do Ensino Fundamental, já os que aniversariam após esse dia permanecem na Educação Infantil. (BRASIL, 2009)

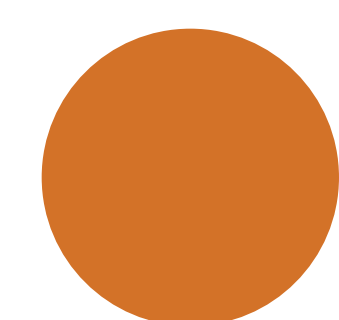
Pelo observado na resposta dessa secretaria em particular quando trata de percentis no que se refere a pobreza, as Diretrizes Curriculares (BRASIL, 2009) salientam que os direitos da criança vão além de um prato de comida, vestimentas, saúde, proteção quanto a violência do adulto ou ainda à ausência de cuidados. No que tange à igualdade de oportunidades, caracterizando



as desigualdades socioeconômicas e culturais, bastante presentes na realidade brasileira, Domingues, Saheb e Vaz (2011, p. 5361) vão dizer que, assim como nas outras modalidades de ensino, a Educação Infantil, segundo às Diretrizes, tem como função, também, “[...] diminuir as distâncias existentes entre “os mundos” que muitas vezes são circunscritos a um mesmo bairro ou cidade, mas que parecem tão distantes”.

As outras cidades dessa microrregião que apontaram ter uma proposta curricular para a Educação Infantil, mas não deram detalhes de como é essa proposta, provavelmente se baseiam no Documento Curricular do Estado do Rio Grande do Norte (RIO GRANDE DO NORTE, 2018) ou na Base Nacional Comum Curricular (BRASIL, 2017) que tratam o ensino da Dança na Educação Infantil nos Campos de experiência Corpo, gestos e movimentos e Traços, sons, cores e formas. O Documento Curricular do Estado do Rio Grande do Norte para a Educação Infantil (DCERNIE) no campo Corpo, gestos e movimentos traz um quadro com objetivos de aprendizagem e objetivos específicos para desenvolvimento de atividades para crianças de creches e pré-escolas.

Não há uma escrita explícita para a Dança, mas fica subentendido nos objetivos específicos que são conteúdos/ atividades inerentes à dança, a exemplo dos objetivos



específicos atribuídos a crianças do zero a um ano de idade, a saber: 81A, 81B, 82B, 86B, 87A, 89B. Esses objetivos estão relacionados aos objetivos de aprendizagem e diz que a criança nessa faixa etária é capaz de movimentar-se ao ouvir uma música, imitar gestos, participar de brincadeiras que envolvam seu corpo como instrumento artístico; participar de situações coletivas de dança, imitando e aprendendo novos gestos e movimentos, explorar possibilidades corporais como: rolar, pular, deitar, levantar, etc., movimentar o corpo ao som de uma música ou usar o corpo para explorar espaços e objetos e imitar gestos de dança com as outras crianças. Cabe frisar que esses objetivos foram pensados para crianças que estão no berçário 1 e 2, de acordo com o DCERNIE. (RIO GRANDE DO NORTE, 2018)

O conteúdo de Dança fica implícito ainda nos objetivos específicos para a aprendizagem de crianças de dois a três anos que frequentam a creche. Para essas idades, o documento apresenta uma preocupação com a brincadeira da qual extraímos a dança quando diz que a criança nessa faixa etária pode apropriar-se de gestos e movimentos de sua cultura a partir de jogos e brincadeiras (Objetivos de Aprendizagem e Desenvolvimento) possibilitando a participação em situações práticas de manifestações culturais de sua localidade, apreciando a escuta de diferentes estilos de



música, dança e outras expressões da cultura corporal além de recriar movimentos e gestos a partir de apresentações artísticas assistidas e imitar gestos e movimentos seguindo ritmos variados (objetivos específicos 99B,100A, 100B, 101B, 102B). o conteúdo da Dança ainda é evidente no Objetivos de Aprendizagem e Desenvolvimento EI02CG02 “[...] deslocar seu corpo no espaço, orientando-se por noções como em frente, atrás, no alto, embaixo, dentro, fora etc., ao se envolver em brincadeiras e atividades de diferentes naturezas” (RIO GRANDE DO NORTE, 2018, p. 95), explorando diferentes espaços e situações de brincadeira em que sejam desafiados a: andar, correr, saltar, saltitar, pular, subir, escalar, arrastar-se, pendurar-se, balançar-se, equilibrar-se etc. que corresponde ao objetivo específico 104B do DCERNIE.

É observável nos Objetivos de Aprendizagem e Desenvolvimento para essa faixa etária os temas de movimento e harmonia espacial de Rudolf Laban relacionados a consciência do corpo, do espaço, do tempo e da fluência. (RENGEL, 2008)

Ainda no documento DCERNIE, a Dança é expressa nos conteúdos para crianças de quatro a cinco anos de idade quando participam de situações de brincadeira com músicas de diferentes gêneros e ritmos, criando movimentos, gestos e expressões a partir delas; experimentam diferentes



movimentos juntamente a outras crianças, onde possam imitar, elaborar, recriar ações utilizando diferentes materiais ou movimentar-se seguindo uma sequência de ações, considerando o compasso definido pela música ou por coordenadas. E ainda: “Apreciar e realizar apresentações de dança de diferentes gêneros, bem como expressões da cultura corporal, [...] Criar movimentos dançando ou dramatizando para expressar-se em suas brincadeiras, podendo combinar seus movimentos com os de outras crianças”. (RIO GRANDE DO NORTE, 2018, p. 98)

Nessa incursão de visitas aos documentos municipais para a Educação Infantil no Estado potiguar, elegemos, como já citado, a microrregião Seridó Ocidental por ser uma das mais populosas microrregiões da mesorregião Central Potiguar. Dos setes municípios que compõem essa microrregião, apenas um não respondeu ao questionário feito via contato por telefone e e-mail dos pesquisadores envolvidos na pesquisa.

Sobre a pergunta se o município tem proposta curricular para a Educação Infantil, a Secretaria Municipal de Educação de Ipueira respondeu que não tem proposta organizada seguindo as orientações propostas pelo PNAIC, pela BNCC e pelo Currículo do RN, estando em estudos para a elaboração de uma Proposta Curricular para essa etapa de ensino.



As Secretarias Municipais de Educação de Jardim de Piranhas, Serra Negra, São Fernando e Timbaúba dos Batistas disseram estar em fase de elaboração do documento curricular para a Educação Infantil. As secretarias de Jardim de Piranhas e Timbaúba dos Batistas não deram detalhes se seguiam uma outra proposta curricular estadual ou federal; a secretaria da cidade de Serra Negra disse que a proposta a ser construída levará em consideração o Documento Curricular do RN/Educação Infantil, referendada pelas normas da BNCC e a secretaria da cidade de São Fernando informou que Dança é um objeto do conhecimento necessário que irá compor o currículo do município.

A cidade de São João do Sabugi, através de sua Secretaria Municipal de Educação disse que as propostas curriculares para Educação Infantil estão de acordo com as Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação Infantil e o documento da Base Nacional Comum Curricular através dos Campos de experiência, dando a entender que os municípios da Educação Infantil são regidos por uma proposta curricular.

As referidas cidades da microrregião Seridó Ocidental, na sua grande maioria, responderam através de suas secretarias de educação que tem um trabalho com dança nas escolas de Educação Infantil e que muitas das vezes essa dança está relacionada com as festas sazonais da



escola, embora sigam os Campos de experiência propostos pela BNCC (BRASIL, 2017). Duas cidades (Ipueira e Jardim de Piranhas) disseram não haver trabalho sistematizado com dança para as crianças dessa etapa da educação básica.

Geralmente o conteúdo de dança é trabalhado nas atividades cotidianas e festividades escolares (São Fernando) ou nos formatos de brincadeiras, coreografias de parlendas apresentadas para os pais em eventos escolares, datas comemorativas, projeto das festas juninas com a quadrilha para as crianças, no folclore com apresentações com cantigas de roda e eventos literários e ainda brincadeiras explorando objetos através de ritmos musicais (São João do Sabugi).

Outra secretaria (Serra Negra) respondeu que trabalham música e dança todos os dias e em vários momentos através de coreografias, músicas, mímicas, cantigas de rodas, jogos e histórias cantadas, parlendas, dentre outros ou ainda que são realizadas coreografias de músicas infantis com as crianças (Timbaúba dos Batistas).

Na microrregião Chapada do Apodi, as secretarias de educação respondentes, a exemplo da cidade de Caraúbas informaram que existe dança na escola sendo ministrada pelo componente curricular de Educação Física, bem como a



educação integral (desenvolvida através do Programa Novo Mais Educação) desenvolve aulas de dança e iniciação a música e que 12 escolas possuem grupos de dança, formado por alunos da educação infantil ao ensino fundamental II e que participam de diferentes eventos realizados pela educação municipal, como shows culturais, semana do estudante, desfile cívico, entre outros; já na resposta da cidade de Felipe Guerra, a secretaria de educação informou que não há um trabalho específico com dança, embora esta esteja presente nas festividades da escola e não há um trabalho com dança nas sete escolas de Educação Infantil da cidade de Governador Dix-Sept Rosado.

Pelas respostas observa-se que a dança nos espaços escolares desses municípios são atividades e não conteúdos e que servem para atender a uma demanda das festas sazonais do calendário escolar ou em outro componente curricular. Na escola, a Dança precisa ser dançada para além das festividades sazonais e é preciso que seu conteúdo/conhecimento não seja apenas do dançar pelo dançar, mas que seja necessário que a criança e os professores conheçam seus processos históricos, coreográficos, estéticos e sociais. Marques (2012) vai dizer que entendida como linguagem (e não como um conjunto de passos), a dança tem uma função importantíssima na educação do ser humano comprometido com a realidade, pois possibilita



diferentes leituras de mundo. E a autora continua: “A dança nas escolas necessita de propostas intencionais, sistematizadas e amplas, para que essa linguagem possa efetivamente contribuir para a construção da cidadania”. (IDEM, p. 6)

Porpino (2012, p. 9) complementa esse pensamento dizendo que a Dança na escola não seja recorrente apenas como festejo, como atividade, mas como “[...] um conhecimento presente na organização curricular nas escolas de Educação Básica, ou seja, a dança ensinada como um conteúdo”.

Diante das respostas das secretarias de educação dos municípios perguntamos: Como o conteúdo da Dança está inserido na Educação Infantil dessas cidades, uma vez que, na sua grande maioria, dizem ter um currículo que atendem aos Campos de experiência da BNCC (BRASIL, 2017) ou as diretrizes do documento potiguar para essa etapa de ensino? Será que a Dança é somente ensinada para atender as festividades sazonais da escola? Quais conteúdos são ensinados? Como são ensinados? Ensina-se repetição de passos de danças da cultura de massa ou o conteúdo de Dança é pensado a partir do conhecimento do corpo, dos repertórios de dança, da composição, da improvisação em dança?



Queremos atentar que não negamos o ensino de passos codificados ou coreografias da cultura de massa, mas que estes sejam ressignificados no espaço escolar e que seja desejável pelo menos uma apropriação do professor, da professora desses conteúdos sinalizando para o alunado que embora sejam tidas como danças de cultura de massa, mas que podem ser estudadas na escola pelo viés do corpo, da brincadeira, de outra criação em dança a partir daquela codificada e que os pequenos e pequenas possam criar suas próprias danças a partir de uma já instituída.

Também é desejável que a dança não só aconteça nas festividades sazonais, mas que ela esteja presente como conteúdo no ensino das brincadeiras como experiência para ampliar o conhecimento das crianças. Para que a criança realize um percurso criativo ao qual tem direito, ela precisa experimentar diferentes suportes, meios e instrumentos. Essa experiência é muito importante para a autoria dos trabalhos de toda criança e isso inclui a criação em dança.

Boas experiências de experimentação e improvisação em dança, com mediação adequada do adulto, possibilitam que as crianças experimentem diferentes maneiras de dançar e descubram como funcionam, quais suas particularidades, que efeitos produzem etc. Para que esse desenvolvimento ocorra, as atividades propostas em dança devem ser realizadas com frequência e sua continuidade, mantida para



que as crianças aprendam e sistematizem seu conhecimento nessa linguagem artística dando sentido para as danças produzidas para serem apreciadas apenas em festividades sazonais. “[...] Vivenciar a mesma proposta mais de uma vez garante às crianças a possibilidade de aprofundar as pesquisas pessoais e desenvolver seu jeito de se expressar”. (INSTITUTO AVISA LÁ, 2015, p. 41)

Além de atividades que envolvam sequências de ações estruturadas pela professora, ou projetos didáticos que integrem diversas linguagens, é importante alternar momentos, estimulando as crianças a fazerem escolhas com mais autonomia. Exploração dos sons criando jogos com movimento, aprendizagem de repertórios de danças tradicionais, como também a possibilidade de criação de outras danças a partir da improvisação, dos jogos e das brincadeiras, extrapolam a necessidade de se criar dança apenas para as festas sazonais da escola e possibilitam a criança um aumento de sua géstica dançada.

“[...] As brincadeiras cantadas podem ser tradicionais ou contemporâneas e, na fusão de gestos e sonoridades, tornam-se uma possibilidade reconhecidamente prazerosa no contexto infantil. São também fontes de saberes culturais entre as gerações”. (INSTITUTO AVISA LÁ, 2015, p. 43) Essas brincadeiras cantadas, dependendo de como elas são ensinadas e aprendidas pelas crianças ganham outro



sentido nos seus modos de fazer e fruir dança. Nessas criações coletivas é importante que não haja uma resposta única e que as crianças estejam livres para criar, para exercer sua autonomia criadora e o/a professor/a é um/a mediador/a e organizador/a dessa dança juntamente com a criança.

É desejável que as brincadeiras cantadas, por exemplo, sejam fonte de conhecimento e diversão para a criança e que esse dançar e outros dançares façam parte da rotina da escola e não seja somente um ensaio para uma apresentação determinada. Deve haver uma ampliação dos repertórios dançados para que as crianças conheçam/aprendam outras danças de outros povos e tipos diferentes de dança para que possam dança-las a sua maneira, sem que haja um jeito único de dançar.

Pelo exemplificado, o/a professor/a do Estado potiguar e em particular das microrregiões citadas, seguindo as diretrizes dos Campos de experiência da BNCC (BRASIL, 2017) e/ou o Documento Curricular do Estado do Rio Grande do Norte para a Educação Infantil (RIO GRANDE DO NORTE, 2018) abordarão em suas aulas de dança conteúdos mais significativos para uma educação em dança na Educação Infantil. De acordo com a BNCC (BRASIL, 2017, p. 38), as interações e as brincadeiras são os eixos estruturantes para a aprendizagem e o desenvolvimento infantil, portanto, cada



Campo deve acolher “[...] as situações e as experiências concretas da vida cotidiana das crianças e seus saberes, entrelaçando-os aos conhecimentos que fazem parte do patrimônio cultural”. É a partir desses campos de saberes que a dança se integra à brincadeira.

Embora a BNCC para a Educação Infantil não traga explícito os conteúdos de Arte/Dança são possíveis encontrá-los nos Campos de experiência e nos Objetivos de aprendizagem e desenvolvimento. Os Campos enfatizam noções, habilidades, atitudes, valores e afetos que as crianças devem desenvolver dos 0 aos 5 anos e buscam garantir os direitos de aprendizagem das crianças. Ou seja, o conhecimento vem com a experiência que cada criança vai viver no ambiente escolar.

É importante que as práticas de dança desenvolvidas como conhecimento a partir dos Campos de experiência estejam diretamente comprometidas com as necessidades e os interesses da criança, para que a vivência em dança se transforme em uma experiência e tenha, de fato, um propósito educativo.

Assim, no campo Corpo, Gesto e Movimento em que podemos encontrar uma maior singularidade com a Arte/Dança é preciso que o/a professor/a respeite as experiências corporais, gestuais e de movimento da criança e valorize



suas brincadeiras. Esse campo traz, ainda, a importância de que as crianças “[...] vivam experiências com as diferentes linguagens, como a dança [...], ressaltando seu valor nas diferentes culturas”. (TREVISAN, S/D, p. 11). Tais experiências ampliam as “[...] possibilidades expressivas do corpo e valorizando os enredos e movimentos criados na oportunidade de encenar situações fantasiosas ou narrativas e rituais conhecidos”. (IDEM)

Outro destaque é o campo Espaço, Tempo, Quantidades, Relações e Transformações dando ênfase as experiências com a espacialidade na construção de noções espaciais relativas a uma situação estática ou a uma situação dinâmica potencializando a organização do esquema corporal e a percepção espacial, a partir da exploração do corpo e dos objetos no espaço. (TREVISAN, S/D)

Nesse contexto, é desejável que o/a professor/a conheça as divisões, de acordo com a BNCC (BRASIL, 2017) que se faz por faixa etária para poder aplicar conteúdos de/ em Dança que sejam significativos para a aprendizagem da criança. Trevisan (S/D, p. 14) vai dizer que “[...] há especificidades que merecem ser tratadas com mais atenção nos diferentes grupos etários que constituem a etapa da Educação Infantil. Apenas um ano de diferença entre crianças pequenas representa possibilidades muito distintas de interação com o mundo e com as pessoas”.



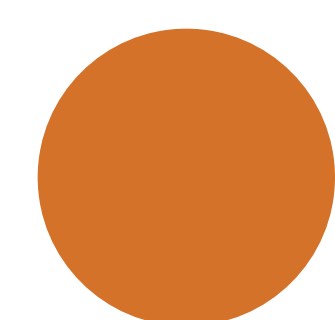
Conhecendo esses determinados grupos, bebês (de zero a um ano e seis meses), crianças bem pequenas (um ano e sete meses a três anos e onze meses) e crianças pequenas (quatro anos a cinco anos e onze meses) é possível um protagonismo em Arte/Dança a partir do brincar, explorar, conhecer-se, participar, conviver e expressar como direitos inerentes à criança e a sua aprendizagem.

Sendo assim, o/a professor/a de crianças pequenas permite que estas tenham experiências significativas e exitosas com a Arte/Dança com experiências concretas da vida cotidiana e seus saberes, entrelaçando-os aos conhecimentos que fazem parte do patrimônio cultural para uma educação em Dança, pautado na autonomia e respeito no ritmo próprio da criança.

__REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carolina Romano de. **Dança, Criança e Currículo:** Um panorama do ensino de Dança na Educação Infantil no Rio Grande do Norte por meio dos documentos e orientações oficiais. Relatório de Pesquisa – PNPD. Natal, 2019.

BRASIL. MEC. CNE. CEB. **Diretrizes Curriculares Nacionais**



para a Educação Infantil. Resolução CNE/SEB, 2009

_____. CNE. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC. CONSED. UNDIME. 2017.

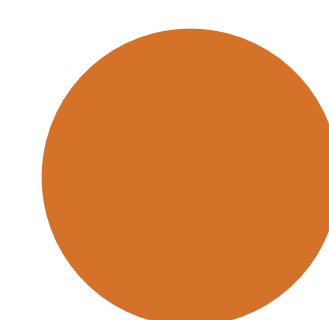
DOMINGUES, Thaianne de Góis; SAHEB, Daniele; VAZ, Fabiana Andrea Barbosa. As novas diretrizes curriculares nacionais da educação infantil - Parecer CNE/CEB nº 20/2009. **Anais do X Congresso Nacional de Educação e do I Seminário Internacional de representações sociais, subjetividade e educação**. Curitiba, 2011. V. 1, p. 5356-5367

INSTITUTO AVISA LÁ. **Formação continuada de educadores Diretrizes em ação**: qualidade no dia a dia da educação infantil / Instituto Avisa Lá – Formação continuada de educadores; Ministério da Educação; Fundo das Nações Unidas para a Infância - UNICEF – São Paulo: Ed. Instituto Avisa Lá, 2015.

MARQUES, Isabel. Introdução. In: **Dança na escola**: arte e ensino. Um Salto para o Futuro, Ano XXII - Boletim 2 - Abril 2012.

PORPINO, Karenine de Oliveira. Dança e currículo. In: **Dança na escola**: arte e ensino. Um Salto para o Futuro, Ano XXII - Boletim 2 - Abril 2012.

RENGEL, Lenira. **Os temas de movimento de Rudolf Laban (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII)**: modos de aplicação



e referências. São Paulo: Annablume, 2008.

RIO GRANDE DO NORTE. Secretaria da Educação e da Cultura. **Documento curricular do Estado do Rio Grande do Norte**: educação infantil [recurso eletrônico] / Secretaria da Educação e da Cultura. – Dados eletrônicos. – Natal: Offset, 2018.

TREVISAN, Rita. O que são os campos da experiência da Educação Infantil? In: **BNCC na prática**: tudo que você precisa saber sobre Educação Infantil. Nova Escola, S/D.

DANÇA NA EDUCAÇÃO INFANTIL, UM ESTUDO SOBRE A BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR (BNCC) E AS ESCOLHAS CURRICULARES DO DOCUMENTO DO RIO GRANDE DO NORTE.

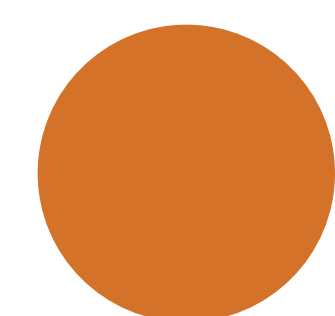
Carolina Romano de Andrade (UFRN)¹
Marcilio de Souza Vieira (UFRN)²

__RESUMO

Este artigo expõe uma reflexão sobre o tipo de dança que está sendo oferecida à Educação Infantil (EI) por meio de uma leitura do Documento Curricular do Estado do Rio

¹ Bacharel, Licenciada em Dança e Mestre em Artes pela UNICAMP. Doutora e Pós-Doutora em Artes pela UNESP. Atualmente realiza seu 2º Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação PPGArC da UFRN, atua como professora colaboradora do Mestrado Profissional em Artes, PROFARTES, Unesp/SP. Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Dança, Estética e Educação e do Grupo de Estudos e pesquisas sobre políticas curriculares para o ensino de arte na educação básica, ambos da Unesp/SP

² Bolsista de Produtividade em Pesquisa - nível 2, Artista da Cena, Pós-Doutor em Artes e em Educação, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEd e PROFARTES da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN).



Grande do Norte (RN) e da Base Nacional Comum Curricular (BNCC) - Educação Infantil. Parte-se do pressuposto que a Dança é uma área de conhecimento, que relaciona experiências corporais, artísticas e estéticas. A intenção é problematizar as relações entre o ensino da Dança na Educação Infantil na BNCC e o no documento curricular do RN. O panorama obtido por esse estudo apresenta um retrato das transições trazidas pela BNCC no que tange a dança na Educação Infantil.

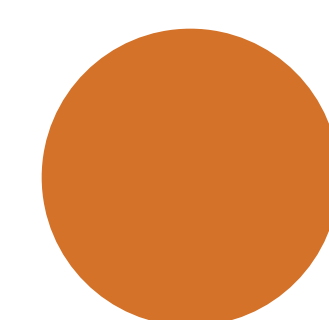
__PALAVRAS CHAVE

Dança, Educação Infantil, Currículo, Rio Grande do Norte.

Dance in childhood education, a study on the Common National Curriculum Basis (BNCC) and the curricular schools of the Rio Grande do Norte document.

__ABSTRACT

This paper presents an analysis on the kind of dance being taught to Childhood Education through reading of the Rio Grande do Norte State Curriculum Document (RN) and



the Common Curriculum National Base (BNCC) – Childhood Education. It arises from the assumption that dance is an area of knowledge, which relates bodily, artistic and aesthetic experiences. This study aims at problematizing the relationship between the teaching of Dance in Childhood Education in the BNCC and that of the RN curriculum document. The outcome of this study shows a portrait of the transitions given by the BNCC as far as Childhood Education is concerned.

__KEYWORDS

Dance, Childhood Education, Curriculum, Rio Grande do Norte.

Múltiplos percursos: A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e as interconexões com o ensino de dança na Educação Infantil (EI).

Esse artigo³ traça um percurso nas leis e documentos federais, referentes à Educação Infantil até a chegada da BNCC, aponta aspectos de organização, finalidade e realiza

³ Esse artigo é parte da pesquisa de pós-doutorado, intitulada "Dança, Criança e Currículo: Um panorama do ensino de Dança na Educação Infantil no Rio Grande do Norte por meio dos documentos e orientações oficiais", sob a supervisão do Prof. Dr. Marcilio de Souza Vieira, desenvolvido no Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGArC), Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). A pesquisa possui financiamento do Programa Nacional de Pós-Doutorado/Capes (PNPD/CAPES).

os entrelaçamentos com a Arte/Dança. Ademais, apresenta uma leitura sobre a BNCC e o documento curricular do Rio Grande do Norte, enfatizando a relação da dança para a infância.

Para iniciar esse percurso na legislação que regulamenta essa etapa do ensino, primeiramente destaca-se a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) 9394/96, na qual a EI passou a ser reconhecida como primeira etapa da educação básica apresentando como finalidade o desenvolvimento integral da criança⁴.

Posteriormente a essa promulgação, muitos documentos surgiram para regulamentar a EI No que tange o currículo para a infância, o primeiro deles foi o Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil (RCNEI), de caráter não obrigatório, e com o foco em auxiliar na realização do trabalho educativo junto às crianças pequenas, com objetivos, conteúdos e orientações didáticas (Brasil, 1998).

O RCNEI foi apresentado em três volumes. O volume 1 define os objetivos gerais e orienta a organização dos documentos em eixos de trabalho distribuídos em outros dois volumes: Formação Pessoal e Social, que trata os processos de construção da Identidade e Autonomia das crianças; e Conhecimento de Mundo que apresenta os objetos de

⁴ Anos depois, em 2013 houve uma alteração no que concerne à E.I. pela Lei nº 12.796 que determinou que essa etapa da educação básica seja oferecida em creches ou entidades equivalentes para crianças de até três anos de idade e em pré-escolas para as crianças de 4 (quatro) a 5 (cinco) anos de idade.

conhecimento Movimento, Música, Artes Visuais, Linguagem Oral e Escrita, Natureza e Sociedade e Matemática. O foco desse conjunto de volumes foi apresentar os referenciais que se articulavam com o desenvolvimento integral da criança, sujeito social e histórico inserido em um contexto familiar, social, histórico e cultural que depende da interação com os adultos para mediar à construção de seu conhecimento.

No RCNEI no campo das Artes, os conhecimentos enfatizados são a Música e as Artes Visuais, privilegiando conhecimentos artísticos enraizados no processo de ensino aprendizagem brasileira desde a LDB nº 4024/61 em detrimento de outros que são importantes para se pensar o desenvolvimento e aprendizagem da criança.

O documento, no campo citado, apresenta influências da Abordagem Triangular criada por Ana Mae Barbosa (1997) no que se refere ao fazer, apreciar e contextualizar para esta autora, o fazer está relacionado à experiência estética apresentada por Dewey (2010) como possibilidade de re-contextualização e valorização das artes enquanto área de conhecimento; o apreciar está voltado para abordagem das imagens visuais na sala de aula com a intenção de trazer os modos e contextos de produção da arte e o contextualizar é apresentado no sentido freiriano de ler o mundo (Freire, 2001) e suas relações, a fim de observar o momento cultural, histórico e social de cada produção artística.

As linguagens artísticas do Teatro e da Dança permeiam o documento, mas estão voltadas para suas características, relacionadas ao desenvolvimento, a cognição e a sociabilização da criança sem que haja à luz da Abordagem Triangular (que norteia parte do documento) um fazer, um apreciar e um contextualizar por essas duas linguagens da arte em seus aspectos técnicos, estéticos e artísticos. A Dança no RCNEI aparece entre as orientações e objetivos a serem desenvolvidos com as crianças pequenas no item Movimento, organizados em dois blocos, a saber: Expressividade; Equilíbrio e Coordenação.

No bloco Expressividade a dança está junto às práticas esportivas, jogos e brincadeiras e conectada a cultura corporal, definido por um “ campo da cultura que abrange a produção de práticas expressivo-comunicativas, essencialmente subjetivas que, como tal, externalizam-se pela expressão corporal (Escobar, 1995, P. 94)”.

No segundo bloco, a dança é apresentada pelos aspectos motores e a motricidade da criança. Estão evidenciados o controle corporal e o desenvolvimento motor por meio das brincadeiras, jogos e da dança.

Nesse escopo, o Movimento e a Dança na EI são parte da cultura corporal e estão atrelados à perspectiva cognitiva e sócio afetiva das crianças pequenas, como uma



possibilidade de se relacionar com o meio e conhecer a si. O documento define cultura corporal como “[...] o amplo e riquíssimo campo da cultura que abrange a produção de práticas expressivas e comunicativas externalizadas pelo movimento (Brasil, 1998, p. 15)”. Por esse enfoque, a Dança, para a EI se apresenta como instrumento para alcançar o desenvolvimento infantil, distantes das especificidades do campo das Artes que tem como um dos principais objetivos o potencial criativo e a inventividade, a aquisição de competências culturais e sociais no mundo no qual estão inseridos, o espaço da experiência, da apreciação/fruição, da produção artística, dentre outros que potencializam a presença da Arte/Dança na educação básica.

Onze anos depois da criação e execução do RCNEI, em 2010, um outro documento normativo de caráter obrigatório foi criado para regulamentar a EI apresentando definições e conceitos de criança, educação infantil, currículo, proposta pedagógica, entre outros. As Diretrizes Nacionais de Educação Infantil (DCNEI) tem como premissa promover o desenvolvimento cultural, artístico, ambiental, científico e tecnológico na infância. Os eixos que norteiam o currículo nesse documento são as interações e a brincadeira e, desse modo, as práticas pedagógicas devem considerar os princípios éticos, estéticos e políticos. Nas DCNEI a Dança é mencionada entre as experiências que “[...] promovam o



relacionamento e a interação das crianças com diversificadas manifestações de música, artes plásticas e gráficas, cinema, fotografia, dança, teatro, poesia e literatura” (Brasil, 2010 p. 26) e deve ser oferecida conjuntamente com a Música, as Artes Visuais e o Teatro como parte das experiências estéticas e expressivas da criança.

Esse documento normatizador da EI brasileira é tido como referência para a criação de documentos estaduais e municipais que regulamentam essa etapa da educação básica no que se refere a organização curricular e planos de educação para esse ensino.

Passados quase dez anos e de acordo com as diretrizes da LDB nº 9394/96 para a criação de uma base nacional comum curricular para todo o estado federativo do país, em 2017 foi sancionada a BNCC (Brasil, 2017) que norteia a educação básica brasileira. Esta se propõe a servir de parâmetro para a construção curricular nas mais diversas instâncias educacionais (Estado, Município e instituições escolares).

A Base está respalda pela constituição de 1988, no art. 210 em que diz que “[...] serão fixados conteúdos mínimos para o ensino fundamental, de maneira a assegurar formação básica comum e respeito aos valores culturais e artísticos, nacionais e regionais (Brasil, 1988)”. Posteriormente com a



LDB 9394/96 a educação básica incluiu a Educação Infantil e o Ensino Médio e esta Lei menciona no Artigo 26 que os currículos devem ter uma base nacional comum.

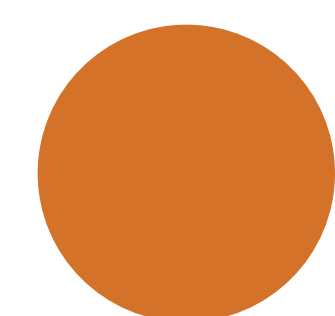
Para a construção desse documento, ocorreram várias etapas que incluiu três versões do documento, que começaram a ser elaboradas em 2015 e foram finalizadas em dezembro de 2017. A primeira versão foi organizada pelo Ministério da Educação (MEC), pelo Conselho Nacional de Secretários de Educação (CONSED) e pela União dos Dirigentes Municipais (UNDIME).

Para a segunda versão ocorreram diversos seminários para discussão da proposta apresentada promovidos pelo CONSED e pela UNDIME e a partir dessa foi estabelecida a versão final com as contribuições de especialistas, instituições de ensino, educadores e público geral. Em 20 de dezembro de 2017 foi homologada a terceira versão em um contexto político conturbado, pós-impedimento da presidenta Dilma Rousseff.

Muitos pesquisadores e alguns relatores da Base, entre eles Carminda Mendes André (2017), mencionaram que os pareceres críticos elaborados por consultores especialistas não foram considerados na versão final⁵.

Entre tantas adversidades ocorridas na homologação

⁵ Os documentos preliminares foram submetidos a revisão e para cada área do conhecimento e etapa da educação básica foram consultados especialistas que emitiram pareceres e propuseram alterações que não foram consideradas na versão final do documento.



às Associações de Arte e Educação (Federação de Arte Educadores do Brasil- FAEB, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas- ANPAP, Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música- ANPOM, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas- ABRACE e Associação Nacional de Pesquisadores em Dança- ANDA) fizeram cartas e monções com apontamentos sobre a área de Artes na BNCC, que não foram acatados para a versão homologada.

Um dos pontos importantes que geraram insatisfação foi à organização do documento. A BNCC defende como premissa a educação integral, o desenvolvimento global (cognitivo, emocional, social, político, entre outros) e está organizada em 10 competências (capacidade de articular conhecimento em ação), que para este inclui a mobilização de conhecimentos (conceitos e procedimentos) e habilidades (prática, cognitiva e sócio emocional), atitudes e valores, focadas na vida cotidiana, na construção da cidadania e no mundo do trabalho. Por um lado parte do professorado defende a 3ª versão da Base por trazer objetividade à educação, por outro a organização em competências enfatiza uma profissionalização da educação baseada em pressupostos neoliberais (Harvey, 2008) que definem metas, objetivos, avaliação e produtividade na educação, voltadas ao trabalho, em detrimento da valorização e construção de

saberes e subjetividades do educando. Coutinho e Mouro (2017) avaliam como problemático esse aspecto porque destacam uma concepção de criança que precisa desde muito cedo ser preparada para o mercado de trabalho, o que é incoerente com a concepção de criança presente nas DCNEI (Brasil, 2010).

Vale ressaltar que as DCNEI defendem que é na interação com os elementos da natureza e da cultura, com outras crianças e adultos, que a criança recria, inventa e produz cultura; ou seja, há uma mudança de visão de infância em relação ao RCNEI (documento anterior) que se reflete na BNCC. Na Base a criança é produtora de cultura e não receptora do conhecimento intermediado pelas relações com os adultos, conforme proposto anteriormente no RCNEI.

Após a apresentação deste panorama perguntamos: Afinal como ficou a organização do campo das Artes, em particular a Dança na EI na BNCC?

A Educação Infantil baseia-se nos eixos estruturantes interações e a brincadeira provenientes das DCNEI (Brasil, 2010) e de acordo com a BNCC (Brasil, 2017) esses eixos devem assegurar direitos de aprendizagem e desenvolvimento para que as crianças tenham condições de aprendizagem e possam se desenvolver. A Base considera ainda para esse processo de ensino e aprendizagem da criança os



campos de experiências, nos quais elas podem aprender e se desenvolver a partir de seus saberes e de situações concretas da vida cotidiana.

Ainda nesse documento que baliza a educação básica brasileira, os conteúdos curriculares para a EI deverão estar a serviço do desenvolvimento das 10 competências, a saber: conhecimentos, pensamento científico, crítico e criativo, diversidade cultural, comunicação, cultura digital, trabalho e projeto de vida, argumentação, autoconhecimento, cooperação, empatia, responsabilidade para consigo e com o outro e cidadania (Brasil, 2017).

De acordo com Vieira (2018, p. 13) dentre as competências “[...] a dança trabalharia desde a consciência de sua própria corporeidade quanto à relação harmônica entre “indivíduo” e o espaço em que vive”. As competências, dessa maneira, consubstanciam e devem estar garantidas no âmbito pedagógico por seis direitos de aprendizagem e desenvolvimento, a saber: Conviver; Brincar; Participar; Explorar; Expressar; Conhecer-se.

Considerando os direitos de aprendizagem e desenvolvimento, a BNCC estabelece cinco campos de experiências para a EI, quais sejam: 1) O eu, o outro e o nós; 2) Corpo, gestos e movimentos; 3) Traços, sons, cores e formas; 4) Escuta, fala, pensamento e imaginação e 5)



Espaços, tempos, quantidades, relações e transformações, em que estão determinados objetivos em três grupos por faixa etária: bebês (0 a 1 ano e 6 meses) crianças bem pequenas (1 ano e 7 meses a 3 anos e 11 meses) e crianças pequenas (4 anos a 5 anos e 11 meses). Assim, os campos de experiência “[...] constituem um arranjo curricular que acolhe as situações e as experiências concretas da vida cotidiana das crianças e seus saberes, entrelaçando-os aos conhecimentos que fazem parte do patrimônio cultural” (Brasil, 2017, p. 40).

Parte-se do entendimento que Dança pode permear todos os campos de experiências, mas ela aparece citada especificamente em dois campos no documento supracitado: *Corpo, gestos e movimentos* e *Traços, sons, cores e formas*. No primeiro campo, as crianças por meio do corpo se expressam, conhecem-se e produzem conhecimento. Nesse contexto, na infância, o corpo é a centralidade da relação com o mundo e a partir dessas experiências as crianças tornam-se conscientes de sua corporeidade. O documento profere que as crianças por meio do corpo se expressam, conhecem-se e produzem conhecimento em um entrelaçamento entre corpo, emoção e linguagem. A intenção é conhecer as funções do corpo por meio das diferentes linguagens, como a música, a dança, o teatro e as brincadeiras de faz de conta. Já no segundo campo,



incentiva a convivência, a criação, a produção de diversas manifestações artísticas ou culturais a fim de ampliar repertórios e vivências artísticas por meio das linguagens das Artes Visuais, da Música, do Teatro, da Dança e do Audiovisual, dentre outras. O intuito é que esse campo desenvolva o senso crítico e estético para o desenvolvimento da sensibilidade, da criatividade e da expressão pessoal das crianças. Nesse campo observam-se as influências da Abordagem Triangular (Barbosa, 1997) ao indicar a relação com o contexto, o incentivo a produção e a apreciação artística.

Cada um dos campos de experiência englobam os objetivos de aprendizagem e desenvolvimento, esses podem determinar aquilo que será foco e irão refletir nas práticas pedagógicas em cada etapa da EI Dessa maneira, podemos notar na BNCC da EI que os objetivos se apresentam em progressão em níveis de ampliação de dificuldades relacionados à faixa etária.

Nesse aspecto, os objetivos que podem ser trabalhados com direcionamento a linguagem da dança, no campo *Corpo, gestos e movimentos* estão ligados à expressão (de acordo com os códigos⁶ da BNCC- EI01CG01 e EI03CG01); improvisação e uso de espaço (EI02CG03) e criação

⁶ O primeiro par de letras indica a etapa de Educação Infantil; o primeiro par de números indica o grupo por faixa etária; o segundo par de letras indica o campo de experiências e o último par de números indica a posição da habilidade na numeração sequencial do campo de experiências para cada grupo/faixa etária. (BNCC, 2017)

(EI03CG03). Os objetivos reforçam os eixos interações e a brincadeira, mas exploram de maneira generalista as possibilidades do ensino da Dança. Para Marques (2018) as menções são genéricas e resumidas, sem indicações claras de objetivos, conteúdos, procedimentos e estratégias para avaliar o trabalho.

Ao observar Objetivos de aprendizagem e desenvolvimento do campo *Traços, sons, cores e formas* não existem menções aos conhecimentos da dança. O objetivo EI01TS01, para os bebês, menciona os sons produzidos pelo corpo, mas ao notar a progressão nas crianças bem pequenas e pequenas, observa-se o foco na criação musical. Isto é, embora no texto de apresentação a Dança esteja contemplada no campo de experiências os elementos da linguagem não estão sugeridos nos objetivos de aprendizagem e desenvolvimento. Nesse sentido, de acordo com Arce e Baldan (2009), os objetivos de aprendizagem remetem para uma perspectiva homogeneizante e limitada no contexto de um documento que se propõe ser uma Base para os currículos nacionais.

Vale ressaltar que ao se apropriar dos conhecimento da dança a criança pode alcançar os objetivos de: conhecer-se sensivelmente; perceber, descobrir, explorar e ter consciência das suas movimentações; imaginar, criar e brincar em movimentos e histórias dançadas; desenvolver sensibilidade estética; potencializar-se como seres criativos e protagonistas

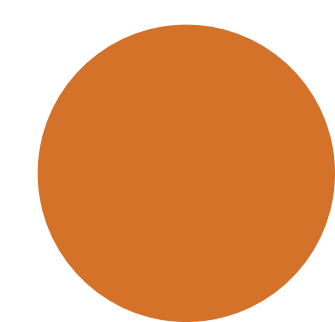


de sua dança; exercitar formas de composição e criação individualmente ou coletivamente, entre outros.

Dessa maneira, entre os objetivos de aprendizagem nota-se uma ausência de referências em relação aos conhecimentos historicamente construídos no campo da Dança; a ênfase está nos caminhos para alcançar as competências.

É claro que cabe aos estados, aos municípios e a escola em seu documento orientador para a EI e Projeto Político Pedagógico (PPP) escolher e ampliar os conteúdos mínimos estabelecidos pela Base em seus programas curriculares, mas será que não apresentar referências suficientes não limita os currículos escolares e desvaloriza os conhecimentos de cada linguagem artística? Quando não há indicações claras e ricas que destaquem o trabalho Arte/Dança, pode perpetuar a predominância de conteúdos já legitimados em sala de aula sem abrir caminhos para novas relações artísticas, tornando as linguagens artísticas menos favorecidas culturalmente pela educação brasileira como apêndice para a aprendizagem de outros componentes curriculares.

Vale ressaltar que a BNCC não é um currículo, mas servirá de subsídio para que estados e municípios elaborem os seus próprios currículos, levando em conta suas especificidades,

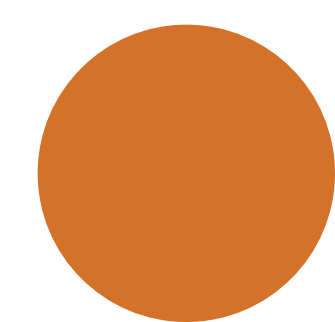


amparados nas normativas da Base. Para tanto, o fazem de acordo com suas características, identidade, escolhas coletivas e particularidades pedagógicas (Brasil, 2010). A partir da definição desses currículos, as unidades escolares poderão elaborar seus Projetos Políticos Pedagógicos, por sua vez, respeitando os currículos estaduais e municipais. Isto posto, não podemos esquecer que de acordo com Apple (1982), o currículo tem como premissa ser um normatizador de práticas e conteúdos em que estão imbuídas as ideologias de um contexto social, político e cultural.

Isto posto, a seguir será apresentado o documento curricular do estado do Rio Grande do Norte e um olhar sobre escolhas curriculares do documento, baseados na BNCC no que tange a presença da Dança na Educação Infantil.

O Documento Curricular do Estado do Rio Grande do Norte para a Educação Infantil e suas especificidades.

Apesar de ser competência municipal redigir seus documentos para assegurar a Educação Infantil de qualidade e para todos, o Estado do Rio Grande do Norte (RN) teve a preocupação em produzir um documento regulador do Ensino Infantil, atento a se adequar as novas regulamentações



advindas da BNCC. O documento foi produzido em conjunto com os municípios do RN, por meio da Comissão Estadual destinada à implementação da Base Nacional Comum Curricular no Estado do Rio Grande do Norte (BNCC/RN). Esta iniciativa do Estado auxilia, mas não exige, nem proíbe os municípios redigirem seus documentos locais com suas especificidades para atender a essa primeira etapa da educação básica.

A proposição desse documento acaba por destacar o RN, entre os demais Estados do país, pela preocupação em organizar um documento específico para a Educação Infantil. Para certificar o caráter de inovação desse documento, foi realizada uma consulta por e-mail, junto às secretarias de educação das 27 unidades federativas do Brasil a fim de mapear quantos estados tinham documentos voltados a Educação Infantil. Os resultados obtidos foram coletados entre março e outubro de 2019. Após a leitura dos documentos recebidos foi elaborado o mapa que segue:





Fig. 1. Mapeamento dos documentos curriculares estaduais para a Educação Infantil⁷.

No mapa acima, destaca-se o Estado do Rio Grande do Norte, Distrito Federal, Espírito Santo, Minas Gerais, Sergipe e Alagoas por possuírem documentos estaduais próprios para a EI. Já Mato Grosso do Sul e São Paulo não possuem um documento exclusivo para essa etapa da educação, mas o primeiro possui 34 páginas inseridas no documento geral do estado, com indicações próximas a BNCC e o Estado de São Paulo possui 19 páginas no Currículo Paulista que também evidencia alguns pontos da BNCC para a EI. No Estado do Paraná, o documento se encontra em construção. Os estados do Acre, Amapá,

⁷ Fonte: os autores

Amazônia, Bahia, Ceará, Goiás, Maranhão, Mato Grosso, Pará, Paraíba, Pernambuco Piauí, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Rondônia, Roraima e Santa Catarina não apresentam documentos voltados para EI. Ou seja, apenas 22,2% dos Estados apresentam propostas curriculares para a Educação Infantil.

Conforme consta no *Documento Curricular do Estado do Rio Grande Do Norte- Educação Infantil* (Rio Grande do Norte, 2018) este foi escrito de forma colaborativa, sob a presidência da Secretária de Estado da Educação e da Cultura do Rio Grande do Norte e representantes da União Nacional dos Dirigentes Municipais de Educação (UNDIME-RN), União Nacional dos Conselhos Municipais de Educação (UNCME). A intenção dessas organizações foi promover a implementação da BNCC com os 167 municípios do Estado do RN, entre rede pública e privada de ensino. Para tanto, participaram da organização do texto as equipes da Secretaria de Educação do Município e do Estado, conselhos, professores e sociedade civil. A escrita utilizou uma metodologia participativa que abrangeu aproximadamente 15 mil acessos por consultas públicas em que as sugestões apresentadas foram categorizadas e sistematizadas completando o texto original. O documento se coloca em acordo com as bases legais que regem a educação brasileira, que subsidiariam a construção da

BNCC (2017), entre os quais, a Constituição Federal de 1988, lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990 que dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), a LDB 9394/96 e as DCNEI (2010).

Respeitando os eixos estruturantes interações e a brincadeira (Brasil, 2010), a finalidade do documento do RN é colocar em diálogo os documentos normativos nacionais com as especificidades do Estado, respeitando as singularidades de cada região e reconhecendo as diversidades. A intenção é envolver os educadoras/es, as famílias e os profissionais da EI atendendo a importância de uma prática educativa integrada.

O documento possui nove capítulos, a saber: O primeiro capítulo faz uma apresentação da EI e seu funcionamento no Estado do Rio Grande do Norte, o segundo explana sobre as culturas infantis, a concepção de infância e criança; já o terceiro capítulo versa sobre os eixos de aprendizagem, interações e brincadeiras. O quarto e o quinto tratam, respectivamente, da diversidade e inclusão e do currículo. O sexto disserta sobre os direitos e objetivos de aprendizagem e desenvolvimento e os campos de experiência e o sétimo capítulo expõe a organização de tempos, espaços, materiais e relações. Os dois últimos capítulos (oitavo e nono) discutem a avaliação e a gestão e organização do trabalho, respectivamente.

As concepções teóricas em que o currículo se baseia, derivam de diversas indicações presentes na BNCC e nas DCNEI voltadas para os campos da sociologia da Infância e da psicologia. Para o entendimento do conceito de infância, pautam-se na sociologia no que tange ao entendimento de criança como produtora de cultura (Brasil, 2017; Brasil, 2010) e na abordagem das múltiplas infâncias, reconhecendo que cada contexto produz diferentes modos de ser criança. Os objetivos de aprendizagem e desenvolvimento são pautados a partir da abordagem histórico-cultural (Vigotski, 2007) e da teoria sociogenética (Wallon, 2008). Os temas, termos e conceitos tais como: sociologia da infância, culturas infantis, conceitos de experiência (relativo aos campos de experiência da BNCC), definições de interações e brincadeiras, jogos são explicados no decorrer do documento do RN, detalhando a origem do termo e as relações com os pensamentos contemporâneos de educação.

Outro destaque é que no Documento Curricular do Estado do Rio Grande do Norte para a Educação Infantil, explicita a partir de qual ótica os professores podem abordar o conceito de experiência presentes nos campos de experiência, dessa maneira, o texto traz a visão de dois autores a partir dos quais as experiências podem ser desenvolvidas.

O primeiro autor mencionado no documento é John



Dewey (2010), que entende a experiência como parte da natureza humana. Nesse caso, as crianças tem experiência desde seu nascimento relacionada às sensações e as emoções, mesmo não tendo dimensão concreta delas. Durante o desenvolvimento e a partir da visão de mundo passam a ter consciência e refletem sobre a realidade. A partir dessa reflexão sobre a experiência é que ocorrem as modificações no indivíduo, ou seja, pela experiência vivida à criança reelabora e reconstrói seus saberes.

A visão de experiência de Larrosa (2002), segundo autor mencionado no documento citado, também é apresentada como “[...] o saber da experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana e se adquire na maneira como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vai se atribuindo sentido ao acontecer do que lhe acontece” (Rio Grande do Norte, 2018 p. 63). Para Larrosa, a experiência é singular, não repetível e ultrapassa a vivência. Ela se relaciona a que alguma coisa que nos aconteça, nos toque, nos passe. E esse entendimento leva a outra ideia que é o alargamento do tempo a fim de “[...] suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar os outros, cultivar a arte dos encontros, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço” (Larrosa, 2002, p 26).

Sob esses olhares é que os direitos de aprendizagem e desenvolvimento estão distribuídos em cada um dos campos de experiências no Documento Curricular do Estado do Rio Grande do Norte para a Educação Infantil e consoante com a publicação *Campos de Experiências - Efetivando Direitos e Aprendizagens na Educação Infantil* (Brasil, 2018). No documento estadual, a ideia dos campos de experiências,

[...] reside na articulação das experiências das crianças com os conhecimentos historicamente construídos, envolvendo as dimensões do conhecimento, das práticas sociais e das linguagens, de maneira que essas precisam ser ampliadas a partir dos objetivos de aprendizagem a serem desenvolvidos. (Rio Grande do Norte, 2018, p. 81)

No documento que orienta a EI no Rio Grande do Norte, a Dança aparece em dois campos de experiência, assim como na BNCC.

O primeiro campo é do *Corpo, Gestos e Movimentos* que apresenta a linguagem corporal como articuladora e meio de contato, comunicação e conhecimento da criança. O movimento é o eixo de interação com as linguagens. Neste caso, a linguagem corporal é considerada fenômeno da cultura corporal presente na Educação Infantil.

Neste campo existe uma aproximação do “educar e cuidar” relacionado ao corpo e movimento corporal da



criança no contexto educativo, como uma necessidade que engloba as possibilidades expressivas, comunicativas, características físico-motora do desenvolvimento de autonomia. A Dança é entendida como linguagem corporal, entre as outras linguagens artísticas, especificadas no direito de aprendizagem e desenvolvimento de **conviver**. Além disso, a Dança está no direito de se **expressar**, que define que por meio do corpo a criança exprime suas emoções tanto nas interações do dia-a-dia, como nas práticas de brincadeiras, de dramatizações, de danças, de músicas e de contação de histórias. Depois, os demais direitos indicam que ao **brincar**, seja utilizada a cultura corporal e do movimento; ao **explorar** evoque o repertório de movimentos, gestos a fim de usar o espaço com o corpo e que ao **participar** de atividades que desenvolvam as práticas corporais para autonomia e cuidado de si, além de **conhecer-se** explorando as possibilidades corporais. (Rio Grande do Norte, 2018)

No segundo campo de experiência *Traços, Sons, Cores e Formas*, a Dança está apresentada entre as múltiplas linguagens artísticas voltadas a expressividade e modos de significação de mundo. Nos direitos de aprendizagem e desenvolvimento, destaca-se que por meio da Dança e demais linguagens artísticas a criança pode **conviver** usufruindo das manifestações artísticas e culturais da

sua comunidade e de outras em que elas estão inseridas; **explorar** materiais e recursos para criação e **expressar** utilizando as emoções, os sentimentos, as necessidades e as ideias (Idem).

Do mesmo modo, os demais direitos indicam o **brincar** por meio de construção de materialidades, cenários e indumentárias para cena, brincadeiras de faz de conta, ou festas populares; **participar** de decisões e ações relativas à organização do ambiente e à escolha de materiais a serem usados em atividades lúdicas e artísticas; **conhecer-se** em contato criador com manifestações artísticas e culturais locais e de outras comunidades (Ibidem).

O documento norte riograndense aponta que por meio da Dança a criança pode distinguir ritmos, criar movimentos, explorar o espaço, reforçar a imaginação, auxiliar na construção da identidade, além de reconhecer a cultura e alimentar a sensação de pertencimento ao contexto social em que está inserida. A Dança é vista, entre outras manifestações artísticas, como oportunizadora do desenvolvimento da imaginação, das habilidades criativas, da curiosidade e da capacidade de expressão. A partir de estímulos sensoriais e pela leitura e releitura, pode criar e recriar danças apropriando-se de saberes inerentes a dança. Para tanto, o texto indica que sejam valorizados o ato criador, a apropriação das linguagens, a apreciação



de suas obras e de outrem. Nesse sentido, relaciona o apreciar, o criar e o contextualizar no argumento da Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa (1997), assim como na BNCC.

O documento potiguar abarca os objetivos de aprendizagem e desenvolvimento para cada faixa etária em cada um dos campos de experiência, conforme a BNCC e acrescenta os objetivos específicos que estão relacionados às proposições e particularidades do Estado. No campo *Corpo, Gestos e Movimentos*, apresenta como especificidade a possibilidade de: a) **expressão** na participação em situações coletivas de dança, b) **imitação** de gestos e movimentos de danças, c) **apreciação** e escuta de diferentes estilos dança e outras expressões da cultura corporal e d) **criação** de movimentos dançando ou dramatizando. No campo *Traços, Sons, Cores e Formas*, o documento supracitado apresenta um diferencial em relação à BNCC, lembrando que no documento nacional, embora a Dança esteja no texto da Base, não há objetivos que se relacionam com essa linguagem. Nesse sentido o Documento Curricular do Estado do Rio Grande do Norte para a Educação Infantil apresenta em seus objetivos específicos duas menções ao ensino da Dança, no que tange a participação em jogos e brincadeiras que envolvam a dança e/ou a improvisação musical e inclusão de danças nas brincadeiras de sonorização.

Existe outra indicação relacionada à BNCC (Brasil, 2017 p. 47), qual seja “[...] criar com o corpo formas diversificadas de expressão de sentimentos, sensações e emoções, tanto nas situações do cotidiano quanto em brincadeiras, dança, teatro, música” em que o documento do RN não desdobra os objetivos específicos para a Dança, nem as demais linguagens que tem o corpo como seu foco. Nessa parte do documento potiguar os objetivos estão apontados para o reconhecimento da autoimagem da criança o que poderia auxiliar na construção da identidade da criança, mas se distancia das proposições artísticas.

Além dos campos de experiências mencionados anteriormente, a Dança aparece nos objetivos específicos do campo *O Eu, o Outro e o Nós*, e no campo *Escuta, Fala, Pensamento e Imaginação* com a ideia de expressão por meio das linguagens.

Embora o documento norte riograndense para a Educação Infantil estruture-se a partir da BNCC, este avança, no que tange ao ensino da Dança nessa primeira etapa da educação básica, quando apresenta proposições e particularidades locais a partir de objetivos específicos que estão relacionados a um modo de se pensar o ensino da Dança no Estado.



Considerando um fim: um olhar sobre Documento Curricular do Estado do Rio Grande do Norte para a Educação Infantil e a Base Nacional Comum Curricular

O documento do Rio Grande do Norte é organizado nos campos de experiência dispostos na BNCC e são apresentados de maneira integradora, devendo considerar a expansão/ampliação dos saberes prévios que a criança carrega consigo e articulá-los aos conhecimentos que fazem parte do patrimônio cultural, artístico, ambiental, científico e tecnológico, por meio de processos de significação para crianças em processo de ensino e aprendizagem (Brasil, 2010). O documento potiguar diz que “[...] não é possível pensar que se deve focar uma área de conhecimento em uma experiência específica, pois estas são sempre interdisciplinares” (Rio Grande do Norte, 2018 p. 81), mas que é possível detectar uma perspectiva disciplinar nos objetivos de aprendizagem e desenvolvimento na BNCC que se reflete no documento do RN.

No que tange a BNCC, o entendimento sobre o ensino da Dança está apresentado como parte da linguagem corporal que propicia conhecimento de mundo; pauta-se na expressão, nas ações e nas relações com pessoas e com o meio. Uma proposição, semelhante ao que está posto nas



DCNEI (Brasil, 2010, p. 26) que menciona a Dança entre as experiências que promovem “[...] o relacionamento e a interação das crianças com diversificadas manifestações de música, artes plásticas e gráficas, cinema, fotografia, dança, teatro, poesia e literatura”.

Nesse sentido, o ensino da Dança na EI está vinculada a duas perspectivas de acordo com os documentos citados: uma motora, cognitiva e sócio afetiva como uma possibilidade da criança se relacionar com o meio e conhecer a si; outra de vivenciá-la pelo viés artístico. Pelo primeiro enfoque, a Dança para a EI se apresenta como instrumento para alcançar o desenvolvimento infantil; já na segunda perspectiva, como parte das manifestações e das experiências estéticas, ainda que as indicações dos documentos sejam rasas.

Essas duas perspectivas apresentadas nas DCNEI e na BNCC aparecem no documento do Rio Grande do Norte ainda que se note uma tentativa de autonomia na escritura do documento potiguar observa-se que pouco foi mudado, acrescentado, reinventado para além da BNCC.

Para que a Dança referida na BNCC chegue às escolas, os profissionais que nela atuam carecem de se apropriar dos conhecimentos de dança a fim balizar suas práticas na Educação Infantil. Entre muitos outros aspectos ao

experienciar dança a criança pode: desenvolver sensibilidade estética participando e conhecendo os processos de criação das danças de seu contexto e do mundo, reconhecer o espaço dançando as direções, linhas, curvas, retas; identificar diferentes ritmos do mundo e das danças; ampliar os processos de escuta coletiva dançando com o outro; exercitar a criação integrando as linguagens da dança, teatro, música e artes visuais; conhecer as pausas, silêncios e sons em movimentos dançados; experimentar e conhecer a sua estrutura corporal; explorar as ações da gravidade em danças coletivas; improvisar danças que promovam conhecimento da estrutura corporal, promovendo o cuidado de si e do coletivo;

Isto posto, diante de uma realidade em que as linguagens artísticas na EI são trabalhadas em sua maioria por professores pedagogos, torna-se fundamental nos documentos curriculares estabelecer o que significa provocar experiências artísticas dançadas para crianças pequenas?

Muitas questões são somadas a esta: Por que desenvolver a expressão por meio da Dança? Como a imitação em dança pode operar para as crianças descobrirem sua própria dança? Como eleger os Fundamentos da Dança (Andrade e Godoy, 2018) a serem trabalhados com as crianças? Como a apreciação em dança pode ir além das relações passivas



de recepção (Plaza, 2003)? Como incentivar a criação em dança por meio de pesquisas artísticas com os pequenos? O que pesquisar? Como trabalhar as apresentações em dança para além das festas escolares? Como incluir de fato as manifestações em dança relacionadas às culturas locais? Qual a importância de envolver as crianças na busca pelas danças de seu entorno?

Essas questões deveriam ser pensadas nos documentos normatizadores no que concerne a dança para criança, pois estaríamos saindo de um fazer/dançar que elege o aprendizado pela via do desenvolvimento motor para uma aprendizagem significativa que se dá por meio dos processos artísticos, da inventividade, da criação em dança a partir de improvisações advindas do movimento dançado da criança, das composições de partituras em dança que sejam significativas para elas e que as animem a vivência do dançar.

Quando refletimos sobre os questionamentos propostos, oportunizamos um currículo aberto a criação, a improvisação, a apreciação de repertórios de dança, a dança no espaço escolar não como apêndice para os outros componentes curriculares ou para integrar o calendário das festas sazonais da escola, mas uma aprendizagem em dança que parte das vivências corporais das crianças por meio da investigação criativa.



Há muito que caminhar para que o ensino da Dança não se reduza a uma seleção de indicações sem propósitos ou em função de outros componentes curriculares. Resta aos profissionais da Arte/Dança serem incisivos na divulgação dos conhecimentos em dança, para que de fato essa linguagem seja trabalhada de maneira efetiva e reflexiva com os pequenos.

__REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carolina Romano de. GODOY, Kathya Maria Ayres de. **Dança com crianças: proposta, ensino e possibilidades**. 1 ed. Curitiba: Aprris, 2018.

APPLE, Michael. **Ideologia e currículo**. São Paulo, Brasiliense, 1982

ARCE, Alessandra.; BALDAN, Merillin. A criança menor de três anos produz cultura? Criação e reprodução em debate na apropriação da cultura por crianças pequenas. In: ARCE, A.; MARTINS, L. **Ensinando aos pequenos de zero a três anos**. Campinas: Alínea, 2009.

BARBOSA, Ana Mae **Arte-educação: leituras no subsolo**. São Paulo: Cortez, 1997.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Referencial curricular nacional para a educação infantil**. v. 01-03. Brasília: MEC/SE, 1998.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.

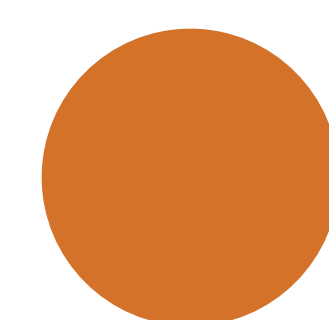
BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação infantil** / Secretaria de Educação Básica. – Brasília: MEC, SE, 2010.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**, MEC/CONSED/UNDIME NACIONAL, 2017.

BRASIL. **Campos de experiências: efetivando direitos e aprendizagens na educação infantil** / [Ministério da Educação; texto final Zilma de Moraes Ramos de Oliveira]. – São Paulo: Fundação Santillana, 2018.

COUTINHO, A. S; MORO, C. Educação infantil no cenário brasileiro pós-golpe parlamentar: políticas públicas e avaliação. **Revista Zero a Seis**, Florianópolis, v. 19, n. 36, p. 349-360, jul./dez. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/zerosois/article/view/1980-4512.2017v19n36p349>> Acessado em: 01/08/2020.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.



ESCOBAR, M. O. Cultura Corporal na escola: tarefas da Educação Física. **Motrivivência**, Florianópolis, ano VII, n. 08, p. 91-102, dez. 1995.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 42.ed. São Paulo: Cortez, 2001.

HARVEY, David **O neoliberalismo**: história e implicações. São Paulo: Loyola, 2008.

LARROSA, Jorge Bondia. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, jan-abr.2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003&lng=en&nrm=iso>. Acessado em 29/03/2020.

MARQUES, Larissa Kelly de Oliveira. Reflexões sobre o ensino de arte na escola e a atuação do professor: Entradas pela dança. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, 29 nov. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15601> Acessado em: 03/05/2020.

MENDES ANDRÉ, Carminda. Até quando vamos trabalhar para o futuro do Brasil ou até quando vamos poder dizer que chegamos no futuro do Brasil? **Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v. 4, n. 2, 26 jul. 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/>

[rascunhos/article/view/38324](#) Acessado em 04/06/2020.

PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 09-29, Dec. 2003

RIO GRANDE DO NORTE. Secretaria da Educação e da Cultura. **Documento curricular do Estado do Rio Grande do Norte: educação infantil** [recurso eletrônico] / Secretaria da Educação e da Cultura. – Dados eletrônicos. – Natal: Offset, 2018.

VIEIRA, Marcilio de Souza. Interfaces entre a dança, a educação infantil e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC). **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, 29 nov. 2018. Disponível em: <https://eba.ufmg.br/revistapos3/index.php/pos/article/view/684> .
Acessado em: 07/04/ 2020.

VIGOTSKI, Lev Semionovitch **A formação social da mente**. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WALLON, Henry. **Do ato ao pensamento: ensaio de psicologia comparada**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.



ACERVOS DOCUMENTAIS EM RELAÇÃO: UMA POÉTICA DE ATUALIZAÇÃO NA TÉCNICA DE ÉVA SCHUL

Fellipe Santos Resende (UFRGS)¹

Suzane Weber da Silva (UFRGS)²

__RESUMO

Este artigo propõe-se a apresentar as relações tecidas entre dois acervos documentais num estudo do movimento dançado, a partir da técnica de dança contemporânea de Eva Schul, professora estudada nessa pesquisa. Apresenta-se também uma poética de atualização a partir desse cenário. Para tal elaboração buscamos subsídios reflexivos em autoras e autores que versam sobre Memória e Arquivo.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista Capes (Orientadora: Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas). Mestre em Artes Cênicas pela UFRGS, Especialista em Dança pela UFRGS, Bacharel em Fisioterapia pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Artista da Dança.

² Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e professora associada no Departamento de Arte Dramática (UFRGS). Coordenadora Adjunta do Projeto Carne Digital: Arquivo Eva Schul, Bolsista Capes para realização de Pós-Doutorado na Coventry University/Centre for Dance Research (Reino Unido), Doutora em Estudos e Práticas Artísticas pela Université du Québec à Montréal (Canadá), Mestre em Ciências do Movimento Humano e Bacharel em Interpretação Teatral (UFRGS).

A abordagem metodológica contou com contextualização imagética e descritiva. Como principal dinâmica deste processo destaca-se uma poética de atualização da técnica de dança de Eva Schul, com fortes proximidades visuais, cinéticas e metodológicas entre os documentos dos acervos relacionados.

__PALAVRAS CHAVE

Arquivo, atualização, dança, Eva Schul, memória.

__ABSTRACT

This article proposes to present the relationships woven between two documentary collections in a study of the danced movement, using the contemporary dance technique of Eva Schul, the teacher studied in this research. It also presents a poetic of updating from this scenario. For such elaboration we seek reflective subsidies in authors who deal with Memory and Archive. The methodological approach included imagery and descriptive contextualization. The main dynamics of this process is a poetic of updating from Eva Schul's dance technique, with strong visual, kinetic and methodological proximity between the documents of the related collections.



__KEYWORDS

Archive, updating, dance, Eva Schul, memory.

PANO DE FUNDO

Este artigo propõe-se a apresentar as relações tecidas entre dois acervos documentais num estudo³ do movimento dançado, a partir da técnica de dança contemporânea elaborada e conduzida por Eva Schul⁴ (1948), professora e artista estudada nessa pesquisa, atuante no campo dancístico e pedagógico há mais de cinco décadas, com destaque para a Região Sul do Brasil, especialmente em Porto Alegre/RS.

Ao estudarmos uma técnica corporal para investigar sua estrutura e organização, como por exemplo, o fazer-ensinar dança de Eva Schul, nos situamos diante de um modo singular de propor movimentos, com um repertório de elementos técnicos e procedimentos de ensino em maior ou menor grau de sistematização, dadas as especificidades das matrizes subjetivas, históricas e formativas que a sustentam/sustentaram. Nesse prisma, a técnica pode ser

³ O referido estudo compôs a pesquisa de mestrado conduzida entre 2016 e 2018 no Programa de Pós-g em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (RESENDE, 2018), circunstância em que o primeiro autor foi orientado e supervisionado pela segunda autora.

⁴ Artista, coreógrafa, mestra e figura de referência no campo da dança, com uma extensa trajetória artística em nível regional, nacional e internacional. Fundadora e diretora da Ânima Cia. de Dança (RS).

entendida como um conhecimento ensinável e que poder ser continuamente reinventado (TOURINHO; SILVA, 2006), apreendido e recombinação. Uma vez que nunca está pronta, ou rigidamente impermeável, em seu interior há espaço para movimentos únicos e contribuições individuais que mudam com o tempo (VIANNA, 2005). Nesse contexto há uma rede complexa de influências, envolvendo tanto as técnicas propriamente ditas, quanto as experiências artísticas, informações a que se tem acesso, modos de se entender a dança, concepções de mundo e os diferentes estilos de vida assumidos por quem gesta as propostas em questão (DANTAS, 1999).

Assim, é possível supor a existência de traços identitários que singularizam cada modo de propor uma técnica de dança. No campo das Artes Cênicas, cujas figuras geralmente possuem trajetórias profissionais plurais, apontar para essa espécie de assinatura poética de uma técnica é também inferir um quadro múltiplo de influências por trás da mesma, estando esta ora numa estrutura de contornos mais definidos, ora numa conjuntura mais borrada e com elementos mais mesclados. Estejam estas influências aparecendo de maneira mais ou menos visível, cada técnica acaba por forjar sua maneira de sistematizar-se, se aproximando e se afastando em maior ou menor grau de suas influências e matrizes de base.

Neste cenário, tal objeto de estudo – a técnica de dança – pode estar circunscrito em espaços variados⁵, tal como em torno da sala de aula, da sala de ensaio e dos *n* escoamentos de um acontecimento cênico, confluindo traços dos campos poético, estético, sociopolítico, mercadológico e simbólico, dentre demais vias que compõe e retroalimentam espaço-temporalmente uma técnica do corpo.

Em nosso recorte de pesquisa, optamos por dar atenção aos espaços das salas de aula de dança, de modo que os elementos levantados/dançados no estudo, foram constituindo gradualmente um acervo próprio da pesquisa, um repositório de registros imagéticos das aulas, como âncoras materiais, documentos de um arquivo pessoal, contendo “lugares de memória” (CERBINO, 2009, p. 187). Além de procedimentos investigativos, como a observação e prática regulares das aulas de dança contemporânea de Eva Schul, lançou-se mão também da tomada de notas, esboços e desenhos de movimentos dançados nas aulas, descrições e impressões gerais no diário de campo, e registros foto e videográficos.

Os conteúdos presentes nesse acervo, levantados em função da pesquisa de mestrado, foi chamado aqui de coleção Volteio, em referência primeiramente a um conjunto de objetos reunidos com um fim definido, e

⁵ A variação nestes espaços não implica uma distinção geográfica entre eles. Nesse sentido, uma sala de aula pode comportar, simultaneamente ou não, a depender da intenção proposta, momentos de ensaios, aulas, e também acontecimentos cênicos.

também ao nome que se dá a uma das curvas (volteio) ascendentes ou descendentes de uma espiral. Em relação direta com ela, estiveram diversos outros materiais e elementos disparadores de memória, presentes no próprio, e muito mais extenso, acervo documental de Eva Schul, aqui chamado de coleção Espiral. Sugestivamente com uma amplitude e alcance maior, o nome Espiral, para o arquivo pessoal de Eva, é inspirado pelas visualidades que muitos dos movimentos ensinados em suas aulas de dança nos remetem, reverberando elementos técnicos de matrizes modernas em dança, parte expressiva da formação de Eva Schul nos EUA (DANTAS, 2013).

A partir do acesso, livremente consentido e autorizado, a esse arquivo pessoal e profissional construído por Eva Schul, estivemos em contato com ricas anotações, planos de aulas, cartas programas, certificados, desenhos, fotos, folders de eventos, esboços teóricos, trabalhos de alunos antigos, entre outros. Um volume expressivo e plural de pontos variados das mais de cinco décadas de trajetória pedagógica e artística de Eva Schul.

Atualmente, todo o arquivo pessoal de Eva Schul compõe o *corpus* documental do Projeto *Carne Digital: Arquivo Eva Schul* (DANTAS, 2019) – que ainda está em andamento –, coordenado pelas professoras Mônica Fagundes Dantas e Suzane Weber da Silva.

Para elaboração final da dissertação de mestrado intitulada “*Enrola um, dois, três até a cintura...*”: *princípios organizativos de movimento nas aulas de dança contemporânea de Eva Schul* (RESENDE, 2018), houve um momento de análise e seleção dos materiais de ambas as coleções, Volteio e Espiral, de modo a se definir mais precisamente qual alcance a relação entre os documentos de diferentes acervos teria. O processo de filtragem esteve ligado majoritariamente à busca por elementos imagéticos que retroalimentassem uma dimensão mais técnica das aulas de dança de Eva Schul.

É, pois, considerando a força e vivacidade comunicativa entre esses acervos – construídos em momentos diferentes, porém com pano de fundo em comum – que surge o interesse em apresentar nesse artigo as relações tecidas entre ambos, e uma poética de atualização a partir da técnica de Eva Schul.

ATUALIZAÇÃO POÉTICA

Ao inferirmos a potência da relação estabelecida entre os dois acervos para a pesquisa (RESENDE, 2018), mencionamos conceitualmente, em articulação à memória em dança, a estrutura do *arquivo*, como campo de estudos, e ferramenta que liga momentos separados pela ação do tempo, espaço



ou limitação física (ROCHELLE, 2017), e que se constitui por materiais presumidamente permanentes (TAYLOR, 2013), esteja instituída sob o propósito do registro, da transmissão (DERRIDA, 2001), da citação (LAUNAY, 2011), dentre outros.

Pensando na técnica de dança contemporânea de Eva Schul, que se constrói há mais de cinco décadas, identifica-se uma poética de atualização dos movimentos e princípios que compõe as suas aulas, a cada encontro em sala, a cada coreografia ensinada, a cada dança e recesso ao repositório de gestos que lhe dão identidade e forma.

Por atualização sugerimos o processo de recesso a um movimento, de torná-lo atual e realizado no corpo, seja por estratégia de repetição e semelhança deliberada, seja por uma citação mais minimalista ou deformação mais livre do mesmo, a cada vez que o movimento é “(re) dançado” (WHATLEY, 2014, p. 131. tradução nossa). Nesse fenômeno não se implica necessariamente uma cisão ou afastamento plástico-estético do gesto de referência, mas sim uma conexão com o mesmo, celebrando um laço de memória com os corpos que o dançaram antes, sendo ou não os nossos próprios, em danças prévias às do agora.

Nesse sentido, podem ou não ser adicionados novos traços, ênfases e significados ao movimento ou sequência de movimentos em questão. Independentemente do grau



de percepção ou consciência deste processo, o corpo cria espaços para outras camadas nesse arquivo corporal (ROCHELLE, 2017), refinando esforços, otimizando ou complexificando caminhos, percebendo o mesmo de outra forma (ainda que ‘igual’), atualizando intenções, *re-dançando* memórias.

É importante considerar que tal arquivo do corpo não deixa de estar sujeito à sua própria delicadeza e precariedade corporal enquanto mídia, uma vez que “a memória, enraizada em um indivíduo, pode ser transmitida, mas não pode ser fielmente reproduzida – toda cópia gera alteração, intervenção e distorção em múltiplos graus” (ROCHELLE, 2017, p. 158). Com modos semelhantes ou distintos de carregar seus próprios arquivos de corpo, os bailarinos podem ser considerados “corpos de história” (WHATLEY, 2014. p. 132), referenciando outros, mas com traços e caminhos singulares.

APRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS

Como apresentação imagética da relação entre os dois acervos documentais aqui contextualizados (Volteio e Espiral), que referenciam a pedagogia e fazer-dança de Eva Schul, trazemos alguns registros de ambos (figuras 1 a 3), que apontam visualidades semelhantes, porém essencialmente



diferentes, e oriundas de pontos cronológicos distantes por décadas.



Figura 1 – Esboços de movimentos de aulas mais antigas de Eva Schul (1988), e registros fotográficos de aulas mais recentes (2017). Fonte: Acervo da Pesquisa (Resende, 2018).

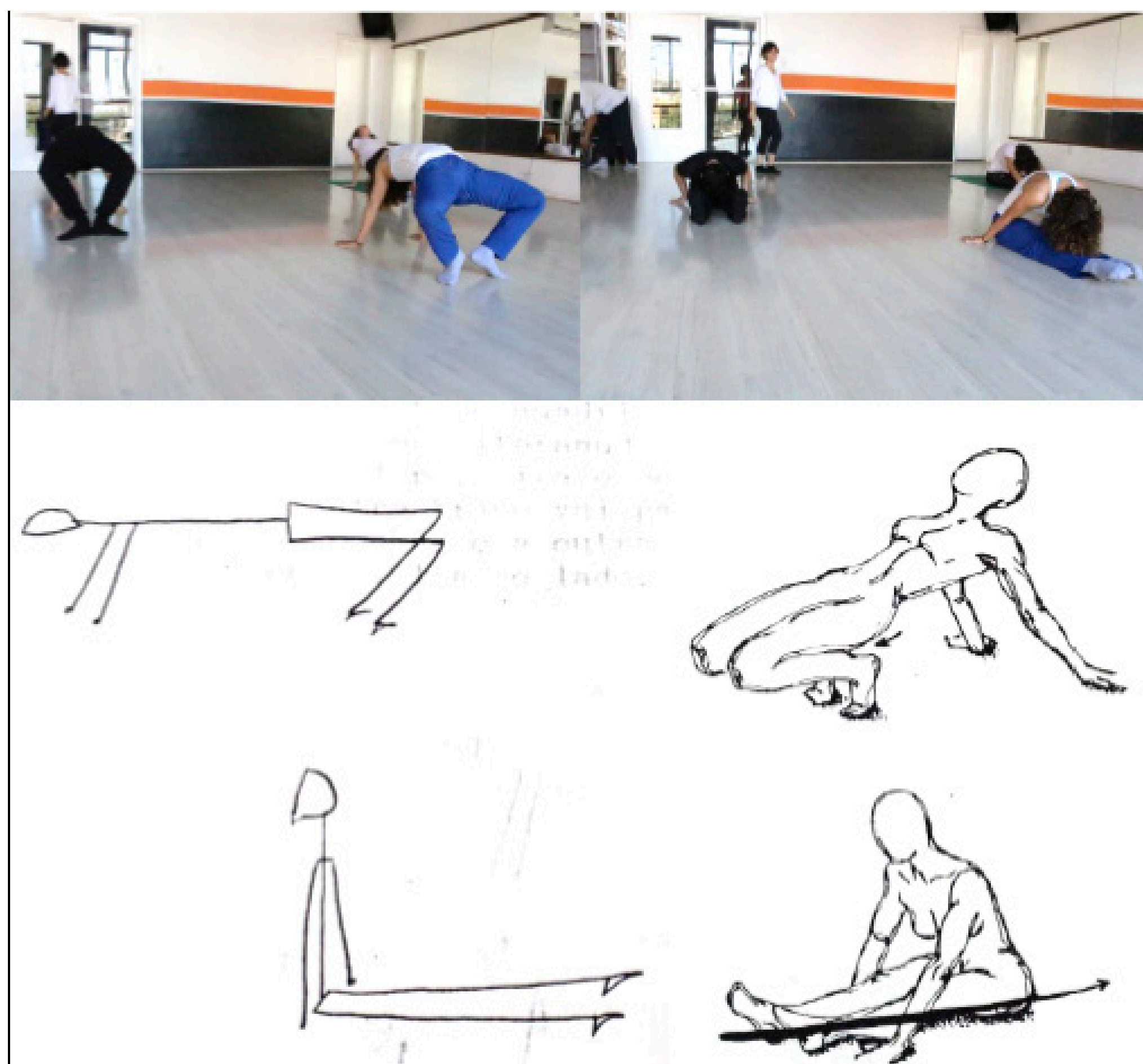


Figura 2 – Registros fotográficos de aulas mais recentes de Eva Schul (2017), e esboços de movimentos de aulas mais antigas, à esquerda (1988); registros extras (quadro inferior à direita da figura), oriundos do repertório de Irmgard Bartenieff⁶ (uma das mestras de Eva Schul em sua trajetória formativa). Fonte: Acervo da Pesquisa (Resende, 2018) e Hackney (2003).



Figura 3 – Esboços de movimentos de aulas mais antigas de Eva Schul (1988), e registros fotográficos de aulas mais recentes (2017). Fonte: Acervo da Pesquisa (Resende, 2018).

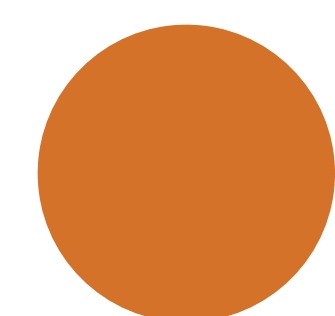
⁶ Irmgard Bartenieff (1900-1981): fisioterapeuta, bailarina, pedagoga do movimento e uma das grandes professoras que Eva Schul teve, com quem aprendeu direta e indiretamente (através de discípulos da mesma) princípios de análise do movimento e abordagens somáticas de movimentação. Foi também discípula e colaboradora de Rudolf Laban (1879-1958).

Embora compartilhem um terreno em comum, como já pontuado, as coleções não se relacionaram uma com a outra até o semestre final da pesquisa de mestrado. O acervo documental de Eva teve seu acesso possibilitado num ponto cronogramático posterior à fase de coletas fotográficas das aulas de dança.

A comparação imagética pôde ser feita, portanto, somente quando de fato, ambos os acervos estiveram lado a lado. Fortes proximidades visuais, cinéticas e metodológicas foram identificadas, indicando a manutenção de certos movimentos no repertório da técnica de Eva Schul, e uma atualização poética dessas danças através de registros documentais como as fotografias e os desenhos, de um e outro acervo, além de claro, na prática das aulas que conduz.

CONSIDERAÇÕES

Em tons conclusivos, pode-se realçar a positiva relação traçada entre documentos com pano de fundo comum, porém de fontes e temporalidades diferentes. Tal ação tem o potencial de retroalimentar a memória e arquivo de uma técnica de dança, ainda que a mesma não tenha sido sempre a mesma, ou pelo contrário, tenha mantido certas estruturas firmes e mais estáveis, formando princípios



organizativos (RESENDE, 2018; RESENDE; SILVA, 2019) que se repetem e são atualizados através do tempo.

Estudar uma técnica de dança a partir dessas referências é apenas uma das possíveis vias metodológicas que uma análise qualitativa de movimento pode assumir. Muitos outros elementos podem ser somados ou subtraídos. O plano de fundo conceitual citado neste estudo, composto majoritariamente por Arquivo e Memória da Dança, nos oferece subsídios férteis para a feitura de novos desdobramentos e aplicabilidades no campo das Artes Cênicas.

Não intencionamos verificar a eficácia de simetrias nas proposições da técnica de Eva em pontos cronológicos distintos, mas sim, a partir de uma atualização poética dos documentos, destacar o potencial arquivístico da técnica de dança, esteja ela no corpo da carne, no corpo do papel, ou no corpo dos registros digitais.

Nesse terreno não há implicações de efeito-causa que assegurem com o passar do tempo a permanência inalterada de um elemento técnico em dança. No mesmo sentido, não há determinismos gráficos que cristalizam ou amortizam gestos.

O que se identifica é uma estrutura pedagógica de dança, documentada em pontos distintos, e relacional em



suas forças e delicadezas, nas memórias e esquecimentos de diferentes tempos. Ela sugere escolhas pedagógicas sustentadas e firmes espaço-temporalmente. E também um panorama de documentos que referenciam danças de ontem para os amanhãs que serão atualizados pelo/no corpo. Como em Whatley (2014), celebramos o arquivo como um elemento vivo, uma entidade em movimento, ao qual são adicionadas novas camadas de memória. A cada recesso uma dança que se recria, e uma poética que se atualiza.

__REFERÊNCIAS

CERBINO, Beatriz. Dança e memória – usos que o presente faz do passado. *In*: Inês Bogéa. (Org.), **Primeira estação: ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança**. 1ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, v.1, 2009, pp. 33-47.

DANTAS, Mônica Fagundes. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 1999.

DANTAS, Mônica Fagundes. Eva Schul: uma vida para reinventar a dança moderna e contemporânea. *In*: SÃO PAULO. SECRETARIA DE CULTURA. **Figuras da Dança: Eva Schul**. São Paulo: Governo do Estado de SP, 2013.

DANTAS, Mônica Fagundes. Arquivos digitais em dança: Interrogando e construindo memórias coreográficas. **PÓS:** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.9, n.17: mai. 2019.

DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

HACKNEY, Peggy. **Making connections:** Total body integration through Bartenieff fundamentals. 5th edition. Routledge, 2003.

LAUNAY, Isabelle. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. **Dança** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança. Salvador, v. 2, n. 1, p. 87-100, jan./jun. 2013.

RESENDE, Fellipe Santos. “**Enrola um, dois, três até a cintura...**”: princípios organizativos de movimento nas aulas de dança contemporânea de Eva Schul. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

RESENDE, Fellipe Santos; SILVA, Suzane Weber da. Princípios organizativos de movimento nas aulas de dança contemporânea de Eva Schul. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, nº 37, ano 19, p.317-338, janeiro/março, 2019.

ROCHELLE, Henrique. Arquivos de Dança e seus Traçados

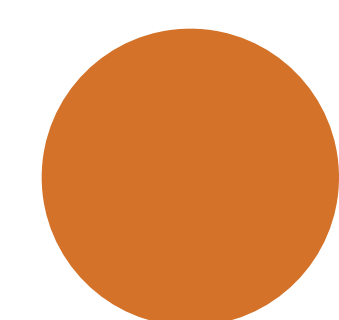
de Histórias. *In*: NAVAS, Cássia (Org.); LAUNAY, Isabelle (Org.); ROCHELLE, Henrique (Org.). **Dança, História, Ensino, Pesquisa**: Brasil-França, ida e volta. Fortaleza: Indústria da Dança do Ceará, 2017.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Editora UFMG, 2013.

TOURINHO, Lígia Losada; SILVA, Eusébio Lôbo da. Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.1, 2006.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. Em colaboração com Marco Antônio de Carvalho. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

WHATLEY, Sarah. Digital inscriptions and the dancing body: Expanding territories through and with the archive. **Choreographic Practices**. 5: 1, p. 121-138, 2014.



RESSONÂNCIAS DE UMA PRESENÇA E UMA ESCUTA:

DO QUE SE FAZ EM TEATRO E DANÇA

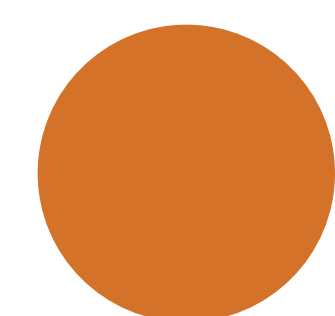
Valéria Maria Chaves de Figueiredo (UFG)

Adriano Jabur Bittar (ESEFFEGO)



__RESUMO

O presente texto traz reflexão acerca do projeto de extensão “A Preparação Poética nas Artes Cênicas” desenvolvido entre várias instituições e grupo de artistas da cidade de Goiânia. O objetivo deste projeto é desenvolver trabalhos, estudos artísticos e pesquisas teórico-práticas individuais e coletivas baseadas nas experimentações de diferentes métodos de condicionamento físico, terapias manuais e técnicas somáticas. Voltado para valorização e desenvolvimento da cena regional se dá através de estudos transdisciplinares e processos abertos. Uma das partilhas realizadas e aqui apresentada foi a experiência realizada com a Duda Paiva Company, radicada na Holanda.



__PALAVRAS CHAVE

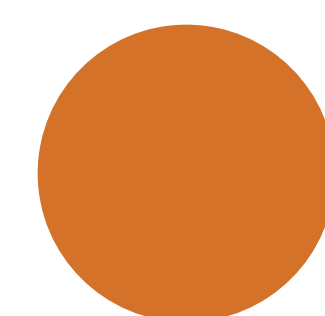
Preparação poética, transdisciplinaridade, artes cênicas.

__ABSTRACT

This article presents the project “Poetic Preparation in the Performing Arts” developed between various institutions and a group of artists from the city of Goiânia. The objective of this project is to develop individual and collective art works, studies and theoretical-practical research based on the experimentation of different methods of body conditioning, manual therapies and somatics. Aimed at valuing and developing the regional scene, it takes place through transdisciplinary studies and open processes. One of the shares made and presented here was the experience with the Duda Paiva Company, based in the Netherlands.

__KEYWORDS

Poetic preparation, transdisciplinarity, performing arts



O projeto de extensão “A Preparação Poética nas Artes Cênicas” aqui apresentado é desenvolvido desde 2015 na Escola Superior de Educação Física e Fisioterapia/ ESEFFEGO da Universidade Estadual de Goiás/UEG, em parceria com o Laboratório Interdisciplinar em Artes da Cena/LAPIAC, da Faculdade de Educação Física e Dança/ FEFD - Universidade Federal de Goiás/UFG; o Grupo de Pesquisa em Arte, Corpo e Educação/GRACE, da Faculdade de Educação Física, Fisioterapia e Dança/ESEFID - Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS; e os Laboratórios de Biomecânica/Movimento e de Pesquisa Musculoesquelética/ LaPeMe, ambos da ESEFFEGO/UEG; e o Centro de Medicina e Ciência da Dança da University of Wolverhampton, da Inglaterra.

O objetivo deste projeto é desenvolver trabalhos cênicos, residências e pesquisas teórico-práticas baseados em uma preparação corporal e de poética pensada de forma integral e baseada em técnicas de condicionamento físico, somáticas e nas terapias manuais. Nossa primeira ação se deu em uma residência artística, onde o grupo se formou a partir de participantes de grupos ou companhias de artes cênicas goianas. O intuito foi desenvolver trabalhos de preparação poética, assim passamos a denominar no processo, visando a melhor preparação para a cena, e que ao mesmo tempo o conteúdo gerado pudesse ganhar



visibilidade e ampliação na forma de espetáculos, cursos, workshops, papers científicos, apresentações em festivais, congressos, entre outras ações.

A relevância desta proposta reside no fato de ser um projeto que envolve várias instituições no país e também promove diálogos entre o Brasil e o Reino Unido, via rede interinstitucional¹ que desenvolvemos. Assim, vislumbra-se a possibilidade de trabalhar de modo especializado com a preparação poética, para que seja fomentado um diálogo científico-artístico transdisciplinar entre a universidade e a comunidade artística goiana, brasileira e mundial.

Nesse sentido, esse projeto vem criando uma relação híbrida entre os campos de estudo que tratam do movimento humano, como a Educação Física, a Fisioterapia, a Dança e o Teatro, para que possa ser vivenciada uma prática de preparação poética mais coesa e abrangente. Os conteúdos gerados por tais experiências em campo têm sido utilizados para o desenvolvimento mais estabelecido dessa temática em que a Fisioterapia, Educação Física, Artes Cênicas e Medicina e Ciência da Dança dialogam e embasam-se para futuras ações e reflexões.

O início deste projeto deu-se com a parceria desenvolvida com a Duda Paiva Company (DPC), sediada na Holanda, e

¹ REDE BRASIL-REINO UNIDO EM MEDICINA E CIÊNCIA DA DANÇA tem como objetivo central desenvolver pesquisas e serviços colaborativos durante o período de 15 anos a partir de 2016, estabelecendo caminhos transdisciplinares e de parceria entre a Dança, Ciência e Saúde. Maiores informações em: <www.brukdms.blogspot.com.br>.

dirigida por um goiano radicado há anos em Amsterdam, o próprio Duda Paiva, e tem rendido frutos bastante interessantes que aqui discutimos e apresentamos.

A DPC é uma companhia de artes cênicas focada no desenvolvimento de uma linguagem híbrida em que o teatro de bonecos é misturado à dança, criando articulações e complementariedades. Companhia premiada nos mais diversos festivais internacionais de artes cênicas, e traz para a cena a sua imersão na pesquisa com bonecos extremamente flexíveis e expressivos, feitos de uma espuma especial pelo próprio Duda ou por colaboradores, técnica essa aprendida ao longo de seus estudos com os bonecos (Figura 1).

A técnica criada pelo artista Duda Paiva de manipulação de bonecos é denominada de “Pontuação do Objeto”, ou “The Object Score”. Ela desenvolveu-se em laboratórios de partilha e em parceria com o projeto “A Preparação Poética nas Artes Cênicas”. A Pontuação do Objeto mistura os exercícios desenvolvidos por Duda Paiva (Figura 2), o treinamento vocal e em dança (DUDA PAIVA COMPANY, 2020; PAIVA, 2017), às técnicas exclusivas desenvolvidas pelo Fletcher Pilates (FLETCHER PILATES, 2020), e ao Toque Poético (BITTAR, 2015).

Duda Paiva reflete nos exercícios que criou para ensinar



sua técnica toda a sua versatilidade enquanto intérprete performer e a alta qualidade do trabalho que apresenta. Duda foi uma criança que apresentou problemas muito sérios de visão. Todos os tratamentos feitos causaram um impacto bastante significativo no seu desenvolvimento artístico e carreira. Assim, a linguagem cênica de Duda é povoada por seres mitológicos e fantasmagóricos ambíguos que revelam os lados escondidos das personalidades humanas. Enquanto dançarino contemporâneo, Duda dançou anos na Quasar Cia de Dança, foi ator em espetáculos teatrais e dançou com coreógrafos internacionais. O seu primeiro encontro com um boneco foi enquanto dançava com Itzic Galili e uma cia de dança de Israel.

O Fletcher Pilates (FP) foi criado pelo dançarino, coreógrafo e dançaterapeuta Ron Fletcher (1921-2011), um americano que estudou diretamente com Martha Graham, Joseph e Clara Pilates. Ele criou uma escola baseada nas técnicas exclusivas que assina e no repertório vivenciado por ele com esses mestres. Assim surgiram: a Respiração Percussiva, os Fundamentos Fletcher (em número de 12, eles ensinam o corpo a organizar-se e mobilizar-se de forma produtiva), a Fletcher Towelwork (uma toalha vermelha trançada que é usada entre as mãos para desafiar e mobilizar os membros superiores e a estabilidade da coluna), o Fletcher Floorwork (uma mistura das técnicas de solo de



Graham com o mat Pilates) e o Fletcher Barrework (feito na barra de balé clássico, guardando bastante semelhança com essa técnica e a organização profunda do corpo em pé). O FP ensina aos intérpretes dicas de centramento e uso adequado do corpo. Pelas dicas trabalhadas, podem ser construídas referências para que personagens apareçam.

O Toque Poético (TOP) foi criado por Adriano Bittar (2015) para referir-se ao uso diferenciado das mãos, ora acompanhando ritmos internos ou externos do corpo, nos processos composicionais. O TOP é um tipo de toque que acontece (d)entre os compositores da cena, com o intuito de sensibilizar os intérpretes a seguirem, a partir de um espelhamento, os padrões corporais (((in-ex))) ternos presentes em suas memórias. O TOP ajuda o intérprete a ter acesso a essas sensações guardadas na memória e a outras que surgem, renovadas, a partir das primeiras. Essas sensações podem ser seguidas, gerando outros estados corporais e movimentos.

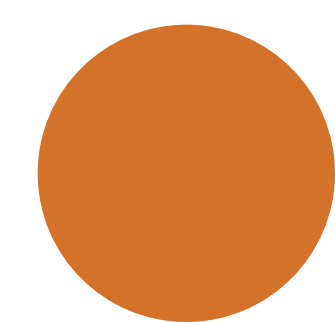




Figura 1: Laiza Vasconcelos [mídia digital]. Duda Paiva em cena no Centro Cultural da UFG, 2018.



Figura 2: Adriano Bittar [mídia digital]. Duda Paiva ensinando a Pontuação do Objeto em um workshop. Volks Hotel, Amsterdam, 2019.

A maneira como essa parceria tomou forma foi pelo estudo e acompanhamento dos trabalhos executados por Adriano Bittar e Duda Paiva, e pela formatação e oferta de workshops com carga horária diversa, mas sempre intensa, que quase sempre são finalizados com apresentações públicas dos resultados (Figuras 3 e 4). Neles, tanto Adriano Bittar quanto Duda Paiva ensinam as técnicas antes referidas, e outros convidados tomam conta da parte de treinamento vocal e de ensino de diferentes danças, como a contemporânea, o samba de gafieira ou as danças urbanas, por exemplo. Além disso, a criação e ensaio de cenas sempre estão presentes. Os intérpretes da DPC também participam dos workshops e têm nos mesmos um espaço para o refinamento das técnicas que já dominam.

Pontuação do Objeto

Residência com
Duda Paiva e convidados

Professores:
Duda Paiva
Kleber Damaso
Adriano Bittar
Vanessa Bertolini

16/05 a 14/06

Horário: 14h as 18h
Local: Sala de Dança do CCUFG
Valor: R\$300,00(inteira) | R\$150,00(meia)

Inscrição: pontuacaodoobjeto@gmail.com
Pré-seleção via portfolio e CV + foto
Contato: 32096251

centro cultural UFG DPC PRE((PARA))AÇÃO POÉTICA NAS ARTES CÊNICAS Campus Goiânia ESSEFFEGO Universidade Estadual de Goiás FONDS PODIUM KUNSTEN PERFORMING ARTS FUND NL Amersfoort

Figura 3: Flyer eletrônico de um dos workshops da DPC, oferecido na cidade de Goiânia.



**OBJECT SCORE
WORKSHOP VI**
physical dialogues with the alter ego

**29.10 -
8.11**
(no sat and sun)

**Puppetry and dance with Duda Paiva
Fletcher Pilates with Adriano Bittar
And more guest teachers!**

- For professional actors, dancers, singers, circus artists and puppeteers
- From 10:00 till 14:00 at Volkshotel (Wibautstraat 150, Amsterdam)
- Application with motivation and CV: duda@dudapaiva.com

DUDA PAIVA COMPANY
DANCE AND PUPPETRY

PRE((PARA))AÇÃO
POÉTICA
NAS ARTES CÊNICAS

FONDS
**PODIUM
KUNSTEN**
PERFORMING
ARTS FUND NL

Figura 4: Flyer eletrônico de um dos workshops da DPC, oferecido na cidade de Amsterdam, 2019.

Os processos de criação em teatro, bonecos e dança, pensamos que constroem uma rede de saberes e de múltiplos olhares. Neste processo em construção na DPC, a ideia foi encontrar algumas linhas de fuga, encruzilhadas e configuradas por processos abertos de criação.

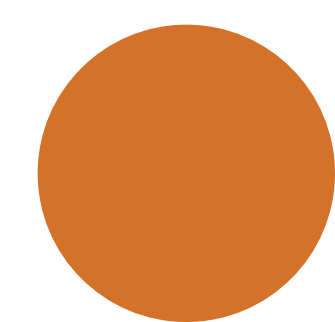
Tomar a arte como meio transdisciplinar foi uma escolha do projeto, e também uma perspectiva de desenvolvimento

humano ampliado, que incluiu a dimensão estética como fundante de toda construção social, cultural e artística criadora. Assim escolhemos como necessário esse empenho transdisciplinar, pensando em formações colaborativas, pautadas em processos existenciais vividos por aqueles que ali estavam conosco nessa empreitada formativa e artística.

Deixamos ao longo do percurso nos transbordar por escritas e ressonâncias afetivas, vividas nas salas de laboratórios experimentais, entre o teatro, o encontro com os bonecos e a dança dialogando, desvelando a ação cênica, a preparação poética, permitindo a vivência da incorporação dos registros expressivos como meios de formação do ator/dançarino.

Houve a busca de um certo frescor da invenção, um meticuloso trabalho que envolveu uma encenação e que reuniu um grupo com diferentes experiências e formações para elaboração de um espetáculo. Fica em evidência o estado criador de toda aprendizagem incorporada. Tudo para afirmar-se como um compromisso com a transformação humana criativa através da aprendizagem artística.

Teatro, bonecos e dança se reúnem para dar expressão ao poder agregador do espaço e tempo teatrais com seus artifícios polilógicos e polifônicos. Foi dada oportunidade



de difusão de uma práxis artística e pedagógica, onde o coletivo vivenciou processos formativos de imersão no trabalho do ator em sua construção de personagens.

Houve, portanto, um debruçar-se no acervo da memória estética da história do próprio performer. O ato de escolher um texto teatral, um boneco, um corpo, uma voz, um ambiente, é necessariamente também um ato único e também potencialmente inventivo. A complexidade da encenação levada a termo mostra o árduo trabalho transdisciplinar realizado com maestria, graças ao plano afetivo que é o motor vital da experiência estética construída coletivamente. Dentro desta perspectiva transdisciplinar esses aspectos se tornam possíveis, pois coadunam com a proposta de educação transdisciplinar que através de uma nova abordagem ajuda-nos:

[...] a promover alteridade, a resgatar o respeito ao pensamento do outro que, embora seja diferente do meu, é absolutamente legítimo. Ajuda-nos também a compreender o que acontece em outros níveis de materialidade do objeto e de percepção dos sujeitos aprendentes, reconhecendo a importância dos conhecimentos antigos e a necessidade de explorar outras maneiras de ser/conhecer, de viver/conviver e aprender. (MORAES, 2015, p. 83)

Visando mudanças urgentes na forma de se estar e fazer a preparação poética, a transdisciplinaridade acrescenta



complexidade e rompimento de fronteiras em todo o processo. Sistematizada pelo físico, teórico, romeno, Basarab Nicolescu (1999), a transdisciplinaridade surgiu há mais de três décadas a partir de estudos feitos por diferentes pesquisadores como Jean Piaget, Edgar Morin, Eric Jantsch, entre outros, a partir da necessidade de transgressão das fronteiras entre as disciplinas, e com o intuito de ir além da *pluridisciplinaridade*¹ e da *interdisciplinaridade*² (NICOLESCU, 1999).

A junção, portanto, do teatro, da dança e da bonecaria abriu a perspectiva de uma arte voltada para o instante de seu acontecimento em uma dialética da temporalidade. Assim, é bastante apropriado o termo “Laboratórios de Processos Criativos” para caracterizar o que se passa no construto cênico. Laboratório é, em geral, qualquer “lugar de trabalho” ou ambiente que propicia observar, experimentar e/ou produzir algo, tendo em vista um determinado domínio sistemático. Portanto, nos laboratórios são feitas experiências sistemáticas que resultam sempre em instaurações cênicas urbanas, para dizer que instauram em espaços urbanos processos de criação da encenação. Assim, a *performance* artística se dá como acontecimento único e efêmero, tornando-se uma obra-corpo em movimento com outros.

Dessa forma, defendemos que nas experiências distendidas, a práxis, a intersubjetividade e o corpo vivente devem ser

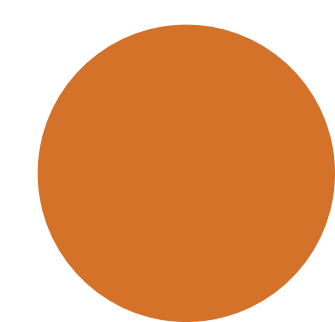


considerados como lugares centrais, a proporcionar uma aprendizagem criadora, íntima, absorvente, e dilatadora na construção de um corpo atuante com o boneco.

Quando se fala de preparação física, logo vem à nossa mente a ideia de que estamos tratando de um conteúdo objetivado, eminentemente ancorado em um fazer físico, em uma ação corporal de cunho majoritariamente prático. Esta perspectiva não deixa de ter a sua verdade, mas, certamente, quando interpretada como única dimensão, provocará a construção de um caminho que enquadra o corpo como lugar da exclusão, como lugar das experiências desumanizadoras, de não individualidades.

As dicotomias entre prática e teoria são comuns ainda às técnicas instrumentalizadoras e funcionais, e tão presentes nas aulas de dança, por exemplo. Elas intranquilizam e reduzem a possibilidade de superação e transformação. Pensar e refletir criticamente sobre o corpo na nossa realidade é fundamental, e aqui que a educação somática e as terapias manuais podem fazer diferença. Achar este lugar que deve nos permitir diversas possibilidades de sentidos e de subjetividades.

Fica assim evidente, a constituição das diversas relações potentes para uma preparação poética. Destacamos: compreender o corpo vivo de forma transdisciplinar e



constelar (a partir da constelação de conhecimentos e ecologia dos saberes de Boaventura Santos (2007); valorizar não apagamento das diferenças e das diversidades sociais e culturais dos sujeitos; buscar as singularidades que emergem junto com as pluralidades técnicas e metodológicas; ampliar as possibilidades de autoconhecimento que estimulam as capacidades pessoais e coletivas; experimentar a distensão de processos internos que podem expandir a possibilidade de contato com o outro e com a própria criação.

São muitos os lugares que se atravessam, que criam trajetos, trânsitos, demografias pessoais, mapas coletivos. Em nosso entender, tudo isso garante uma enorme capacidade porosa e necessária para se rever as muitas dicotomias existentes ainda entre prática e teoria, entre corpo e mente, entre fazer e pensar, e outras.

Assim, a formação desse sujeito crítico, criativo, consciente, cidadão, participativo deve fortemente ser confrontada com a ideia de um corpo alienado, passivo, ocioso, despolitizado e tecnicista. O educar é, acima de tudo, humanizar. A arte humaniza e media saberes que penetram e alargam as possibilidades não somente da própria vida, mas também da própria arte da cena. A qualidade do estar consciente é importante. Estar presente, estar atento, estar em prontidão são lugares para esse exercício artístico e de liberdade.



__REFERÊNCIAS

BITTAR, Adriano. A preparação poética na dança contemporânea: o toque poético, as imagens das células corporais e dos rabiscos nos processos de composição de Madam do Neka e de por 7 Vezes da Quasar. Orientador: Dra. Maria Beatriz Medeiros. 2015. 509 f., Tese (Doutorado em Artes Visuais) Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

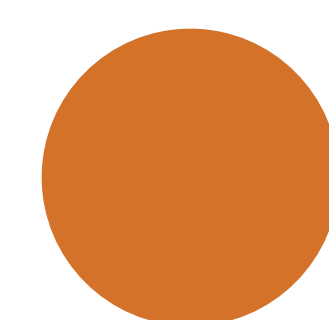
SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos estud. - CEBRAP*, São Paulo, n. 79, p. 71-94, nov. 2007 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 01 out. 2020.

DUDA PAIVA COMPANY. About Duda Paiva Company. Disponível em: < <https://dudapaiva.com/en/company/>>. Acesso em: 01 out. 2020.

FLETCHER PILATES. Disponível em: <<https://www.fletcherpilates.com/about/about-fletcher-pilates>>. Acesso em: 01 out. 2020.

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

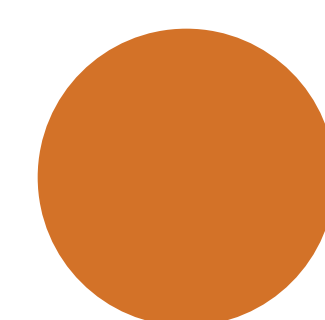
MORAES, C. Transdisciplinaridade, criatividade e educação: Fundamentos ontológicos e epistemológicos. Campinas, SP:



Papirus, 2015.

PAIVA, Duda. Quando o objeto ganha memória. In: *Corpos no Teatro de Formas Animadas. MÓIN-MÓIN. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 13 - Número 17 - 2017. p. 42-59. ISSN 1809-1385.*

NICOLESCU, B. O manifesto da transdisciplinaridade. São Paulo: Triom, 1999.





DESVELANDO A ÂNIMA, PRÓXIMA ÀS NOÇÕES DE GÊNERO

João Vítor Ferreira Nunes (UDESC)¹

__RESUMO

Para toda e qualquer pessoa, o encontro consigo mesma é sempre uma tarefa surpreendente. Um processo delicado que exige muita paciência e atenção, fazendo-se necessário olhar para si, a fim de compreender a própria interioridade. Nesse processo, os indivíduos passam a ter contato direto não apenas com aquilo que admiram em si mesmos, mas também com os conteúdos que, porventura, repudiam, e essas informações só vão ao encontro dos sujeitos conforme estão preparadas/os. Foi me dedicando aos estudos fomentados pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961) que passei a enxergar uma maneira de me conhecer e, acampando em minha dimensão interior, me vi diante de minha *ânima*, que, segundo o autor, é o

¹ João Vítor Mulato é artista-docente em formação, graduada em Pedagogia pela UNINASSAU (2015) e em Teatro pela UFRN (2016). Mestra pelo PPGArC da UFRN (2019). Doutoranda no PPGT da UDESC, bolsista CAPES, sob orientação da Dra. Maria Brígida de Miranda e co-orientação da Dra. Sandra Meyer Nunes. Possui experiências com Dança, Teatro e Performance, chegando à comunicação pelas vias da fala/cena. E-mail: joaovitormulatto@gmail.com

lado feminino oculto presente na dimensão interna dos homens. Neste artigo, lanço mão de pensar a *ânima* e o *animus* analiticamente, e de como vieram, ao longo dos tempos, sofrendo negações e ficando à margem devido aos padrões heteronormativos e compulsórios. Ergue-se, dessa forma, um tripé de interlocução entre noções de gênero, *ânima* e atos performáticos.

__PALAVRAS-CHAVE

Artes da Cena, Energias *Ânima e Animus*, Feminino-masculino, Pesquisa de Escuta.

__ABSTRACT

For each and every person, the encounter with oneself is always an amazing task. A delicate process, which requires a lot of patience and attention, making it necessary to look at yourself in order to understand your own interiority. In this process, individuals come to have direct contact not only with what they admire about themselves, but also with the contents that, perhaps, they repudiate, and this information only goes against the subjects as they are prepared. It was by dedicating myself to the studies promoted by the Swiss psychiatrist Carl Gustav Jung (1875-



1961) that I started to see a way to get to know myself and, camping in my inner dimension, I found myself in front of my spirit that, according to the author, is the hidden feminine side present in the internal dimension of men. In this article, I use analytically and animus to think analytically, and how they have, over time, suffered denials and been left out due to heteronormative and compulsory standards. In this way, a tripod for interlocution is raised between notions of gender, spirit and performance acts.

__KEYWORDS

Performing Arts, Energy Anima/us, Female-male, Listening Research.

CONTEXTUALIZANDO A BASE TEÓRICA FEMININA

Há décadas, o psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961) zarpou da terra firme para o universo interior dos humanos. Em todas as suas expedições, não sabia, ao certo, o que encontraria, tampouco o que seria das suas jornadas: se o levariam ao sucesso ou ao fracasso. Mas como era um jovem rapaz com sede de aprender, resolveu



dar continuidade às pesquisas. Por muito tempo, Jung parecia estar mapeando um universo utópico devido a todo o seu desconhecimento; todavia, esse vasto universo tinha muito mais a lhe mostrar do que poderiam imaginar. Ao longo de seus estudos, ele descobriu, e assim desvelou, parte das coisas que nos faz mover enquanto seres humanos, como a nossa *psique*², a nossa *sombra*³, o *ego*⁴ e os *complexos*⁵, assim como outros conteúdos que podem ser vistos como uma verdadeira constelação de informações. Entre os que foram mapeados e estudados por ele, estão dois arquétipos⁶ que influenciam na nossa personalidade como um todo, mas que não podem ser vistos a olho nu: a *ânima* e o *animus*. Trata-se de duas energias que estão presentes em nossa dimensão interna, mais precisamente nas zonas do inconsciente coletivo.

O fato é que, quando descobriu a *ânima*, Jung não estava realizando estudos com a alteridade, ou seja, com seus pacientes – como geralmente fazia –, mas conseguiu confrontá-la numa relação íntima e retroalimentativa consigo mesmo, tendo em vista que estava dando continuidade à sua jornada de individuação. Quem nos apresenta o resultado dessa busca é o junguiano Murray Stein, que diz o seguinte:

² O amplo espaço interior dos indivíduos.

³ Aspectos rejeitados e inaceitáveis que compõem a personalidade.

⁴ O centro da consciência, o eu. (Stein, 2006).

⁵ Conteúdos autônomos do inconsciente pessoal.

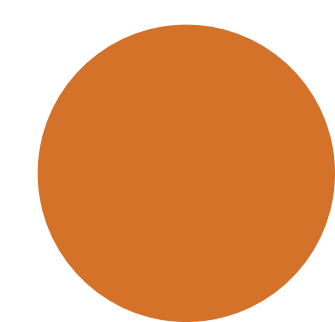
⁶ Padrão potencial inato de imaginação, pensamento ou comportamento que pode ser encontrado em todos os tempos e lugares. (Stein, 2006).

Em sua autobiografia, Jung conta uma história a respeito da descoberta da alma. Escreve ele que durante seus anos de intenso trabalho interior após romper com Freud em 1913, houve um período em que se questionou sobre a natureza e o valor do que estava fazendo. Isto é ciência?, perguntou-se. Ou é arte? Ele estava registrando seus sonhos, interpretando-os, algumas vezes pintando, na tentativa de entender o significado de suas fantasias espontâneas. Num dado momento, ouviu uma “voz” feminina dizer, “Das ist Kunst” [isto é arte]. Em seu ego e persona, Jung identificava-se como cientista, não como artista.

Para Jung, isso foi uma importante experiência interior da alma, e tornou-se um ponto de referência-chave para a manifestação da alma na memória coletiva da psicologia analítica. Depois de Jung, muitas outras pessoas que se dedicaram a explorar a imaginação ativa descobriram figuras interiores semelhantes. (Stein, 2006, p. 115-116).

Para intitular ambas as energias, Jung recorreu ao latim e acabou escolhendo as palavras *ânima* e *animus*, que significam, respectivamente, alma e espírito. Acredito que o autor em nada quis remeter ao cunho religioso ao fazer uso desses termos. Muito embora sejam palavras mais vistas nessa esfera, ele buscava tratar de aspectos que são inerentes a todos os sujeitos, independentemente de raça, classe, poder aquisitivo ou orientação sexual.

Todas as suas expedições da terra firme para a dimensão interior dos homens e das mulheres findaram em 1961, quando de sua morte. Neste mesmo ano, as cientistas estavam iniciando as explorações do mundo exterior (Stein,



2006), sendo esta uma jornada reversa à que o psiquiatra realizou. As empreitadas traçadas foram significativas e, por seus estudos, em pleno século XX, Jung ficou marcado como um dos mais renomados pesquisadores sobre a compreensão de *si mesmo*⁷, bem como pela possibilidade de mapeamento da interioridade humana. Zarpas da terra firme para a dimensão interior dos sujeitos, ou de si mesmo, em busca de informações nos campos de dentro é uma árdua tarefa, assemelhando-se a quando sujeitos aventuram-se nas matas escuras e fechadas, ou se jogam em meio a uma manada de elefantes ou de búfalos, ou até mesmo em meio a um enxame, visto que há um conjunto de conflitos com os quais precisam lidar e informações a serem mapeadas e sanadas. Evidentemente, o indivíduo encontrará um emaranhado de conteúdos, mas nada que o confronto não consiga resolver, segundo Jung, uma vez que o contato com o desconhecido é o que nos fará progredir em qualquer empreitada.

Neste artigo, miro os holofotes para a dimensão interior, tendo a mim como pesquisadora e objeto de estudo, mas também me debruço sobre as obras escritas por Jung (2000), Stein (2006) e Johnson (1987), avistando no horizonte a minha feminilidade, ou seja, a *ânima*. Ao longo do corrente texto, apresentarei exemplos de como já foram notados a

⁷ O centro, fonte de todas as imagens arquetípicas e de todas as tendências psíquicas inatas para a aquisição da estrutura, ordem e integração. (Stein, 2006, p. 206).

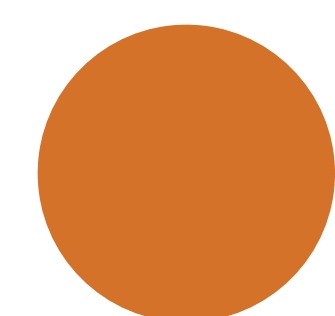


ânima e o *animus*, tendo seus desvelamentos como chaves para os entendimentos de si. Porém, ressalvo que os estudos desencadeados por mim, desde 2013, vêm sendo realizados não na seara da psicanálise ou da psicologia: sou artista que se interessa pelos conhecimentos de Carl Jung, sobretudo pela psicologia analítica, por ter encontrado nessa base teórica a possibilidade de me conhecer ao realizar ações práticas via artes da cena.

De antemão, aproximo as linguagens teórico-práticas das artes cênicas aos conteúdos fomentados por Jung, a fim de olhar mais para dentro e compreender que estou em constante expansão, bem como me aliar ao meu *eu feminino*, coisa que a heteronormatividade hegemônica me impediu de fazer num passado não tão distante. Fazendo isso, percebo que estou diante de uma das infinitas possibilidades de progredir.

Sobre a metodologia utilizada para a realização deste estudo, afirmo que me dedico

[...] à realização da [...] Pesquisa de Escuta, cujo objetivo final é estabelecer trocas de saberes, histórias e conhecimentos em contexto de alteridade. A Pesquisa de Escuta, por sua vez, possibilita que artistas-pesquisadoras passem a destampar ritos que outrora estavam ocultos [...], como também pode ser estabelecida numa relação íntima consigo mesma, via processo de individuação, e que será reconhecida como uma pesquisa sobre si, onde o sujeito conhecerá seus limites,

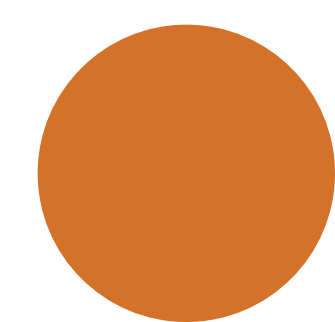


suas particularidades e totalidade. (Nunes, 2020, p. 190).

Dessa maneira, sigo realizando uma jornada de individuação, na intenção de olhar para mim mesma e de dar voz àquelas que estão em minha interioridade, para, então, dar vazão a um estudo sobre minha profundidade anímica, investigando, assim, as várias camadas arquetípicas existentes. Cabe salientar que escrevi todo este artigo no feminino com a intenção de valorizar a minha *ânima*, pois enxergo nesse modo de escrita uma maneira de contribuir para a quebra do padrão imposto a mim quando criança, por meio do qual eu era proibida de me relacionar com o meu eu feminino, ou mesmo de ser um sujeito feminino. Sendo assim, os entendimentos sobre a psicologia analítica de Jung, sobretudo a ideia de *ânima/animus*, me permitiram saber lidar com a minha inteireza, da essência à história, fazendo com que eu não negasse aquela que de fato sou.

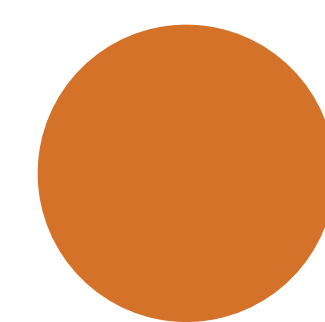
A ÂNIMA, O ANIMUS E SUAS ATUAÇÕES

A *ânima* e o *animus*, energias que estão presentes nos corpos de todas as pessoas, atuam, ambas, fortemente nas nossas personalidades. É nesse sentido que Jung afirma que somos seres andróginos. A *ânima* foi reconhecida pelo autor como o lado feminino oculto que há no interior dos



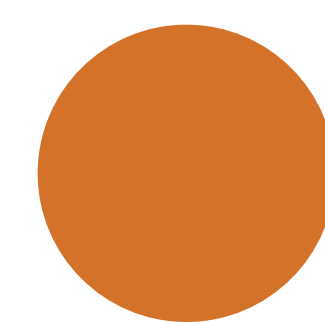
homens, e o *animus*, como o lado masculino oculto que há no interior das mulheres. Segundo Emma Jung (2006), quando não regressas aos porões e à obscuridade da interioridade dos sujeitos, elas se manifestam intensamente por meio das projeções e identificações, e é comum viverem em nós desta maneira, embuçadas.

Em relação à maneira como essas energias influenciam diretamente nossas personalidades, posso apontar que temos dentro de nós uma que naturalmente conhecemos, ou seja, nós mesmas, e que foi lapidada ao longo dos tempos, e outra que pode ser vista como a face oposta a nós, sendo esta *ânima* ou *animus*. Esses polos opostos são totalmente complementares, portanto, uma não vive sem a outra, ou seja, mesmo que regressas, elas se manifestam e atuam sobre nós em alguma medida. Com suas personalidades ativas, acabam gerando tanta força, que deságuam em atuações e, assim, normalmente confundimos essas atuações com as nossas, como, por exemplo, o gosto por coisas, pessoas e objetos. Por meio das relações, ambas as energias se esvaem e se desvelam, seja na relação com a alteridade ou consigo mesmas. Saliento que, no parágrafo abaixo, darei exemplos de atuações que serão iguais às duas energias. Nesse sentido, quando constarem no corpo do texto as palavras unidas “*ânima/animus*”, saibam que estou me referindo a algo que é semelhante entre elas.



A *ânima/animus* age da seguinte maneira: manifesta-se e projeta por meio de nós as coisas que agradam a ela primeiramente e, por consequência, a nós mesmos. Dessa maneira, devido a suas decisões, aquilo que escolhe também nos agrada enquanto sujeitos. Todavia, há vezes em que a nossa personalidade confrontará as decisões das energias, fazendo com que fiquemos com dúvidas sobre o que escolher. Este é apenas um dos exemplos de sua presença e atuação na relação retroalimentativa com o próprio sujeito. Outro exemplo se dá na relação com a alteridade, quando nos relacionamos afetivamente com as pessoas, uma vez que suas atuações também são constantes. As energias costumam opinar diretamente sobre todas as coisas, como, por exemplo, quando nossas parceiras ou parceiros estão a escolher algo, e a *ânima/animus* intervém nas decisões. Se porventura suas energias estiverem regressas aos porões da obscuridade, as nossas energias femininas/masculinas entrarão em atividade e convencerão o/a outro/a da escolha, assim como se nossa *ânima/animus* estiver regressa em nosso íntimo, e se as energias de nossos parceiros/as não estiverem, elas/es nos convencerão das escolhas. Dessa maneira, ambas as energias possuem alto poder de persuasão.

Na escolha por nossos parceiros e/ou parceiras, por exemplo, há também atuações da *ânima/animus*, visto que



determinados sujeitos devem agradar muito mais a elas do que a nós. A partir disso, podemos dizer que, nas relações amorosas, a *ânima/animus* também se desvela, e passamos a ter apreço por esses indivíduos quando agradam aquelas que somos internamente. Porém, quando é de modo reverso, não queremos vê-los/as próximos/as a nós de modo algum. Com isso, aponto que os exemplos dados partem da perspectiva das projeções e identificações que a nossa *ânima/animus* faz com relação a nós e aos outros/as.

Os exemplos acerca das relações equivalem não apenas às trocas com os nossos amores, mas também com amigos e familiares. Vejamos, dessa forma, que a *ânima/animus* projeta-se constantemente por meio de nós sobre todas as coisas, assim como se identifica ou não com tudo aquilo que está à sua/nossa volta. Desse modo, como muitas pessoas não têm consciência sobre suas presenças e manifestações, sempre confundem com a própria personalidade. E muitas vezes não temos conhecimento de ambas as energias devido a toda educação heteronormativa e compulsória que tivemos ao longo da vida. Educação esta que vem nos obrigando, desde a infância, a nos relacionarmos somente com aquilo que seria adequado para nós conforme nossa genitália, como no caso dos indivíduos com pênis, que sempre foram forçados a se relacionar com o que lhes



remetia ao masculino e, no caso dos indivíduos com vagina, com o que estava na esfera do feminino. Esses “mundos” foram culturalmente criados e se firmaram ao longo dos tempos. Quando introjetados nessa dura realidade, na qual meninos só deveriam brincar com meninos e/ou se relacionar com objetos de “cores masculinas”, como azul, e meninas, com cor-de-rosa e brincar com outras meninas, a *ânima/animus* foi ficando regressa às dimensões interiores desses sujeitos, ou seja, presa aos porões da obscuridade. Vejamos que a heteronormatividade veio a nos limitar como um todo, comprometendo nossa existência a partir das ações teórico-práticas, que são excludentes. As noções sobre homem e mulher, feminino e masculino, a meu ver, também são estruturas colonizadoras que aprisionam os corpos e as mentes. São conteúdos, se assim podemos chamar, que se encontram arraigados em todas as pessoas – nesse aspecto, confesso que gostaria de encontrar maneiras de me distanciar dessas normas-padrão hegemônicas de definição. Sobre esses padrões de comportamento, complemento que

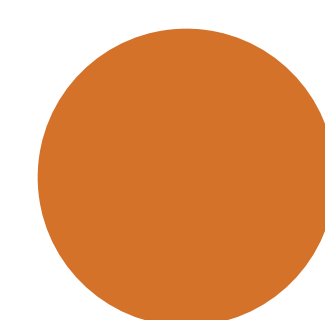
cabe apontar que essas são atribuições culturais impostas às figuras dos homens e das mulheres, contudo, não encaramos desta maneira, mas sim do tipo oposto, como algo natural, que faz parte da essência do ser. São resquícios da sociedade patriarcal nos quais estamos imersas. Os meninos/meninas que estavam/estão distantes desses padrões de comportamento

impostos pelo patriarcado eram/são submetidos/as aos enquadramentos, ou seja, tinham/têm seus corpos violentados, punidos física e psicologicamente. Vejamos que esses padrões são culturalmente impostos e partem de lógicas históricas, e, evidentemente, têm se estendido por todos os espaços. (Nunes, 2020, p. 189).

Adiante, serpentearemos mais pontualmente sobre essa problemática social, dando continuidade ao fato de mirar holofotes nas energias masculinas e femininas que atuam dentro de nós, relacionando-as, ainda mais, às noções de gênero.

A ÂNIMA/ANIMUS ENLAÇADA ÀS NOÇÕES DE GÊNERO: VISITANDO OS PORÕES DA HISTÓRIA

Há séculos, povos de diferentes sociedades criaram estigmas sobre as figuras masculina e feminina, e, até o presente, esses estigmas circundam os sujeitos. Como uma norma-padrão, definiram que a figura do homem, mais precisamente a sua genitália, representava o masculino, e sua virilidade, assim como sua força, passaram a ser cultuadas. O homem destemido, um ser cortante, viril e forte, passou a impor medo sobre todas as outras pessoas, incluindo outros homens, e isso entrou em atividade independentemente de raças e classes. Tais exemplos foram



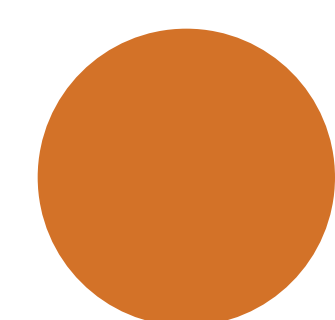
notados por mim a partir do empirismo, contudo, isso se intensificou desde o momento em que passei a experienciar essas questões, ou seja, fui obrigada a trabalhar desde cedo, bem como a ser independente, enquanto minhas irmãs tinham que estar sempre em casa, cuidando do lar. Vejamos que se trata de costumes culturalmente impostos, todavia, alguns enxergam esses estigmas como algo natural, como se fizessem parte dos sujeitos a partir de suas genitálias, e, sem sombra de dúvida, essa é uma problemática social e histórica seguida por inúmeros povos e culturas.

Segundo a pesquisadora Judith Butler (2019), a compulsão pela heterossexualidade é vista como um regime de poder que acontece de forma constante em todas as partes do mundo e obriga as meninas/mulheres, assim como as essências femininas dos sujeitos – *ânima* –, a estarem num traçado de subalternidade, sem o direito de se manifestar ou de atuar/performar em contexto social. A compulsão exige que meninos se distanciem de suas essências, que não tenham contato com suas emoções e que não sejam delicados, pois, caso contrário, afetarão negativamente a sua virilidade. Esses estigmas criados socialmente nos aprisionam de várias maneiras (corpos, mente) e chegam a excluir pessoas que estão distantes desses padrões. Todos esses costumes seguidos pelos meninos/homens fazem com que sua *ânima* – as mulheres

que residem em seu universo interior – fique regressa aos porões da obscuridade, assim como o *animus*, no caso das mulheres, e isso ocorre devido a toda imposição heteronormativa cultural que recai sobre nós.

O que, desta forma, estamos culturalmente naturalizando enquanto masculino e feminino? Até que ponto temos que nos limitar e se dedicar a uma só energia? As performatividades de gênero não devem ser levadas em consideração? “Além disso, como identificar, desde a origem, a uma predisposição ‘feminina’ ou ‘masculina’.” (Butler, 2019, p. 111). Será que realmente há um conjunto de caminhos naturais que nos leva às identificações de um gênero específico num sujeito, sem que sejam culturalmente impostos? Se sim, quais são esses caminhos? (Nunes, 2020, p. 196).

Não podemos negar que pertencemos a uma sociedade patriarcal que supervaloriza a virilidade masculina, enquanto coloca a feminina em zona abissal. Essa valorização compulsória fez com que homens fossem obrigados a se relacionar tão somente com a masculinidade e mulheres, com a feminilidade. Essa “norma” histórica, social e cultural nos prendeu em inúmeros padrões, o que nos estimulou a rejeitar a nossa outra metade. Ao passo que estamos negando nossa *ânima/animus*, não estamos negando apenas elas, mas a nós mesmas, a nossa própria história enquanto um ser completo, total. Exilar uma parte de nós é como matar a nossa inteireza e nos nutrir apenas de uma parte.



Ao recusarmos essas energias, elas se revoltam contra nós, fazendo com que fiquemos mal-humoradas/os, ao passo que quem irá lidar diretamente com esses maus humores são as pessoas que estão à nossa volta. A *ânima*, nos corpos dos homens, afeta diretamente as mulheres de carne e osso; o *animus*, nos corpos das mulheres, afeta os homens de carne e osso. Muitas pessoas não sabem, mas casos de violência contra os corpos femininos aconteceram, e ainda acontecem, devido aos homens não saberem encarar e/ou aceitar a própria feminilidade. Esses eventos, se assim podemos chamar, ocorrem no mundo há séculos, iniciados no famoso período de caça às bruxas. E, de modo algum, posso dizer que essas violências contra mulheres acabaram.

O homem não é senhor de sua própria casa quando presa dos humores, porque está sendo governado e é impossível viver assim. Também torna-se um crítico mordaz em relação à mulher mais próxima, a que estiver a seu alcance. Alguma coisa lhe diz que aquela mulher, a mulher interior, é perigosa. Por isso critica a sua esposa, claro, por ele nada saber a respeito da mulher que tem dentro de si. (Johnson, 1987, p. 59).

Todo e qualquer homem precisa conhecer e lidar com sua feminilidade, livrar-se das amarras sociais para que sua *ânima* passe a entrar em atividade; no caso das



mulheres, com seu *animus*. Faz-se necessário descolonizar a *ânima* e o *animus* para conhecermos aquelas e aqueles que habitam nossa dimensão interior. São vias de mão dupla, complementares em nosso íntimo: elas não vivem sem nós, e nós não vivemos sem elas.

Enquanto artista e pesquisadora, venho realizando estudos sobre a *ânima* e o *animus* há quase dez anos, a fim de me aliar à minha *ânima* e conhecer um pouco mais sobre aquelas que habitam meu universo interior. Posso dizer que, ao longo desse tempo, tornei-me conhecedora de femininos pacíficos, revoltos, fúnebres e destemidos que desaguaram nos palcos, e todo esse conjunto de seres sou eu, pois encontram-se em minha interioridade. Foi necessário eu não ter vergonha de mim mesma, de minha história e, sobretudo, lutar contra os aprisionamentos da *ânima*, principalmente as prisões impostas por essa sociedade patriarcal que nega parte daquilo que é feminino. Conhecer a *ânima* e o *animus*, saber de sua existência é o mesmo que conhecer a si e se inteirar dos próprios impulsos, o mesmo que compreender os pensamentos e as razões, bem como saber controlar as próprias emoções. Em suma, é conhecer os padrões e as energias cíclicas que se renovam a cada rito de passagem. Sendo a *ânima/animus* arquétipo, assim como a nossa *sombra*, evidentemente nos assustamos nas primeiras relações; porém, os esforços

sempre serão necessários, uma vez que, surgindo, ela nos levará ao encontro com nós mesmos. Descolonizá-la é imprescindível para, então, avançar.

Toda a pesquisa sobre a psicologia analítica de Jung, tendo como base a minha *ânima*, entrou em atividade em 2013, no contexto da graduação em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Esses estudos atravessaram o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGArC) da mesma universidade, sob orientação da Ph.D. Luciana Lyra (UERJ), e estão se ramificando numa pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/UDESC), sob orientação da professora Dra. Maria Brígida de Miranda e co-orientação da Dra. Sandra Meyer Nunes, sendo uma pesquisa financiada pela CAPES. Por meio das artes da cena, tendo como plataforma a Dança, o Teatro e a Performance, avisto no horizonte meu eu feminino, que se ramifica através de estudos teóricos e práticos. Na atual empreitada, busco remontar e recontar estórias orais outrora colhidas em meu seio familiar, via Pesquisa de Escuta.

Tenho me dedicado à realização desse estudo sobre a *ânima* e o *animus*, enlaçando-os às noções de gênero, a fim de enxergar em quais encruzilhadas esses saberes se encontram verdadeiramente e como eles reverberam em

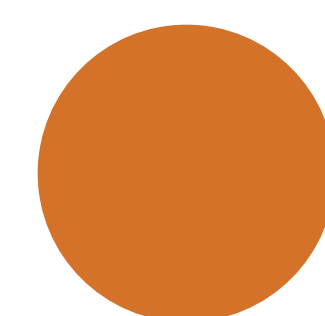


nós enquanto sujeitos. Para além disso, sigo realizando uma Pesquisa de Escuta com as mulheres de minha família Mulato, colhendo suas narrativas e remontando seus ritos de passagem, erguendo tripés de interlocuções entre *ânima*, noções de gênero e atos performáticos, para chegar à criação de comunicações pelas vias da fala/cena. Até o momento, reconheço-me como um sujeito com o corpo fora dos padrões heteronormativos, lido como um corpo abjeto/dissidente, mas que não se anula frente ao fato de se relacionar diretamente com a própria essência feminina, ou seja, com aquilo que verdadeiramente sou.

A ATUAÇÃO DO FEMININO/ÂNIMA NA SEARA DAS ARTES DA CENA

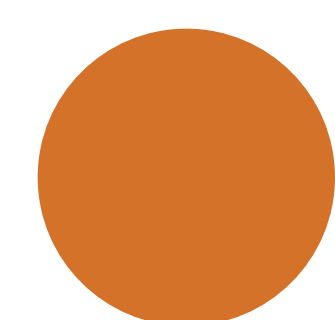
Como apresentado acima, todas as minhas empreitadas acadêmicas entraram em atividade a partir do momento em que resolvi me libertar dos padrões heteronormativos e compulsórios. Ao passo que me dedicava às jornadas de individuação, sendo este um processo único e significativo, por meio do qual nos permitimos compreender quem de fato somos interna e externamente, fui me lançando no mundo. A partir dessa individuação, tive como mote investigativo a minha feminilidade, *ânima*, na seara das artes da cena.

O processo de individuação acontece conosco do



primeiro ao último suspiro; entretanto, na infância, ocorre de modo inconsciente por não estarmos com as estruturas da psique alinhadas, e assim prossegue por um determinado tempo até que atinjamos certa idade. Conforme afirma Jung, a individuação acontece de modo consciente na metade de nossas vidas. Entretanto, para ela ocorrer de modo consciente, é necessário estarmos providos de uma grande parcela de discernimento, para que possamos lidar de maneira responsável com tudo o que formos recebendo de conteúdo e informação. Em resumo, dialogar e assumir os fatos que ocorrem conosco, e enfrentar com maturidade as situações que são vistas nas estradas da vida faz parte do processo de conscientização exigido na jornada de individuação. Em vista disso, quando estamos maduros, conscientes do mundo e de nós mesmos, ela acontece a partir do instante em que decidimos nos individualizar, ou seja, nos conhecer e conhecer o mundo ao nosso redor por meio de nossas próprias experiências.

A *ânima*, como energia arquetípica, transforma-se a cada dia e a cada situação. Podemos dizer que suas atuações são constantes e, diante de suas manifestações, é comum avistarmos no horizonte algumas personas ou figuras arquetípicas que pertencem ao nosso inconsciente pessoal. Quando enxergamos essas personas ou figuras, no caso de já termos afinado laços com nossa *ânima*,



estamos fazendo projeções dela, ou seja, delineamos sua atuação, sua aproximação ou com quem ela se assemelha. É como se estivéssemos relacionando sua atuação, que ocorre por meio de nós mesmas, a alguns mitos ou a algumas narrativas culturais, tendo em vista aquelas que são familiares a nós, ou não. Segundo a pesquisadora pernambucana Danielle Perin Rocha Pitta (2017),

o mito seria então a organização de imagens universais (arquetípicas) em constelações, em narrações, sob a ação transformadora da dinâmica das situações sociais. O que implica em uma relação íntima entre o indivíduo, a espécie e o cosmos. O inconsciente coletivo é estruturado pelos arquétipos, ou seja, por disposições hereditárias para reagir. Esses arquétipos se expressam em imagens simbólicas coletivas, o símbolo sendo a explicação “encarnada” do arquétipo. (Pitta, 2017, p. 21).

Dessa maneira, podemos constatar que a atuação da *ânima* está diretamente ligada às estruturas culturais de um modo geral, as quais também nos influenciam constantemente. Nos estudos sobre o imaginário, Pitta (2017) fala sobre a importância de imaginar, a partir da perspectiva de Gilbert Durand, afirmando que é um processo natural dos sujeitos. Do mesmo modo, discorre sobre a importância das imagens, expondo que elas nos guiam e nos influenciam em todos os sentidos. Por esse motivo é que relacionamos, de forma automática, a nossa *ânima*/

animus a algumas narrativas ou figuras de um ser. Em suma, o que desejo apontar é que o modo como enxergamos a *ânima* não depende totalmente dela, mas também de nós, cujos olhares variam de acordo como somos tratadas/os em contexto social, uma vez que as relações interpessoais influenciam diretamente nessas manifestações. Assim, é possível que avistemos diferentes tipos de *ânima/animus* em seus diferentes níveis e estados.

Na intenção de apresentar o processo de descortinamento de minha *ânima* via artes da cena, lançarei mão das investigações à que tenho me dedicado na pesquisa de doutoramento. Desde 2016, venho ocupando um lugar de escuta entre as mulheres de minha família Mulato, tendo em vista que ouvir, para mim, é importante, pois aprendi inúmeras coisas através da oralidade. Com isso, passei a escutar suas histórias de resistência, e foi nesse traçado que me vi diante da realização de uma Pesquisa de Escuta. Essa jornada teórico-prática que ocorre em campo possibilitou que eu fosse ao encontro de minha ancestralidade, fazendo com que suas narrativas não viessem a cair num espaço de esquecimento, por meio do qual a sociedade patriarcal busca invisibilizar as histórias femininas. Essa troca, além de fortalecer laços de parentesco, abriu caminhos para que eu desancorasse, em comunhão com essas mulheres da família Mulato, narrativas que outrora estavam embaçadas.



Contudo, “para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é frequentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios”. (Perrot, 2007, p. 21).

Ocorre igualmente uma autodestruição da memória feminina. Convencidas de sua insignificância, estendendo à sua vida passada o sentimento de pudor que lhes havia sido inculcado, muitas mulheres, no ocaso de sua existência, destruíam — ou destroem — seus papéis pessoais. Queimar papéis, na intimidade do quarto, é um gesto clássico da mulher idosa. Todas essas razões explicam que haja uma falta de fontes não sobre as mulheres nem sobre a mulher, mas sobre sua existência concreta e sua história singular. No teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra. (Perrot, 2007, p. 22).

As narrativas femininas colhidas servem-me de base para a criação de contos e de comunicações performáticas, permitindo que a minha *ânim*a desvele-se quando friccionada sobre essas histórias de mulheres. Assim, em 2019, realizei minha primeira jornada de Pesquisa de Escuta, e cheguei à primeira comunicação performática ao longo do doutoramento, confabulada na disciplina Teatro Feminista, ministrada pelas professoras Dras. Maria Brígida de Miranda e Daiane Dordete, e ofertada na UDESC, no

segundo semestre de 2019. A disciplina de 60 créditos tinha como objetivo final a criação de uma comunicação cênica. Resolvi, dessa forma, me dedicar aos estudos práticos de uma montagem, avistando no horizonte a minha *ânima*. Por meio de uma prática ritualística, tendo como base os elementos da natureza água, ar, fogo e terra, vi-me diante de um ser contador de histórias: era o arquétipo da morte. Aquela figura, que não era homem nem mulher, mas um ser sem sexo, andrógino, e que visitava os corpos desalmados, passou a contar a história de uma mulher que era mantida em cárcere. No conto, essa mulher tinha medo da liberdade, pois lhe foi dito que ser livre era algo perigoso, ainda mais se tratando de uma mulher tão bondosa e com poderes mágicos. Esse conto da mulher-pássaro faz parte da escrita da tese, na qual remonto algumas narrativas para que elas sejam *carnificadas*⁸ via processos míticos e ritualísticos. Cabe ainda apontar que para a confabulação desse conto, tive como base a história de vida de minha mãe, Edgleide Mulato, mulher que, ao longo da vida, foi impedida de sonhar.

⁸ Esse jargão pode ser comparado à “corporificação”, querendo dizer que trazemos para nós aquilo que estava distante para ser ritualizado.



Fotografia 1 - Desalojada
Fonte: Roberta (2019)⁹.

Essa primeira comunicação cênica foi intitulada *Desalojada* e teve duração de vinte minutos. Durante a trama, vi-me diante não apenas dos arquétipos da morte, mas também do pássaro e da mulher solitária, transitando entre um universo e outro, contando histórias. A visita a essas energias foi proveniente da relação com a minha *ânima*, ou seja, com o meu eu feminino, que me apontou que há inúmeras possibilidades de ser mulher, assim como de ser homem, e que, para sê-lo, mesmo que performativamente, não se faz necessário uma vestimenta “feminina” ou “masculina”, mas sim ter acesso às próprias cavidades, para revisitar os porões das memórias, a fim de ver em quais lugares

⁹ GOMES, Dayana Roberta. *Desalojada*. 2019. 1 fotografia.

estão essas energias retroalimentativas, permitindo que elas emergjam.

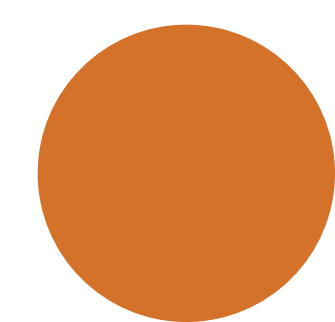
Dessa maneira, o meu eu feminino

[...] expande-se de forma concreta, revelando-se enquanto mote fundante de pensamentos teóricos e práticos, de caráter contemporâneo, onde, em meu intenso traçado pelas vias das artes da cena apresento enquanto artista e pesquisadora, talvez poeta da cena, resultados das buscas incessantes por figuras femininas que habitam minhas entranhas d'alma. (Nunes, 2020, p. 188).

CONCLUSÃO - ADIANTE COM O FEMININO MARGINAL

Pudemos perceber com este artigo que, quando a *ânima* e o *animus* estão regressos aos porões da obscuridade, não conseguimos controlar muitos dos nossos impulsos anímicos. Por isso, é necessário, antes de mais nada, aceitarmos quem somos, descobrindo-nos, via jornada de individuação, e acampando na nossa própria dimensão interior. Essa jornada é quase sempre dolorosa, contudo, fundamental. Uma prova de coragem que basta para afugentar a maioria dos indivíduos.

A partir dos estudos fomentados por Jung afirmo que ninguém, jamais, conseguirá se distanciar daquilo que realmente é, nem tão pouco conseguirá negar a própria natureza instintiva, e



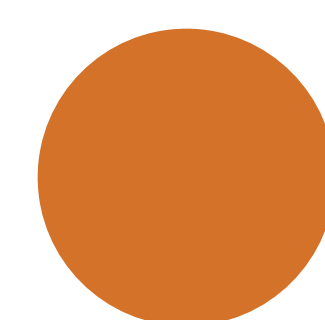
que, num dado momento, toda essa natureza se reunirá e há de levar os sujeitos para os locais mais oportunos e lhes desvelarão suas histórias. (Nunes, 2020, p. 205).

Assim, apresentei por meio deste artigo caminhos que me levaram ao encontro comigo mesma e ao processo de descolonização do feminino. Quanto à *ânima* e ao *animus*, não se trata, como geralmente pensam alguns, de representações, de alegorias ou situações de incorporações, seja no cenário social ou artístico, mas sim de como o sujeito pode ser cotidianamente livre das imposições heteronormativas, dos padrões e das amarras sociais. Enquanto tais padrões nos deixam regressas e obscuras em nossa dimensão interior, ambas as energias não conseguem atuar em nossas vidas, causando confronto com nós mesmas devido a presilhas oriundas da normatividade hegemônica. Vejamos a *ânima* e o *animus* como a natureza selvagem do ser, como nós somos, contudo, com a sua própria personalidade, mas que atuam sobre nós, complementando a nossa inteireza. Podemos aproximá-las de *personas* que não somos nós, mas também somos, porém, por outra perspectiva. Um eu que se projeta e se identifica com o todo.

Para estabelecer o contato direto com a nossa *ânima/animus*, precisamos, primeiramente, descolonizar nossas



mentes e nossos corpos. Somente agindo assim permitiremos que atue sobre nós, numa interação subjetiva e fortificante. Evidentemente, a *ânima* e o *animus* apontarão no horizonte quem somos e o que carregamos de oculto dentro de nós. Para além disso, elas nos mostrarão suas diversas maneiras de ser, estar e atuar sobre nós. Olhar para minha *ânima*, meu eu feminino, e fruir sua existência via artes da cena é uma maneira de fazer com que outros indivíduos venham a buscar suas próprias energias/essência, caminhando contra a masculinidade tóxica, opressora e colonizadora. Por fim, ligar-se ao eu feminino é um ato revolucionário, necessário e único. Lançar mão desse eu total tornou-se indispensável e pensar analiticamente a *ânima/animus* é compreender o que a cultura heteronormativa engessou ao longo dos tempos. Podemos, sim, desengessar esse feminino, retirando-o das camadas mais abissais que existem em nós.



__REFERÊNCIAS

JOHNSON, Robert A. **He**: a chave do entendimento da psicologia masculina: uma interpretação baseada no mito de Parsifal e a procura do Santo Graal, usando conceitos psicológico jungianos. Tradução de Maria Helena de Oliveira Tricca. São Paulo: Mercuryo, 1987.

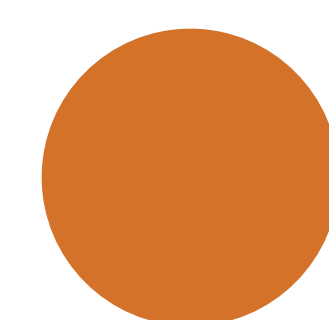
JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

NUNES, João Vítor Ferreira. **A força e a chuva feminina em um sertão bem masculino**: imersão performática nos ritos de passagem de Bia Mulato pela mitodologia em arte. 245 f.: il. Dissertação de Mestrado no PPGArC da UFRN, 2019a.

NUNES, João Vítor Ferreira. **ÂNIMA E(M) PERFORMANCE**: Cartografia poética da feminilidade. Arte Da Cena (Art on Stage), v. 6, n. 1. p. 186 – 207, 2020b. DOI: <https://doi.org/10.5216/ac.v6i1.63327>. Acessado em 17 de setembro de 2020.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

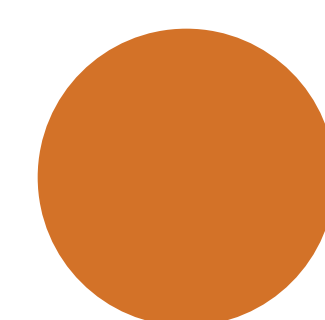
PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. 2. ed. Curitiba: CRV, 2017.



GOMES, Dayana Roberta. **Desalojada**. 2019. 1 fotografia.

STEIN, Murray. **Jung, o mapa da alma**: uma introdução. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TURNER, Victor. **Floresta de Símbolos**: aspectos do ritual Ndembu. 2. ed. Niterói, RJ: Vozes, 2005.



MEU INVENTÁRIO NO CORPO

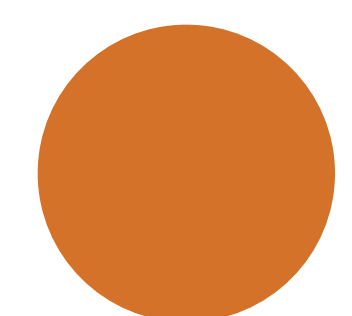
Mylena da Silva Moreira (UFSM)¹
Flávio Campos (UFSM)²

__RESUMO

No presente trabalho descreveremos as diferentes experiências corporais vividas pela sua primeira autora, a partir das suas vivências com processo formativo proposto pelo Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Bem como, serão elencadas as elaborações corporais desenvolvidas durante o eixo Inventário no Corpo. O desenvolvimento da identidade e da imagem corporal foram, uma vez mais, experienciados dentro deste Processo BPI, tendo em vista o minucioso trabalho proposto por este Método por meio das suas cinco ferramentas. Além deste relato reflexivo da experiência processual com o BPI, também serão compartilhados os diferentes corpos, suas modelagens e

¹ Bacharel em Dança pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Integrante do Grupo de Pesquisa (CNPq) Processo BPI: formação e criação em Dança do Brasil e do Laboratório BPI, ambos coordenados pelo professor Flávio Campos. Graduanda do Curso de Dança Licenciatura UFSM.

² Bailarino-Pesquisador-Intérprete e Diretor no Método BPI. Atualmente é Pesquisador e Professor adjunto do curso de Dança Bacharelado UFSM. Doutor e Mestre em Artes da Cena pela UNICAMP e Bacharel em Artes Cênicas pela UNIRIO.



relações com as memórias corporais da autora.

__PALAVRAS CHAVE

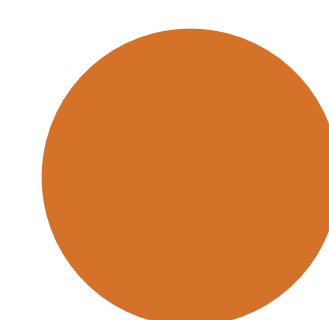
Método BPI, Inventário no Corpo, Imagem Corporal, Pesquisa em Dança.

__ABSTRACT

In the present work we will describe the different bodily experiences lived by its first author, based on her experiences with the formative process proposed by the Dancer-Researcher-Performer Method (DRP). As well as the body elaborations developed during the Inventory in the Body axis will be listed. The development of identity and body image were once again experienced within this DRP Process, in view of the meticulous work proposed by this Method through its five tools. In addition to this reflective account of the procedural experience with DRP, the different bodies, their modeling and relationships with the author's body memories will also be shared.

__KEYWORDS

DRP Method, Inventory in the Body, Body Image, Dance Research.



PRIMEIRO CONTATO COM AS ORIGENS

Antes de tudo, quero pedir licença aos meus ancestrais e a todos que vieram antes de mim, pois foi através de suas lutas e resistência que pude chegar até aqui³. Falo aqui, principalmente, dos povos indígenas originários e dos negros que foram trazidos e escravizados no Brasil. São eles a origem, o barro, o fruto, a vida, as raízes dessa terra, que a mais de 500 anos está sendo engolida por colonizadores a serviço do patriarcado. Vale reforçar que o patriarcado, lembrando TIBURI (2018), é a representação de uma estrutura social que favorece uns e obriga outros a estarem submetidos ao grande favorecido sob pena de violência e morte. Reforçando esse contexto, cito novamente TIBURI (2018):

O patriarcado, versão de gênero do capitalismo e do racismo, sempre privou as pessoas de sua expressão própria. O capitalismo só suporta seus ventrículos e seus bonecos, jamais a fala autêntica, poética e política. (TIBURI, 2018, p.54).

O BPI tem como princípio primordial de seu processo formativo a valorização, o reconhecimento e o respeito pelos saberes e fazeres advindos dos segmentos e das

³ Este texto transita entre duas pessoas em seu discurso: “eu” e “nós”. A primeira pessoa do singular será utilizada quando dos relatos mais pessoais e que dizem respeito ao processo formativo da primeira autora deste texto. Já a primeira pessoa do plural, diz respeito às reflexões elaboradas das discussões entre as autoras (no feminino para não reproduzir o machismo estrutural). Nosso intuito dinamizar, diferenciar e reconhecer os processos reflexivos e formativos aqui relatados.

manifestações populares. Neste sentido, assim percebemos, o Método tem como compromisso dar o devido retorno e cuidar de todo o material coletado, seja via áudio e vídeo, seja via corpo integrado que se deixa afetar por todas aquelas pessoas que, generosamente, abrem as portas de suas casas, terreiros, comunidades, vilas, histórias, danças, saberes, ensinamentos. Estes são os substratos essenciais que nos oferecem as possibilidades para que a pesquisa do BPI aconteça. Antecipo aqui um pensamento e uma reflexão necessária para entender o que o BPI nos proporciona e que estará descrito ao longo deste trabalho. Como cita a professora Graziela em um dos trechos de sua tese de doutorado, onde se refere ao que sejam essas manifestações populares e sua abordagem dentro do método.

Quando falo em manifestações brasileiras (Congadas, Candomblés, Umbandas, Folias do Divino...) estou me referindo a uma cultura popular fertilíssima quanto a um imaginário do povo brasileiro, permeado por imagens arquetípicas donde emanam forças psíquicas que integram experiências de todo o ser humano. Com frequência ela está presente na forma de uma cultura velada porque é rejeitada dada sua origem humilde e seu pouco status social. Ao adentrar nas manifestações brasileiras estou tocando as raízes arcaicas de minha identidade. Ao mesmo tempo as manifestações por si só são domínios altamente representativos de identidades dos seus respectivos grupos sociais (RODRIGUES, 2003, p.12).

É importante salientar: escrevo do meu “lugar de fala” de mulher branca e que ocupa um lugar de privilégio na sociedade. Sou uma mulher que, nos últimos anos, tem se dedicado a estudar e (re)conhecer – interna e externamente - histórias do Brasil que nunca foram contadas. Assim encontrei meu lugar no mundo e minha profunda relação com a cultura popular. Como coloca Djamila Ribeiro em seu livro “Lugar de Fala” da coleção “Feminismos Plurais”, citando uma fala de Rosane Borges, “pensar lugar de fala é uma postura ética, pois ‘saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo’” (BORGES apud RIBEIRO, 2019, p.83). Dito isso, eu posso então adentrar na minha relação de descobertas e encontros, oportunizados pelo processo formativo proposto pelo método BPI.

O BPI é um método de pesquisa e criação em dança, criado e desenvolvido pela professora Graziela Rodrigues. Ele nasceu junto às pesquisas de campo desta multiartista com as mulheres candangas de Brasília e com as mais diversas manifestações populares da cultura brasileiras. A pesquisa e construção do método acontecem a partir dos anos 80 e se deu, antes de tudo, no corpo de sua criadora. Rodrigues começa a observar a riqueza de conteúdos simbólicos contida nos corpos e nas histórias encontradas

⁴ “O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social” (RIBEIRO, 2019, p.64).



nos segmentos pesquisados. Há uma corporeidade diversa e plural, uma conexão com o sagrado carregada de expressividade, emoções, sentimentos, gestualidade, inteireza, que quando em movimento nos contam sobre lutas e nos ensinam sobre a resistência cultural. Estamos falando de pessoas e culturas que vivem a margem, ou são subalternizadas por uma sociedade que segue sendo colonialista e excludente. Nestas manifestações e segmentos socioculturais encontramos seres humanos que resistem, até os dias atuais, para a manutenção das suas realidades existências nutridas por outras lógicas ou modos de viver em comunidade, bem como, lutam contra o esquecimento, o apagamento e o silenciamento.

O método BPI possui três eixos fundamentais que o sustentam, são eles: *O Inventário no Corpo*, *o Co-Habitar com a Fonte* e *A Estruturação da Personagem* (RODRIGUES, 2018 e 2003). Nos três eixos citados, encontraremos as cinco ferramentas indispensáveis para o seu desenvolvimento como processo de formação e criação cênica, são elas: *Técnica de Dança*, *Técnica dos Sentidos*, *Pesquisa de Campo*, *Laboratórios Dirigidos* e *Registros*. O método BPI é visto sob uma perspectiva sistêmica, pois não há como separar os eixos, ou seja, eles se entrelaçam ao longo do processo com o Método como um todo. Aqui nos aprofundaremos nas experiências corporais vividas pela primeira autora com



o eixo Inventário no Corpo e como resultante, buscaremos apresentar os diferentes *Corpos* que emergiram desse processo.

Dentro dos processos no método BPI, passamos pela elaboração dos nossos conteúdos internos, que são provindos do intenso trabalho com o fluxo dos sentidos: circuitos de movimentos, imagens, sensações, sentimentos, não importando a ordem com a qual eles apareçam. O fluxo dos sentidos faz parte da *Técnica dos Sentidos* uma das cinco ferramentas do método BPI. Dessas elaborações vai se integrando no intérprete diferentes modelagens corporais.

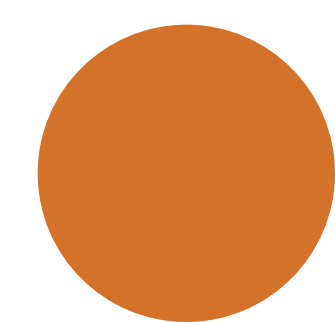
“Estas técnicas dão o suporte ao Intérprete, pois os circuitos internos vivenciados no método BPI não são uma idealização e sim um contato profundo consigo e em interação com o outro. O Intérprete modela em seu corpo os corpos frutos de suas imagens, com tonicidade. Posturas e impulsos tornam-se formas em movimento com significados.” (RODRIGUES, 2010a).

Chegamos às modelagens corporais através da *Técnica de Dança*⁵, que nos dá o suporte necessário para o desenvolvimento da *Técnica dos sentidos*. As modelagens corporais são as diferentes expressões do corpo do

⁵ A Técnica de Dança é uma das cinco ferramentas do método BPI, onde contém a sistematização da Estrutura Física com sua Anatomia Simbólica. É onde acontece o preparo corporal do Bailarino. “Consideramos como Estrutura Física a forma pela qual o corpo se organiza para realizar diversas categorias de linguagens de movimento. A análise e a decodificação da estrutura física e dos movimentos das partes do corpo ocorreram dentro das manifestações populares brasileiras. Além dos fragmentos de dinâmica, comumente considerados ‘os momentos da dança’, consideramos as ações que permeiam os rituais.” (RODRIGUES, 2018. p. 51)

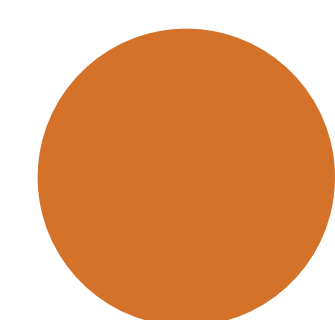
intérprete onde este faz o exercício de retirar (escutar) do corpo o fluxo de imagens, acompanhadas por suas emoções e memórias corporais que agora começam a revelar uma integração destes conteúdos com os movimentos do intérprete. As modelagens tendo sua devida elaboração por parte do intérprete com o auxílio e orientação do Diretor, passarão a formarem-se os *Corpos* no método BPI. Que são nada mais que a síntese desses conteúdos, onde diferentes modelagens se aglutinam formando um ou mais corpos provindos deste processo. Aqui nós temos uma maior delimitação e clareza das imagens, emoções e gestos do intérprete. O *Corpo* então é um conteúdo que se revela por meio das modelagens corporais.

Meu primeiro contato com o BPI aconteceu no ano de 2016 na disciplina de Danças do Brasil III com o professor Flávio Campos. Eu estava cursando o 5º semestre do Curso de Bacharelado em Dança na UFSM. Naquela época eu ainda tinha uma visão e um entendimento muito limitados sobre a formação e vivência em Dança. Até então, eu só havia experienciado o universo da dança clássica e acreditava que aquele era o “padrão” para pensar a dança. Começo a ter esse primeiro contato com o Método e ao longo das aulas passo a perceber meu corpo responder de forma diferente as dinâmicas propostas. Essas dinâmicas eram baseadas em alguns aspectos do método BPI que,



consequentemente, apresentavam e nos aproximavam de matrizes advindas das manifestações populares brasileiras. Começo aqui o meu Inventário no Corpo.

Inventariar o corpo é revelar paisagens que estão esquecidas no nosso inconsciente, no nosso imaginário, em nossa memória corporal e que são fundamentais para que possamos alcançar uma produção com vitalidade na dança, por exemplo. “A realidade gestual é a síntese do processo nesta fase. Significa a liberação de gestos vitais porque estão incrustados na história de vida da pessoa, propiciando-lhe a abertura de seu processo criativo” (RODRIGUES, 2003, p. 96). O Inventário no Corpo é a fase introdutória do método BPI e, por conseguinte, é a base para o desenrolar do seu processo formativo. A memória do corpo é ativada, possibilitando que ao longo do processo o bailarino tenha uma autodescoberta quanto as suas próprias sensações, sentimentos, história cultural e social. Assim o intérprete é convidado a fazer pequenas escavações nessas histórias que se encontram adormecidas e entranhadas em seu corpo. Para o desenvolvimento do eixo Inventário no Corpo temos o contato com a Estrutura Física com sua Anatomia Simbólica (Técnica de dança do BPI), momento em que o intérprete entrará em contato com as matrizes de movimento das referidas manifestações e segmentos da cultura popular brasileira. O foco está



na identidade do indivíduo que por meio das práticas corporais irá ao encontro de sua “cultura velada” e com seus “gestos vitais” (RODRIGUES, 2003 e 2018; MELCHERT, 2012).

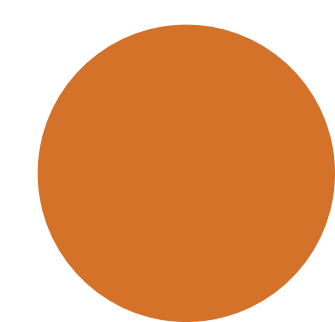
Atrelado ao desenvolvimento prático das aulas, também respondi a um questionário que, por sinal, levei certo tempo para conseguir responder e devolvê-lo como um retorno ao Flávio. Esse questionário foi um sutil e ao mesmo tempo um convite preciso que me perguntava: que corpo é esse? Quem sou eu? Quais são as minhas raízes? Que dança é a minha? O que eu estou fazendo aqui? Unido às práticas, essas questões me levavam diretamente a pesquisar minha história e da minha família. Era uma volta ao passado que, conseqüentemente, me conduzia pelo processo de (re)descobrir em mim fragmentos desconhecidos e/ou negados da minha história e da própria cultura brasileira. No Processo BPI matriz de movimento “é um movimento que agrega conteúdos pertinentes a uma dada manifestação e possui um caráter gerador de paisagens, sensações, sentimentos e movimentos” (MELCHERT, 2007, p. 3). Vivenciando e experienciando as matrizes de movimentos ligados às manifestações brasileiras o corpo se expande e se integra, mais especificamente trabalhamos com matrizes do Congado, Festa do Boi, Dança dos Orixás na Umbanda e Candomblé, Capoeira e Samba de Roda. Nesta prática

abre-se um leque de novas possibilidades de ser, de entendimento de mundo, de olhar o outro com mais empatia e menos julgamento, de movimentar. Ademais, transforma-se a noção de que há uma dança que seja ideal.

Tudo que havia aprendido e vivido até então, girava em torno do mundo do balé: espetáculos, apresentações ao longo do ano, competições e as aulas da técnica em si. Sempre fui encantada e apaixonada por essa dinâmica. Mas com o BPI mais um amor nasce, ampliando as possibilidades de dança em mim, acabo mergulhando nesse novo mundo que me é apresentado. Vão se quebrando as primeiras barreiras instauradas nas minhas concepções (pré-conceitos) de entendimento de mundo.

No caso do bailarino é um dos momentos em que ele também questiona a dança no próprio corpo, quando então começa a destruir-se da sua armadura. Ele não consegue movimentar-se como antes, torna-se frágil, é como se não soubesse mais dançar. Em seguida, quando ele conduz o movimento de dentro para fora, ele começa a perceber a unidade do seu corpo, e a sua resposta na dança adquire uma forma mais consistente. O movimento do outro e o seu próprio são vistos sob uma nova ótica: sem rótulos (RODRIGUES, 2003, p. 94).

Tendo sentido tudo isso no corpo, percebo que minha relação com a dança e com as manifestações populares havia mudado, então, começo a entender e perceber que



estava passando também por um desenvolvimento da minha Imagem Corporal. Todos os processos que estava passando dentro do contexto do BPI, levam justamente para esse lugar de trabalhar e trazer à consciência nossa memória corporal. Comecei a perceber que quando eu entrava para meu dojo⁶ um universo totalmente diferente se abria dentro mim. Os dojos são nossos lugares sagrados dentro do BPI, espaço onde acontece todo o processo íntimo do Método. São formas, na maioria das vezes, circunscritas no chão e que passam a ser uma extensão do nosso corpo. A cada laboratório um novo espaço é delimitado, com tamanho ou forma diferente dependendo da necessidade corporal do bailarino. Dentro dos nossos espaços sagrados podemos e sentimos a liberdade de viver toda intensidade das paisagens corporais que emergem neste espaço-tempo laboratorial.

De acordo com Graziela Rodrigues, através dos movimentos são recuperados pequenos fragmentos, pedaços de histórias, que ficaram incrustados inconscientemente “nos músculos, nos ossos, na pele, no entorno do corpo e no ‘miolo do corpo’. Busca-se no corpo inteiro as suas localidades e os fatos (não importa se é real ou fictícios)” (RODRIGUES, 2003, p.80). Pelo movimento, sem que haja

⁶ Espaço-tempo Individualizado onde diretor e bailarino instauram as dinâmicas a serem seguidas para o desenvolvimento do processo do BPI. Serão aplicadas as ferramentas do método. Lugar onde o bailarino pode vivenciar suas experiências corporais sem julgamentos, ou qualquer tipo de pressão para se chegar a um movimento ou dança ideal. Podendo ao longo do processo, os laboratórios serem compartilhados com demais bailarinos-intérpretes, mas ainda assim, cada um tendo seu dojo individualizado.

a pressão de um tempo delimitado ou uma estética a ser cumprida, o BPI propõe que cada pessoa situe a sua realidade gestual, entrando em profundo contato com as suas sensações corporais. Nesse sentido, tendo iniciado o processo com o Inventário, é fundamental que o trabalho muscular seja feito diariamente, assim como o trabalho com a imaginação. Segundo Rodrigues, “este exercício, demanda que se faça um movimento em direção ao próprio interior estabelecendo conexões com o exterior, se entre em contato com as sensações e estas passem a ter representações” (RODRIGUES, 2003, p. 80).

A Imagem Corporal e a memória do corpo são desenvolvidas, principalmente, por meio das elaborações dos conteúdos que irão surgir através dos circuitos de movimentos, sensações, sentimentos e imagens trabalhados dentro dos laboratórios dirigidos. Estes circuitos não possuem uma ordem fixa e constituem o trabalho com o fluxo dos sentidos. Eles são essenciais para o processo e servem como um referencial para o intérprete percorrer em seu corpo um conteúdo que se tornará consciente.

Durante o desenvolvimento do eixo do Inventário, estive em constante exercício corporal e com as imagens, sensações, sentimentos e movimentos advindos em cada instante do processo. Isso me auxiliou a reconhecer e aceitar meu repertório de imagens corporais e assim, ao

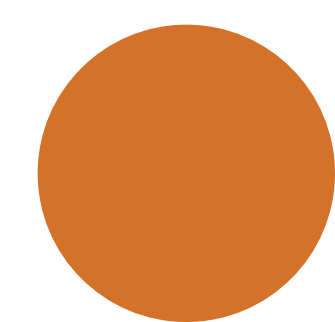


longo do trabalho, alcançar sua integração. Como bem afirma Rodrigues, “estas técnicas dão suporte ao Intérprete, pois os circuitos internos vivenciados no método BPI não são uma idealização e sim um contato profundo consigo e interação com o outro” (RODRIGUES, 2010, p. 111).

Fica nítida a importância que as dinâmicas instauradas dentro do Método sejam trabalhadas continuamente, pois o bailarino-pesquisador-intérprete vai ao encontro da sua identidade corporal, ou seja, sua imagem corporal estará passando por mudanças e reformulações a todo instante. Passamos por momentos de estranheza e não aceitação dos conteúdos que estão surgindo nos laboratórios dirigidos, pois a plasticidade, a mutabilidade e a flexibilidade da imagem corporal estão sendo vívidas de forma intensa.

(RE) DESCOBRINDO A MINHA IMAGEM CORPORAL

Temos por definição que “a imagem corporal são as representações mentais do eu corporal, abrangendo todas as entradas sensoriais e as experiências vividas, que são processadas e representadas dentro de um aparato de maturação psíquica. (RODRIGUES, 2003. p. 19)”. Ou seja, é como nosso corpo se apresentará para nós mesmos, é a representação mental que temos do nosso próprio corpo.



Nossa imagem corporal é construída a partir das diferentes experiências corporais que vivemos ao longo das nossas vidas. A estruturação da imagem corporal é um processo vivo e quando falamos do seu desenvolvimento nos referimos também às rupturas com aquelas já criadas e enrijecidas dentro de nós. Em meu processo, entender e aceitar essa elaboração constante é um importante fator.

Hoje percebo que aquela rejeição que tive com o método BPI em 2016 tem explicações bem pertinentes. Trata-se de uma negação da minha cultura velada. Segundo Melchert, esta é uma reação recorrente em vários processos com BPI. Para a autora,

As pesquisas com o Método BPI têm nos revelado que, ao assumirmos nossas porções miscigenadas, estamos assumindo pedaços esquecidos de nós mesmos, que irão reverberar numa amplitude de movimento e expressão corporal [...] Os sujeitos pesquisados trouxeram à tona traços da cultura velada, ou seja, referências não assumidas pela família, por serem traços humildes, aqueles que não são socialmente investidos, como, por exemplo, as culturas dos negros e dos índios (MELCHERT, 2012, p. 97).

Contudo, quando olhei através dos preconceitos, comecei a ver que o problema da minha rejeição não era as matrizes de movimento, mas sim com o que elas causavam e revelavam de mim. Porque aquilo tudo que



estava sendo apresentado corporalmente para mim, estava totalmente fora dos padrões sociais em que eu fui educada. É, no início deste contato, uma relação de amor e ódio, aceitação e rejeição. Há uma tendência de quereremos fugir de nós mesmo, de não quereremos encarar a nossa própria realidade e identidade cultural.

Têm-se observado principalmente os momentos em que as pessoas sentem rejeição as qualidades de elementos culturais propostos. Quando elas enfrentam esse sentimento, elas passam a fazer uma serie de descobertas relacionadas à sua cultura velada (são, por exemplo, crenças omitidas pelos familiares e mesmo origens mais humildes que se quer ignorar). Na prática verifica-se a força dessa relação cultural como parte imprescindível ao desenvolvimento da imagem corporal. (RODRIGUES, 2003, p. 84).

A rejeição deu lugar à relação de amor e afeto com o Método e todas as suas possibilidades corporais. Conforme fui me aprofundando nas minhas imagens e memórias corporais, foi ficando cada vez mais evidente a minha ancestralidade que estava escondida dentro de mim. Da sapatilha de ponta aos pés enraizados no chão, o BPI revelou uma nova dança pulsante no meu corpo. Diferentes linguagens começam a aflorar nos meus movimentos me revelando corpos que me levam para diferentes lugares, numa encruzilhada de movimentos que vão me relevando outras possibilidades para se contar a minha história.



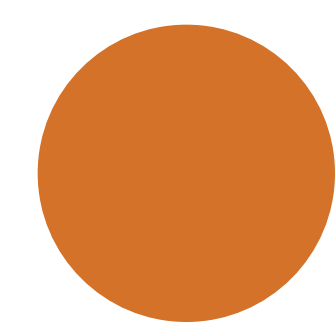
DIFERENTES CORPOS QUE HABITAM EM MIM

Dentro do meu processo criativo com o Método BPI, até o momento, foram elaborados quatro *Corpos*. Eles emergiram das modelagens corporais construídas ao longo da imersão no eixo Inventário no Corpo. Esses *Corpos*, por mais que sejam diferentes um dos outros, revelam fragmentos da minha história.

Sinto esses *Corpos* como uma linha do tempo, cada um deles num tempo-espço de elaboração, mas que de repente se misturam dando passagem de um para outro. É como viajar no tempo e poder ver a história sendo contada de diferentes formas e possibilidades.

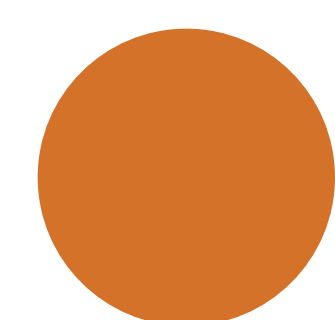
O *Corpo Água* traz uma intensa e profunda relação com este elemento. Tenho a sensação de, ao mesmo tempo, estar na água e ser água. Um fluxo de movimentos que me lembra as ondas do mar, percorre meu corpo trazendo movimentos leves e circulares. Um sentimento de completude toma meu corpo, me vejo manipulando a água e de repente a água também sou eu. A nascente dessas águas vem do meu quadril que se transforma numa grande bacia que carrega essas muitas águas. Elas são todas, a fonte de vida e pulsação de movimentos que reverberam em meu corpo.

O *Corpo da Sambadeira* tem uma mistura de movimentos



de duas manifestações populares brasileira, a Capoeira e o Samba de Roda. Aqui uma profunda relação de amor e encontro com minha ancestralidade se revelam para mim. A capoeira e o samba se misturam conforme eu danço. A imagem é de estar num terreiro em festa com o chão de terra batida vermelha. Esta imagem entra em relação com meu quadril, que segue sendo uma bacia de cheia de água, e eis então que dão espaço para o samba acontecer. Tenho a sensação de o meu quadril ter duas vezes mais do que o seu tamanho normal. Um sentimento de felicidade e prazer muito grande tomam meu corpo. No fluxo de movimentos do samba, abre-se espaço para a capoeira que vai, aos poucos, se moldando pelo movimentar da ginga. Na maioria das vezes a sensação é de ser bicho e de ser gente, a capoeira me traz uma postura mais alerta, de guerreira, de estar sempre na espreita do que possa acontecer ao meu redor. Um sentimento de conexão com o sagrado e de voltar ao berço. Os corpos não têm uma ordem para chegar, às vezes o corpo da capoeira chega primeiro e da passagem para o do samba, e vice-versa.

O *Corpo de Trabalho* é um corpo mais bruto, com movimentos mais precisos e fortes. Tem uma relação direta com minha bisavó que já é falecida. A imagem é de um campo com muitas plantações, ao fundo há uma casa antiga e à sua volta um chão de terra vermelha. A sensação é



de cansaço e suor. Um sentimento de estranheza muitas vezes tomou conta de mim, por não entender o porquê aquele corpo trabalha tanto, intensamente, sem parar. Quanto mais ele trabalha, mais trabalho ele tem pra fazer, é capinar, cortar mato, varrer o chão, peneirar... Mas se tem uma coisa que esse corpo gosta de fazer ao fim do dia, é dançar e sambar muito.

O *Corpo da Velha* a própria linha do tempo, um corpo que tem suas particularidades e se torna uma aglutinação dos corpos descritos anteriormente. É um corpo mais abaulado, tem uma perna que puxa mais que a outra, uma bengala que ajuda esse corpo a se manter firme. Sensação de cansaço, um corpo maltratado pelo tempo e pelo trabalho. Um sentimento de estar só e de estar vagando pelo terreiro. Ela vai se movimentando, caminhando em passos discretos começa um arrastar e enraizar o pé no chão, o quadril mais tímido balança de um lado para o outro, acompanhando o samba miudinho no chão. Do micro ao macro movimento, num entrelaçar de sentimentos, sensações, movimentos e imagens meu corpo se expande cada vez mais, dando espaço para esses corpos habitarem em mim, desvelando e revelando histórias adormecidas aqui dentro.

Como citado neste texto, o Método BPI possui três eixos, partimos agora para o aprofundamento na pesquisa



de campo do eixo *Co-Habitar com a Fonte*. Os trabalhos laboratoriais seguem para que os conteúdos provindos do processo sigam em constante elaboração, mantendo assim, o processo vivo e latente.

__REFERÊNCIAS

MELCHERT, A.C.L. **O desate criativo**: estruturação da personagem a partir do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). 2007. 158p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/28503>. Acessado em: 07/10/2020

MELCHERT, A. C. L.; RODRIGUES, G. E. F. DESCOBRINDO A CULTURA VELADA E REVELANDO OS GESTOS VITAIS. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v. 3, n. 1, 11. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/12763> Acessado em: 01/10/2020 .

RODRIGUES, G. E. F. As Ferramentas do BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). **Anais do I Simpósio Internacional e I Congresso Brasileiro de Imagem Corporal** (ISBN: 9788599688120). UNICAMP. Campinas, SP. 2010a. Disponível em: <http://www.fef.unicamp.br/hotsites/imagemcorporal2010/>



<cd/anais/trabalhos/portugues/Area3/IC3-28.pdf>. Acessado em: 07/10/2020.

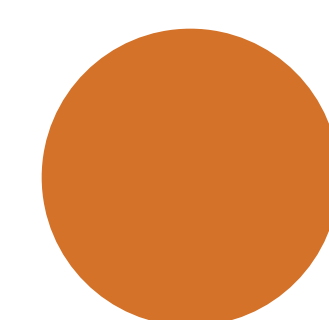
RODRIGUES, G. E. F. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**. Lauro de Freitas – BA: Solisluna, 2018.

RODRIGUES, G. E. F. Bailarino-Pesquisador-Intérprete e a Dança do Brasil. In: NAVAS, Cássia; ISAACSON, Marta; FERNANDES, Sílvia (Org.) **Ensaio em Cena**. Salvador: ABRACE, 2010. P. 108-116.

RODRIGUES, G. E. F. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método**. 2003. 171p. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284769>. Acessado em: 07/10/2020.

TIBURI, M. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018. P.126.

.

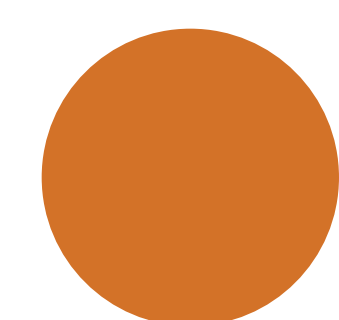


A POÉTICA DA APARIÇÃO E CURA: REFLEXÕES A PARTIR DA GRAMÁTICA NEGRA CORPORAL AMPLIFICADA

Janaína Maria Machado (UFBA)

__RESUMO

O presente artigo busca promover reflexões sobre a obra “Aparições” da artista sul-africana Lhola Amira circunscrita à investigação que abordo como construção da gramática negra corporal amplificada. Nela, considera-se os aspectos de produções de sentido a partir da experiência negra. Busca-se refletir a partir dessa poética-política, considerando que a experiência social afrodiaspórica deflagra e conforma complexidades que orientam e cercam questões sobre a aparição e a cura. O viés metodológico da reflexão parte da análise da obra e a articulação



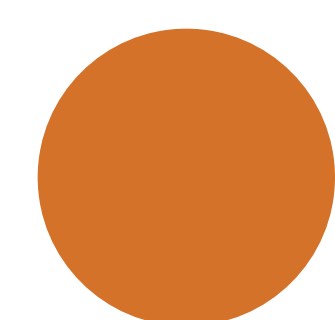
dos conceitos de “corpo-testemunha”, proposto por Stênio Soares, e a noção de “política da transfiguração”, proposto nos estudos do atlântico negro por Paul Gilroy. Em suma, com essa reflexão, espera-se contribuir para um olhar mais amplo sobre os estudos das práticas artísticas da negritude.

__PALAVRAS-CHAVES

Gramática corporal; corpo-testemunha; enunciação; performance art.

A poética da aparição e cura: reflexões a partir da gramática negra corporal amplificada

Propor uma análise a partir de poéticas-políticas que contaminam os estudos da performance com o discurso de negritude, assinalando-a sob o escopo de uma gramática negra corporal amplificada, leva-me a retomar a definição de Machado (2020) que circunscreve a idéia de gramática negra corporal como o construto do corpo-político e discursivo-negro como estratégia de ação contra



hegemônica, responsiva e dialógica, considerando que esse corpo-político-discursivo constitui uma gramática corporal negra contestatória e responsiva. Para a autora, o corpo-político-discursivo negro revela a inscrição de um sujeito coletivo negro que traça uma gramática negra corporal, instaurando a coletividade de sujeitos que se situam e estabelecem relações dialógicas com outros sujeitos, discursos e memórias.

Neste sentido, parafraseando Machado (2020), a elaboração de uma gramática negra corporal revela-se como uma voz negra coletiva pós-colonial, dialógica, contestatória, marcadamente contra-hegemônica e dessilenciada, que performa vida e arte em atitude de responsividade histórica.

Dito isso, faz-se necessário abrir diálogo com a seguinte reflexão de Abdias do Nascimento (2016):

Não posso e não me interessa transcender a mim mesmo, como habitualmente os cientistas sociais declaram supostamente fazer em relação às suas investigações. Somente da minha própria experiência e situação no grupo étnico-cultural a que pertenço, interagindo no contexto global da sociedade brasileira, é que posso surpreender a realidade que condiciona o meu ser e o define. Situação que me envolve qual um cinturão histórico de onde não posso escapar conscientemente sem praticar a mentira, a traição, ou a distorção da minha personalidade. (2016.p.47).

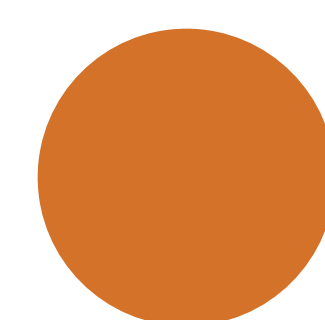
Essa reflexão de Nascimento corrobora com a perspectiva que busco desenvolver neste texto, sobre a noção de uma gramática negra corporal amplificada que é expressão crítica e se constrói como inscrição de um corpo-epistêmico. Sendo assim, no campo da elaboração estética, essa noção não se ocupa de transcender os conhecimentos que a experiência social afrodiaspórica deflagra e informa.

Diana Taylor em “O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas (2013) situa a performance como espaço de produção de conhecimento, como um campo epistêmico. Para a autora, a prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer. Essa apreensão implica pensarmos a questão da incorporação, com foco no corpo como fonte de transmissão do conhecimento, sendo assim, acrescento, como possibilidade interpretativa para a análise que se segue, a apreensão da inscrição do corpo negro no campo da performance, como um corpo que se faz conhecer.

Para enriquecer a análise faz-se necessário evocar a noção de roteiro que Diana Taylor apresenta esboçando interpretações sobre a performance colonial do descobrimento. Para Taylor a idéia de roteiro circunda a questão do ato de transferência que transporta aqueles que foram instituídos como “eles”, isto é, como o Outro, no caso da análise de



Taylor, este foco recai aos sujeitos ameríndios, mas em virtude de todo processo colonial é válido estender aos sujeitos africanos. Recorrendo aos termos de Grada Kilomba (2019), estes sujeitos foram inscritos como portadores da absoluta outridade em relação aos povos brancos. Entendido isso, Taylor apreende que esses roteiros coloniais performatizados em relação a estes Outros instituídos funcionaram para informar o campo de visão que alimenta nosso sistema econômico e legal de operações que pela sua recorrência performatiza uma naturalização que fantasia este Outro, o enclausura, o atualiza no presente como novo. De acordo com Taylor, o roteiro simultaneamente constrói o objeto selvagem e o sujeito que vê produzindo um “nós” e um “nosso” enquanto produz um “eles”. É neste sentido que dá para pensar, conforme Taylor que o roteiro enquanto sistema paradigmático de visibilidade, também assegura invisibilidade. Trazer essa reflexão de Diana Taylor para dialogar com a intervenção poética-política de Lhola Amira é uma maneira de inferir que a artista ao propor suas aparições promove uma quebra do roteiro colonial em relação aos modos inscritos de aparição do corpo negro, reencena outra inserção negra corporal, rompendo com os gestos esperados e molduras e estereotípias coloniais enclausurantes. Neste tipo de roteiro, o sujeito negro é marcadamente delimitado como



subalternizado por uma conformação esquematicamente epidérmica. Taylor, afirma que transmitir o roteiro como narrativa contribui para atenuar algumas das incongruências que necessariamente vêm a luz por meio da incorporação. Neste sentido, podemos dizer que os corpos de sujeitos negros tem sido sistematicamente narrados e negativamente hipervisibilizados . Na intervenção poético-política de Lhola Amira, a artista quebra e transgride com o pacto narrativo roteirizado sobre a presença negra em termos coloniais.

Para Taylor, no roteiro, o corpo tem espaço de manobra, pois não está dentro do script, já que eles exigem a incorporação. É neste sentido que busca-se focalizar a construção da gramática negra corporal amplificada a partir da poética-política de Lhola Amira como uma possibilidade de quebra de roteiro colonial que se apresenta em seus próprios termos de presença.

Em “Aparições”, trabalho da artista sul-africana Lhola Amira, participante da 33^a edição da Bienal de São Paulo, cujo tema foi “Afinidades Afetivas”, dentro da exposição coletiva “Sempre, Nunca”, assinada pela artista-curadora Wura-Natasha Ogunji, assinala-se que toda a ação performática evoca e convoca uma corporeidade negra e afro-indígena a compor a dimensão de uma existência pluralizada, potencializada pelas copresenças na ação, que se instituem como presenças de corpos engajados.

Lhola Amira propõe a dimensão da aparição como uma espécie de desdobramento e amplificação de um corpo negro coletivo crítico e epistêmico. Conformando a instauração de espaços e temporalidades complexadas pela presença de outros sujeitos, referente aos significados ritualístico e gestual que a sua ação artística aponta, no tocante à prática de cura coletiva em alusão a violência colonial que a artista vai mediando por meio do gesto do lava-pés. A intervenção de Lhola Amira deflagra uma experiência radicalizada pela vivência histórica-social de um corpo situado, neste caso, a inscrição do corpo negro. Conceitualmente, a artista trabalha com a noção de *aparição* para precisar o significado de agenciamento de sujeitos subalternizados. Vale ressaltar que a noção de *aparição* é elaborada no texto “A experiência vivida do negro” de Frantz Fanon (2008), em que o autor aponta que o negro é sobredeterminado pelo exterior, isto é, não é escravo da “ideia” que os outros fazem dele, mas da sua aparição.

Cabe mencionar que, nesta reflexão, situar a experiência afrodiaspórica pela chave crítica leva-me a evocar a observação de Achille Mbembe (2017) sobre a “poética da raça”. Para o autor, as comunidades cuja história foi sobretudo a do aviltamento e de humilhação, a criação religiosa e artística representaram, muitas vezes, a derradeira fortaleza contra as forças de desumanização e

de morte. Esta dupla criação marcou profundamente a práxis política. Nesse sentido, Lhola Amira em “Aparição” constrói uma gramática negra corporal crítica ao reposicionar o corpo negro e afro-indígena em seus próprios termos de presença e de possibilidades de processar a cura da ferida e do trauma colonial, elaborando uma amplificação do corpo negro pela chave da posição de sujeito e não mais na posição de um objeto em meio a outros objetos, como diria Frantz Fanon.

A respeito do trauma colonial, Grada Kilomba (2019) diz que o trauma de pessoas negras provém não apenas de eventos de base familiar, como a psicanálise argumenta, mas sim do traumatizante contato com a barbaridade do mundo branco, que é a irracionalidade do racismo que coloca os sujeitos negros num estado de absoluta outridade, como diferente, incomum. Acrescentaria, que como um corpo emparedado sobre projeções brancas. Ainda, dialogando com Grada Kilomba (2019) e fazendo uma paráfrase de seu pensamento, faz-se necessário inferir a seguinte provocação elaborada no pensamento poético de Lhola Amira na intervenção poético-política “Aparições”, em quais termos o corpo negro pode aparecer e o que acontece quando ele aparece ?

Exposto essa provocação, diria que em ‘Aparições’ Amira propõe a possibilidade da existência e de relação legítima



do indivíduo negro com a sociedade e seus processos históricos numa dinâmica de radicalização relacional.

Em “Aparições”, Lhola Amira constrói poeticamente um espaço de imersão espiritual mediado pelo ritual do lava-pés de matriz afro-brasileira, utilizando velas, água, sal grosso para a lavagem dos pés dos participantes e também recorre ao uso do dispositivo comunicacional da diáspora negra, isto é, a música. Após a lavagem dos pés dos coparticipantes, feito pela artista, eles são deslocados para uma instalação musical com base de sal grosso, cercado por miçangas vermelhas para uma imersão ao som de uma canção entoada por Nina Simone.



Figura 1: Lhola Amira na instalação imersiva|Performance Aparições. Fotógrafo: Leo Eloy| Estúdio Garagem| Fundação Bienal de São Paulo

Pensar o lugar da música no mundo do Atlântico negro leva-nos a seguir as pistas de Paul Gilroy (2017), que a examina na experiência afrodiaspórica. O autor observa a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. Para Gilroy, o caráter oral das situações culturais nas quais se desenvolve a música da diáspora negra pressupõe uma relação distinta com o corpo. Neste ponto, ao considerar a intervenção de Lhola Amira ao propor a constituição de uma gramática negra corporal crítica amplificada, a música como elemento imersivo funciona como um dispositivo poderoso para produzir significados que evocam uma multiplicidade de corporalidades de engajamento crítico.



Figura 2: Lhola Amira lavando os pés de um participante|Performance Aparições.
Fotógrafo: Leo Eloy| Estúdio Garagem| Fundação Bienal de São Paulo.

Cabe explicitar que os mecanismos e os processos operantes na sintaxe poética proposta em “Aparições”, assim como o seu aspecto de amplitude formulado nessa gramática corporal se revela pelo viés da política da transfiguração. A esse respeito, aproximamos à contribuição de Paul Gilroy (2001):

Esta política enfatiza o surgimento de desejos utópicos, relações sociais e modos de associação qualitativamente novos no âmbito da comunidade racial de interpretação e resistências e também entre esse grupo e seus opressores do passado. Esta política aponta especificamente para a formação de uma comunidade de necessidades e solidariedade, que é magicamente tornada audível na música em si e palpável nas relações sociais de sua utilidade e reprodução culturais (GILROY, 2001, p 96).

Dito isso, pensar os mecanismos e os processos operantes nessa sintaxe poética é considerar a idéia de gramática negra corporal amplificada, tomando esse processo como um importante operador na constituição de sua intervenção poética. Lhola Amira recorre a uma reencenação crítica da memória da experiência social negra que é atravessada pelo terror da violência colonial e pós-colonial. A presentificação instaurada na sua intervenção poético-política opera o testemunho e o agenciamento de resistências negras coletivizadas. Neste sentido, o aspecto de amplificação formulado nessa gramática negra corporal

é mediado pela corporização da fisicalidade presente na cena performática que atravessa a experiência de uma coletividade marcada pelos processos históricos e sociais.

Estabelecendo um diálogo entre Frantz Fanon e Paul Gilroy sobre o terror da violência racial, tema este que se faz presente nessas intervenções poéticas, diríamos que a violência perpetrada ao esquema corporal negro desmorona e cede lugar ao esquema epidérmico racial. Pensar na elaboração de uma gramática negra corporal amplificada e que apresenta a possibilidade de respostas a esse esquema epidérmico racial exposto a toda sorte de desumanização e violência, é ater-se ao seu aspecto crítico em termos de possibilidades de reelaborações poéticas, que põem em cena a perspectiva de uma gramática crítica corporal, mediada pela ação e resistência coletivizada. Retomando Paul Gilroy, esses traços residuais, ainda que dolorosos, contribuem para memórias históricas inscritas e incorporadas no cerne volátil da criação cultural afro-atlântica.

Contudo, a intervenção poética “Aparições” de Lhola Amira constrói uma gramática negra corporal amplificada por meio da cena performática como expressões de um corpo-testemunha, que nos termos de Stênio Soares (2020), compreende-se que:



Essas expressões poéticas são formas de resistência do artista negro e se instauram como depoimentos, no sentido de apresentar elementos, argumentos ou indícios de uma experiência. Ao depor sobre o fenômeno vivido, a linguagem se manifesta como um testemunho do próprio artista negro como um sujeito social, e sua linguagem é um comprometimento do seu corpo. Essas criações se apresentam como depoimentos do corpo-testemunha e, portanto, elas são formas de conhecimento e formas de empoderamento dos artistas negros, que comprometem e empregam, a partir do seu próprio corpo, as impressões coletivas sob um ponto de vista da experiência vivida por si (SOARES, 2020).

Partindo da descrição de Soares, pode-se dizer que em “Aparições” a construção de uma gramática negra corporal amplificada sustenta-se por uma poética da presença da negritude em que a ação performática ativada em sua proposta poética é mediada pela ritualística afro-brasileira que dispara a reencenação que depõe e testemunha a experiência afro-diaspórica a partir do próprio corpo negro como um corpo-epistêmico e crítico.

__REFERÊNCIAS

FANON. Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008



GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

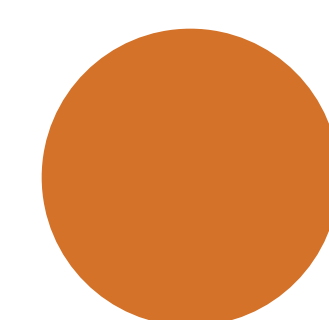
KILOMBA. Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MACHADO. Janaína. **Ações performáticas negras: a Gramática Corporal Negra Contestatória como ferramenta contra hegemônica**. Caminhos da pesquisa em Artes Cênicas. EDUFU. Uberlândia.v.7.n 1.jan-jun.2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55518/29276>

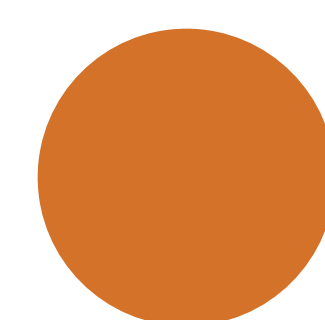
MBEMBE. Achille. **Crítica da Razão negra**. 2 ed. Editora Antígona, Lisboa. 2017.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectivas. 2016.

SOARES. Stênio José Paulino. **As Poéticas da Negritude e as Encruzilhadas Identitárias: uma abordagem a partir da noção de corpo-testemunha**. Revista Rascunhos – Caminhos da pesquisa em Artes Cênicas-EDUFU. Uberlândia.v.7.n 1.jan-jun.2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/55518/29276>



TAYLOR, Diana .**O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas**. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG.2013.





DO TEATRO QUE É BOM... O PENSAMENTO ESTÉTICO TEATRAL DE OSWALD DE ANDRADE.

Nanci de Freitas (Instituto de Artes da UERJ)¹

__RESUMO

O texto resulta de um estudo de fontes mencionadas no artigo de Oswald de Andrade, “Do teatro que é bom...”, publicado em *Ponta de Lança*, em 1943. O escritor coloca em debate as principais tendências do teatro modernista europeu, contrapondo o “teatro para as massas”, disseminado pelas experiências cênicas russas (Meyerhold), ao “teatro de câmara”, inspirado nas concepções francesas e italianas (Copeau e Pirandello), que influenciaram os rumos do teatro moderno brasileiro. O “ideário estético-teatral” de

¹ Nanci de Freitas é Professora Associada do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes. Coordena o Laboratório de Artes Cênicas e o projeto Mirateatro! Espaço de estudos e criação cênica. É encenadora e Doutora em Poéticas do Teatro pela UNIRIO.

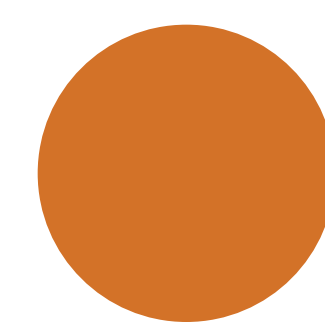
Oswald faz referências às grandes tradições teatrais do Ocidente e aos espetáculos das vanguardas, que ele teria assistido na Paris dos anos 1920.

__PALAVRAS CHAVE

Oswald de Andrade, teatro de câmara, teatro para as massas, vanguardas russas, teatro brasileiro moderno.

__ABSTRACT

The text results from a study of sources mentioned in Oswald de Andrade's article, "Do teatro que é bom ..." (About good theatre), published in *Ponta de Lança*, in 1943. The writer puts into debate the main trends of European modernist theater, contrasting the "theater for the masses", disseminated by Russian scenic experiences (Meyerhold), to the "chamber theater", inspired by French and Italian conceptions (Copeau and Pirandello), which influenced the directions of modern Brazilian theater. Oswald's "aesthetic-theatrical ideal" makes reference to the great theatrical traditions of the West and to the avant-garde shows, which he would have seen in Paris in the 1920s.



__KEYWORDS

Oswald de Andrade; Chamber theatre; Theatre for the masses; Brazilian modern theatre

EMBATE ENTRE “TEATRO DE CÂMARA” E “TEATRO PARA AS MASSAS”.

No artigo “Do teatro que é bom...”, publicado em *Ponta de Lança* em 1943, Oswald de Andrade apresenta uma síntese de suas “ideias teatrais”, marcando posição estética no panorama teatral moderno. Na forma de diálogo, Oswald coloca em debate o “teatro de câmara” e o “teatro para as massas”, utilizando-se da própria condição da estrutura dramática marcando a relação entre os interlocutores que se opõem numa dialética de discurso/resposta. O “teatro de câmara”, uma tendência da cena modernista europeia iniciada pelo teatro intimista de August Strindberg, aparece na discussão em aproximação com o teatro italiano (a dramaturgia de Luigi Pirandello e a cena de Anton Giulio Bragaglia) e com as ideias do encenador francês Jacques Copeau. O “teatro para as massas” é apresentado como um gênero de espetáculo capaz de agregar elementos do cinema e dos esportes como nas montagens teatrais

² “Do teatro que é bom...”. In: *Ponta de Lança* (1991, p. 102-108). O livro reúne artigos publicados, em 1943, nos jornais: *Estado de São Paulo*, *Diário de São Paulo*, *Folha da Manhã*. 944.

russas, em especial as encenações de Vsévolod Meyerhold.

O diálogo circunscreve as divergências acerca dos rumos do teatro brasileiro entre Oswald de Andrade e um porta-voz do Grupo Universitário de Teatro – GUT, grupo paulista atuante nos anos 1940, sob a direção do crítico Décio de Almeida Prado, que teria recusado a proposta do autor de *O rei da vela* para a montagem de seu texto. Para Iná Camargo Costa (1996), as contradições políticas da peça *O rei da vela*, somadas às divergências estéticas, pareceriam “passadistas e retardatárias às gerações mais jovens”:

Os teoremas programaticamente comunistas (à brasileira) do primeiro ato do *Rei da vela* hão de ter cheirado a puro enxofre àqueles praticantes do *teatro de câmara*, mas não há de ter sido apenas esse o motivo que os levou a considerar aquela peça retardatária ou pouco séria. Pois se é verdade que não nutriam a mais remota simpatia pelo stalinismo (cujas “façanhas” conheciam muito bem) não é menos verdade que eles eram muito exigentes em matéria de dramaturgia e preferiam, como escreveu Décio de Almeida Prado anos depois, esperar pelo aparecimento dos Claudel, Giraudoux e Anouilh brasileiro. Por mais que respeitassem os veteranos da Semana de Arte Moderna, tinham uma convicção bastante consolidada – a de que ainda deveria demorar muito para surgir a própria dramaturgia brasileira (Costa, 1996, p. 150).³

Os principais integrantes do GUT (Décio de Almeida

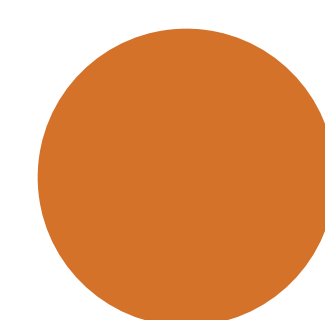
³ O comentário de Décio de Almeida Prado aparece na introdução ao seu livro *Apresentação do Teatro Moderno*, de 1956, que reúne suas críticas de teatro de 1947 a 1955 (Prado, 2001, p. XXI).

Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano) participavam também da revista *Clima* (1941-1944), ao lado de Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes e Rui Coelho, apelidados por Oswald de Andrade de chato-boys. O grupo foi alvo das críticas do escritor, principalmente depois das restrições feitas por Antonio Candido, no ensaio “Estouro e Libertação” (1992, p.17-32), ao livro *A revolução melancólica*, primeiro volume do ciclo *Marco Zero*, publicado em 1943. Oswald respondeu ferozmente a Antonio Candido em seu artigo “Antes do Marco Zero”, incluído em *Ponta de Lança* (Andrade, 1991, p. 66-70).

O artigo “Do teatro que é bom...” começa com uma defesa do trabalho “desses meninos e meninas”, referência aos integrantes do GUT. Diz o primeiro interlocutor:

Só o fato deles (sic) nos descansarem do cinema, dessa imbecilização crescente pela tela com que os Estados Unidos afogaram o mundo, para depois toma-lo sem resistência, só isso me faria dar a Legião de Honra, a Cruz de Ferro, a Ordem do Cruzeiro, tudo que haja de condecoração em todo o mundo aos amadores do nosso teatro (Andrade, 1991, p. 102).

O segundo interlocutor - Oswald de Andrade - afirma que ele está equivocado, em relação às conquistas do mundo moderno:

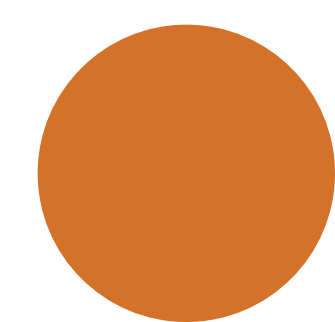


O mundo de hoje tende a crescer e não há espiroqueta, pálido, pára-quedista químico, tanque, canhão ou metralhadora, S.S., o estreptococo rajado, que possa com uma humanidade alfabetizada, elucidada pelo cinema, vigilante pela escola, saneada no esporte e na higiene alimentar, amparada pela cirurgia, pela sulfanilamida, pela granacidina (Andrade, 1991, p. 102).

O discurso indica a postura ideológica de Oswald como intelectual marxista, engajado ao Partido Comunista, desde 1931, na luta contra as forças nazifascistas, naquele momento da Segunda Guerra Mundial, em 1943. As artes integradas aos meios de comunicação de massa e o teatro de estúdio iriam cumprir um papel decisivo na construção do novo mundo:

Se amanhã se unificarem os meios de produção, o que parece possível, já não haverá dificuldades em reeducar o mundo, através da tela e do rádio, do teatro de choque e do estúdio. É a era da máquina que atinge o seu zênite. Por isso mesmo, meus reparos são contra o *teatro de câmara*, que esses meninos cultivam, em vez de se entusiasmarem pelo teatro sadio e popular, pelo teatro social ou simplesmente pelo teatro modernista, que ao menos uma vantagem trás, a mudança de qualquer coisa (Andrade, 1991, p. 102/103).

O primeiro personagem insiste no teatro moderno da França, em sua “reação admirável contra o abastardamento trazido pelo cinema”, produzindo “alguns minúsculos palcos



de escol, onde se refugiou o espírito nessa fabulosa Paris que a bota imunda do guarda floresta Hitler tenta inutilmente pisar (...) veja como graças aos Dullin, aos Pitoëff, aos Copeau, o teatro soube reacender a sua flama que parecia extinta” (Andrade, 1991, p. 103).

Jacques Copeau, considerado o reformador da arte teatral francesa, desenvolveu um programa artístico junto ao *Théâtre du Vieux Colombier*, em Paris, de 1913 a 1924, permanecendo vivo no *Cartel des Quatre*, grupo fundado em 1926 e que, até a Segunda Guerra Mundial, reuniu alguns dos mais importantes diretores de teatro de Paris: Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty e o russo, Georges Pitoëff. Os diretores tinham em comum o objetivo de produzir um teatro não convencional, opondo-se ao decorativismo do palco do século XIX e ao “arqueologismo” dos naturalistas. Diz Copeau:

Renunciar à ideia de cenário. Quanto mais a cena for nua, mais a ação poderá fazer com que nasçam prodígios sobre ela. Quanto mais for austera e rígida, tanto mais a imaginação jogará livremente. É na restrição material que a liberdade de espírito se apoia. Sobre a cena árida o ator é encarregado de realizar tudo, de tirar tudo de si mesmo. O problema do ator, do jogo, do movimento íntimo à obra, da interpretação pura, é assim formulado em toda a sua amplitude. Um tablado nu e atores de verdade (Copeau, 2013, p. 172).

Afastando-se tanto do teatro comercial quanto das posições vanguardistas de sua época, o encenador francês se colocaria em afinidade com a criação poética dos simbolistas, tendendo à veneração dos clássicos: a encenação deveria ser a arte de explorar as nuances do texto, em seu sentido intelectual e recursos poéticos. Suas ideias conquistaram inúmeros adeptos na França e em diversos países, no período entre as duas guerras. No entanto, “sua poética seria refutada pelo primeiro grande movimento de vanguarda do novo século, o futurismo, que teve seu maior impacto nos anos durante os quais o Vieux Colombier estava sendo planejado e implantado” (Carlson, 1997, p. 329-330).

Ao argumento em defesa de Copeau, Oswald contrapõe outra vertente do teatro moderno, a do “teatro de Meyerhold e as fabulosas transformações da cena russa, a fim de levar à massa, o espetáculo, a alegria e a ética do espetáculo...” (Andrade, 1991, p. 103). Vsévolod Meyerhold era ligado ao construtivismo, tendo encenado a peça *Mistério-Bufo*, do poeta Wladimir Maiakóvski, em 1918, para as comemorações do primeiro ano da Revolução. Em relação às renovações cênicas, o primeiro interlocutor rebate: “Bragaglia também tentou...”, referência a um dos criadores do teatro experimental italiano. Oswald replica:



Não, Bragaglia funcionou no pequeno laboratório modernista das experiências que você acaba de citar... (Copeau e o *Cartel*). São ainda e sempre o *teatro de câmara*. A réplica cenográfica do paradoxo de Pirandello. Não vou negar, nem ao próprio Bragaglia e nem ao próprio Pirandello, o valor dessas pesquisas nos dois campos, da plástica cênica e da ótica psíquica. (...) Essas experiências intelectualistas são uma degenerescência da própria arte teatral, da própria finalidade do teatro que tem a sua grande linha dos gregos a Goldoni, à *commedia del'arte*, e ao teatro de Molière e Shakespeare... (Andrade, 1991, p. 104).

Anton Giulio Bragaglia, ao contrário de Copeau, acreditava que a poesia teatral não está nas palavras e sim na cena. Participando do debate sobre “o perigo cinematográfico”, com a adesão do público às imagens da tela, ele argumenta que ao invés de se opor ao cinema o teatro deveria ser corrigido por ele, adotando a construção de uma nova poesia cênica. Valoriza o trabalho de equipe, cabendo, contudo, ao *regisseur* (o diretor) a coordenação do espetáculo:

O meu método é o seguinte: 1º) Exijo o autor dentro do clima espiritual do momento. 2º) Encontrado o autor que deve ser um homem nascido no nosso poético país, incito-a a escrever a comédia experimental; enquanto ele trabalha eu o vigio e aconselho. 3º) Uma vez terminada a obra, está pronta para ser feita de novo. Tesouras, papel, goma e pena. E começa o trabalho e a leitura até ficar pronta outra vez. Trabalho para muitas horas, gritos, lutas ferozes. No mínimo, as cadeiras

⁴ Anton Giulio Bragaglia manteve-se à frente do trabalho experimental do Teatro dos Independentes e da Casa de Arte Bragaglia, durante vinte anos.

voam. Alguns escritores ficam embaixo delas e desaparecem. 4º) O texto é lei, é sagrado e inviolável. Trata-se então de materializar a palavra, faze-la viver; vê-la e ouvi-la. Cria-se cena por cena, “imposta-se” o jogo de ação e vocalizam-se ou dilatam-se os tempos; marcam-se os pontos mais salientes e mais fortes, e estudam-se os silêncios e as pausas. Até o intimismo é útil, para dar o claro escuro da atmosfera teatral (Bragaglia, 1960, p. 28-29).

Atuando junto a iniciativas do Estado para reerguer o teatro, como conselheiro do Sindicato dos Diretores e Cenotécnicos, Bragaglia afirma no livro *Fora de cena*: “Os fins que tem em mira a nova cena fascista são a difusão da cultura técnica moderna e histórica, a renovação das formas nos teatros públicos; em suma: toda iniciativa que possa constituir uma ação moral e intelectual pelo prestígio do teatro técnico e pela defesa da escola italiana de espetáculo” (Bragaglia, 1941, p.10). Propunha um afastamento tanto da marca de deboche e visão limitada que o termo “futurista” imprimira ao teatro italiano, quanto “da repercussão das ideias de Copeau, o inimigo fiel de toda encenação, inventor da cortina neutra (...) o nobre chefe dos anti-teatrais no teatro” (Bragaglia, 1941, p. 21). Justificando a posição dos franceses, que defendem o teatro literário de sua tradição, reafirma o teatro da representação integral: “a nossa raça, teatral de instinto, há de reencontrar o bom senso, há de voltar à pura tradição italiana” (Bragaglia, 1941, p. 23).

Em relação a Pirandello, é inegável seu domínio sobre o cenário teatral francês, no período entre guerras e mesmo no pós-guerra, de 1945 a 1950, com a contribuição dos encenadores membros do *Cartel*. A estreia de *Seis personagens à procura de um autor*, dirigida por Pitoëff em 1923, marcou a história do teatro francês. Jules Romains, Lenormand, Anouilh, Salacrou, Ionesco, Sartre, Camus e Genet são alguns dos grandes autores influenciados pelos temas pirandellianos, com o jogo que “consiste em opor o teatro à existência (...) a verdade da arte às aparências do real”, diz Bernard Dort (1977, p. 202). Do ponto de vista técnico, Pirandello introduziu inovações na escrita: “a utilização da volta ao passado e da aceleração do tempo (comparáveis a certos recursos cinematográficos); a prática do teatro dentro do teatro; a utilização da ruptura do tom e a mudança contínua do drama para a comédia; a integração do raciocínio no movimento dramático...” (Dort, 1977, p. 218/219).

Oswald de Andrade disse ter assistido, em Paris, a montagem de *Seis personagens à procura de um autor*, em 1923, ficando impressionado com a teatralidade explícita dessa assustadora reforma cênica, como escreveu no artigo “Anúnciação de Pirandello”: “O teatro está aberto e nu. Pano levantado, bastidores de costas, mangueiras preparadas para um caso de incêndio, um piano, cartazes

5 Publicado no *Correio Paulistano*, de 29 de junho de 1923.



indicadores do horário dos artistas – toda a engrenagem anarquizada de uma caixa em dia de ensaio” (Andrade, 2017, p.184).

O impacto de Pirandello na formação do teatro moderno brasileiro pode ser percebido desde os anos 1920, nos textos de Alcântara Machado, conforme análise feita por Cecília de Lara (1987). Para o crítico, as bases para a renovação do nosso teatro se assentariam numa conjunção entre as propostas dramatúrgicas de Pirandello e a valorização de tradições populares nacionais. O processo deveria começar por banir dos palcos o teatro de costumes, propondo a busca do “primitivismo nativo” e da brasilidade autêntica e moderna, sugerindo para nosso teatro uma dupla tarefa, a de empreender, ao mesmo tempo, sua universalização e sua nacionalização, projeto que se aproximava das ideias antropofágicas e que valorizava as formas populares do teatro de revista.

O próprio teatro oswaldiano herdou muito da teatralidade pirandelliana, ao incorporar aspectos da metalinguagem e sugerir o desmonte das convenções do palco. O que Oswald condena em Pirandello é a posição política antirrevolucionária. Obviamente, o escritor brasileiro não seria condescendente com Pirandello nem com Bragaglia, pelas relações cordiais estabelecidas pelos dois artistas com Mussolini. Em 1924, Pirandello chegou a filiar-se ao

Partido Fascista Italiano, “menos por convicção ideológica do que pelas vantagens que adviriam desse fato. O autor sempre desejara ter a sua própria companhia e a ajuda oficial que obteve, em 1925, foi determinante para a criação do Teatro d’arte”.

O conceito de “teatro de câmara” é utilizado no artigo de Oswald de modo amplo, referindo-se a tendências cênicas que dialogam com as tradições do drama e com a “ótica psíquica”. O termo, oriundo da música de câmara, surgiu com o “teatro íntimo” de Strindberg, fundado em 1907, e se desenvolve entre as duas guerras com temáticas relacionadas aos conflitos psicológicos, pelo desejo de fazer do palco um local de encontro e de confissão recíproca entre ator e espectador:

Nesse “entre quatro paredes”, o ator parece diretamente acessível ao público, que não pode recusar sua participação emocional na ação dramática e que se sente pessoalmente interpelado pelos atores. Os temas – o casal, o homem isolado, a alienação – são escolhidos para falar “discretamente” ao espectador, confortavelmente instalado, quase como no divã do psicanalista, e confrontado, por ator e ficção interpostos, com sua própria interioridade (Pavis, 1999, p. 382).

A influência francesa no teatro moderno no Brasil

⁶ Informações no texto introdutório da peça *Seis personagens à procura de um autor*. Trad. Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1977, p. XVII. Não há indicação de autoria do texto introdutório.

⁷ Em 1947, Lúcio Cardoso chegou a formular um projeto de criação do Teatro de Câmara, no Rio de Janeiro, com o objetivo de apresentar textos inéditos de autores brasileiros, na perspectiva de um teatro intimista.

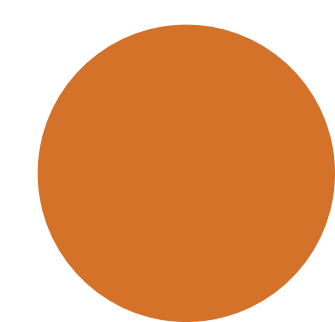
pode ser vista na relação entre o programa artístico do Grupo Universitário de Teatro – GUT e as ideias de Copeau e Jouvet, como reflete Iná Camargo Costa (1998). O crítico Décio de Almeida Prado, que dirigiu o grupo paulistano entre 1943 a 1948, indicou suas fontes: “É aos mais novos que me acho ligado pelas ideias, aos que vieram, de uma maneira geral, depois e não antes de Ziembinski. (...) Jacques Copeau, de quem todos descendemos, escreveu: ‘por encenação compreendemos o desenho de uma ação dramática.’” (Prado, 2001, p. XX). Copeau busca uma dramaturgia que consiga “fazer sonhar, evocando, sugerindo a vida múltipla e misteriosa (...) não fechar a perspectiva do mundo por um julgamento pesado, não se opor aos fenômenos, ser simples, familiar” (Copeau apud Costa, 1998, p. 87). Paul Claudel, Pirandello e Giraudoux (o Racine moderno) indicavam o ideal a ser atingido, endossando o projeto teatral do GUT. Durante a temporada de Jouvet no Brasil, em 1941, a revista *Clima* publicou um ensaio de Décio sobre as ideias de Jouvet, que caracterizaria a plataforma estética (e política) do grupo, na opinião de Iná Camargo Costa. Nesta síntese estaria a convenção teatral que reproduz o acordo entre autor, ator e público, para alcançar a ilusão e a emoção perfeitas; a recusa do naturalismo por decretar a morte da imaginação; a defesa da ação dramática que provém

de motivação psicológica das personagens e rejeição aos conteúdos da arte de tese.

A política cultural do GUT tinha como objetivos a valorização do autor nacional e a difusão do teatro pelo interior. Experiência absorvida pelo Teatro Brasileiro de Comédia - TBC - e pela Escola de Arte Dramática, da qual o próprio Décio participara. Gustavo Dória cita declarações de Décio de Almeida Prado:

Nasceu o nosso grupo em 1943, com o intuito de apresentar ao povo o bom teatro e também com a finalidade de auxiliar os Fundos Universitários de Pesquisas que, por sinal, têm patrocinado os nossos espetáculos. O primeiro constou de três peças: *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente; *O irmão das almas*, de Martins Pena, e *Pequenos Serviços em casa de casal*, de Mário Neme. Essas três peças de épocas tão diversas formam como que uma síntese da História do Teatro Brasileiro (Prado, apud Dória, 1975: p. 121).

Apesar da influência francesa sofrida por Décio e seus companheiros da revista *Clima*, eles sempre acabavam se voltando para o Brasil, diz Ana Bernstein (2005). Embora o crítico tivesse pequena experiência como encenador, o projeto do GUT revelava clareza na escolha do repertório, como ele diz: “A primeira peça pertence ao primeiro teatrólogo de língua portuguesa; a segunda, ao primeiro comediógrafo verdadeiramente nacional; e a última a um



escritor brasileiro da atualidade” (Prado, *apud* Bernstein, 2005, p. 88). O próprio Oswald de Andrade, no artigo “Diante de Gil Vicente”, se encanta diante da montagem de *O auto da barca do inferno*:

Os “chato-boys” estão de parabéns. Eles acharam o seu refúgio brilhante, a sua paixão vocacional talvez. É o teatro. Funcionários tristes da sociologia, quem havia de esperar desses parceiros dum cômodo sete-e-meio do documento aquela justeza grandiosa que souberam imprimir ao *Auto da Barca* de Gil Vicente, levado à cena em nosso teatro principal? Honra aos que tiveram a audaciosa invenção de restaurar no palco um trecho do Shakespeare lusitano, com os elementos nativos que possuíam. Os Srs. Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Clóvis Graciano, secundados pela pequena *troupe* universitária, ficam credores de nossa admiração por terem trazido diante do público um dos melhores espetáculos que São Paulo já viu. (...) Veja você o valor pedagógico e persuasivo do teatro, quando o teatro é teatro, é criação e execução, é postura e ação! Estes meninos puseram-me diante dos olhos a presença silenciosa e mágica de Portugal (Andrade, 1991, p. 86-87).

Rememorando sua experiência em Paris, nos anos 1920, Oswald faz ressalvas ao teatro da França, em seu artigo: a Jacques Copeau pela montagem de *Ubu-Roi* de Alfred Jarry, uma farsa que lembra os mistérios medievais, na qual “o Rabelais represado pela burguesia de bons costumes, que vem de Lesage a Flaubert, havia de trazer a todos nós a esperança de sua imortalidade”; as paradas sensacionais

de Jean Cocteau e o gênio que conseguiu realizar o grande espetáculo operístico moderno: Erik Satie (Andrade, 1991, p. 106). Nos faustosos tempos em que o escritor e Tarsila do Amaral residiram em Paris (1922-1929), estabeleceram contato com a intelectualidade apresentada pelo amigo e poeta Blaise Cendrars. Diz Oswald, em *A marcha das utopias*:

Não posso esquecer-me do que foi a minha chegada a Paris no ano de 22, já depois de ter tomado parte aqui na Semana de Arte moderna. (...) Vi nas exposições, nas conferências, nos círculos de artistas e intelectuais o que era a Arte Moderna. Um incrível destroçamento das boas maneiras do “branco, adulto e civilizado”. O primitivo tremulava nos tapetes mágicos de Picasso, em Rouault, em Chirico que majestosamente criava o surrealismo. A estatuária negra do Benin figurava nas vitrinas da Rue La Boétie. Os *ateliers* eram trincheiras revolucionárias. Os grandes artistas novos falavam das cátedras do Collège de France. A mecânica de Léger, a geometria que do cubismo passava ao abstracionismo, revelavam também as artes do primitivo, que nada têm nem de paisagista nem de agricultor (Andrade, 1995, p. 201).

O encontro com as vanguardas artísticas ofereceria as bases para a modernidade de Oswald. Tarsila fazia estágios nos famosos ateliês e “Oswald circulava entre os escritores da vanguarda parisiense arregimentando munição para reescrever o *Miramar* e elaborar o *Serafim*. Mas o contato mais estimulante para a obra do escritor ocorreu

via artes plásticas, música e teatro”, diz Maria Eugênia Boaventura (1995, p. 83). Ele ficara encantado ao assistir a peça *Création du monde* pelos Balés Suecos de Rolf de Maré (texto de Blaise Cendrars, música de Darius Milhaud e cenário de Fernand Léger); e os Balés Russos de Diaghilev, como *Parade* (libreto de Cocteau, coreografia de Massine, cenário de Picasso e música de Erik Satie). O impacto de Diaghilev se deu pelo choque visual provocado pelas cenografias, dimensão pictórica que passa a ser colocada num plano de igualdade com os elementos musicais e coreográficos.

O TEATRO PARA AS MASSAS: A ERA TECNOLÓGICA E O PALCO COMO ESTÁDIO.

O debate empreendido no artigo “Do teatro que é bom...” deixa claras as divergências, no campo ideológico, quanto à função do teatro como fenômeno social. Passeando pela história do teatro no Ocidente, o escritor enaltece o teatro grego e a humanização dos personagens de Ésquilo e de Sófocles na luta contra o destino, em contraposição ao que considera a mediocridade das personagens de Eurípedes envolvidas nos casos de família, nas quais Racine iria buscar inspiração para sua “metrificação envernizada e tersa”. Leitura que se aproxima do Nietzsche de *A origem*



da tragédia: o sentido filosófico do trágico estaria ligado às tensões entre Apolo e Dioniso, nas tragédias de Ésquilo e de Sófocles, enquanto, em Eurípedes, o drama e as paixões individuais revelariam uma tensão entre Dioniso e Sócrates. Na posição defendida, o Hamlet de Shakespeare ocupa um lugar privilegiado: “Há todo o drama do renascimento humanístico no príncipe viajado tornado culto, portanto cético, no contágio sufocante dos primados ancestrais que ia encontrar em Elsenor”. Shakespeare, assim como Bacon, comparece no Goethe de Weimar, no primeiro e no segundo Fausto, “que desencadeia as forças subterrâneas e as forças celestiais no embate encarniçado pela alma do homem tornado livre” (Andrade, 1991, p. 107).

No processo de secularização do teatro, a saída dos espaços abertos para as salas fechadas, a partir do século XVI, determinaria sua “convencionalização”. Desde o século XVIII, com a vitória do individualismo, assim como a pintura mural abandonou as paredes das igrejas para se fixar no cavalete, “o teatro deixou o seu sentido inicial que era o de espetáculo popular e educativo, para se tornar um minarete de paixões pessoais, uma simples magnésia para as dispepsias mentais dos burgueses bem jantados” (Andrade, 1991, p. 104).

Na lista de autores que fizeram “o teatro que é bom”, não poderiam faltar exemplos do drama moderno, como



o mestre norueguês, Henrik Ibsen, ressaltando *Peer Gynt*, drama de estações próximo das origens do teatro: “Está aí um teatro para hoje, um teatro de estádio... participante dos debates do homem...” (Andrade, 1991, p. 105). Dos gregos ao Fausto, de Ibsen a Federico Garcia Lorca, de Paul Claudel a Jarry, Oswald olha para o teatro do passado e para a cena moderna, buscando o fio de uma trajetória humanística no ocidente capaz de revelar o homem em constante luta pelo pensamento progressista e pela liberdade.

No sentido de inserção social, é difícil pensar em um teatro para as massas como propõe Oswald. O “teatro de massa”, como o “teatro popular” e o “teatro de participação”, refere-se mais a palavras de ordem do que a um conceito formulado com clareza, diz Pavis (1999). O *agit-prop* (agitação e propaganda), teatro feito para as massas, em geral, estaria condicionado a “efeitos secundários de ‘esquerdização’ do jogo do teatro: signos muito legíveis e repetitivos, procedimentos melodramáticos muito evidentes, fábula simplificada e mensagem clara e nítida” (Pavis, 1999, p. 384). Não confundir com o teatro feito pelas massas, com participação do povo, como no espetáculo *A Tomada do Palácio de Inverno* (ponto culminante da Revolução Russa), que o diretor russo Evrêinov organizou em 1920, contando com oito mil figurantes. O teatro para as massas

seria uma proposta mais política do que estética: “trata-se de criar as condições para que as classes sociais mais amplas tenham acesso à cultura, antes e em vez de criar uma arte de massa que transforme mágica e socialmente todos aqueles que a contemplam” (Pavis, 1999, p. 384).

A discussão se torna complexa por conta do fenômeno que iria instaurar a chamada “cultura de massa”, ao longo do século XX, com as novas tecnologias e meios de comunicação como rádio, cinema, televisão. A arte, com acesso aos recursos para a reprodução das obras, passou a integrar o domínio da indústria cultural. O teatro, porém, mantém seu caráter de não reprodutibilidade técnica, o *hic et nunc* da autenticidade de sua presença no local em que se realiza, o que garante sua condição de “aura”, conforme a célebre tese de Walter Benjamin (1985). No entanto, a presença das novas mídias nos espetáculos (recursos de luz e som, projeções cinematográficas e, posteriormente, circuitos de vídeo e difusão digital), desestabiliza o caráter mágico do teatro e introduz novas formas de produção e recepção.

O mundo novo que então se construía com a revolução tecnológica fora experimentado pelas vanguardas europeias, como foi o caso pioneiro do futurismo italiano. Por um lado, temos a inegável importância do movimento em conexão com a vida moderna; por outro, as contradições



ideológicas de seu articulador, Filippo Tommaso Marinetti, nos primórdios do fascismo italiano, geraram polêmicas. No teatro, um de seus principais manifestos, o *Teatro Sintético Futurista*, de 1915⁸, apresenta aspectos da cena vanguardista, com base na ideia de choque e exaltação à luta:

Enquanto aguardamos nossa muito desejada grande guerra, nós Futuristas desenvolvemos uma violenta ação anti-neutralista, das praças à universidade, empregando nossa habilidade no preparo da sensibilidade italiana para a grande hora do perigo máximo. A Itália deve ser destemida, impetuosa, veloz e ágil, como um esgrimista, indiferente aos golpes como um boxeador, impassível às notícias de uma vitória que possa custar cinquenta mil mortos ou a derrota. (...) A guerra – Futurismo intensificado – nos obriga a marchar e não a apodrecer nas livrarias e salas de leitura. Consequentemente achamos que a única maneira de inculcar na Itália o espírito guerreiro atualmente é através do teatro (Marinetti, p. 1974, p. 1).

As sínteses apresentadas nas *serate*, um tipo de intervenção artístico-política que ocorria em cafés e salões literários, indicavam a estética do teatro futurista: “Sintético, isto é, muito breve. Comprimir em poucos minutos, em poucas palavras e gestos, as inúmeras situações, sensibilidades, ideias, sensações, fatos e símbolos” (Marinetti, 1974, p. 2). Por meio de atrações cênicas e recursos cômicos, a síntese visava uma explosão da forma tradicional do

⁸ O *Teatro Sintético Futurista* (1915) foi assinado por F. T. Marinetti, Emilio Settemilli e Bruno Corra.

teatro, exigindo uma recepção ativa: “Todas as noites o Teatro Futurista será um ginásio onde se treine o espírito da raça em entusiasmos rápidos e perigosos, exigidos por este ano futurista” (Marinetti, 1974, p. 4).

O cubo-futurismo, principal versão russa das vanguardas artísticas, absorveu aspectos do futurismo italiano, conforme o teor combativo de seu manifesto de 1913, *Bofetada no gosto Público*⁹, com o ataque às tradições literárias burguesas e o culto às formas tecnológicas da vida moderna, a velocidade e a simultaneidade. Ideologicamente, postulavam no sentido contrário das posições do grupo de Marinetti: ao invés do elogio à destruição e à guerra, apoiavam estratégias revolucionárias para a derrubada da monarquia, da Igreja e do sistema de classe. Em termos de linguagem, os cubo-futuristas mostravam interesse no reaproveitamento das tradições e no linguajar das ruas: “mediante a recuperação da tradição pictórica – as obras dos primitivistas, os ícones religiosos e as singelas ilustrações da literatura romanesca popular”, diz Silvana Garcia (1997, p. 41).

As vanguardas russas viveram intensas investigações formais aliadas ao compromisso político-social, alcançando o ápice no construtivismo. O poeta Maiakovski afirma, em 1923, no primeiro número da revista *LEF - Levyi Front Iskusstv*

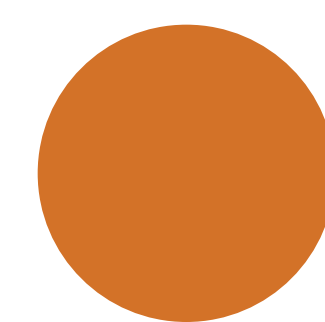
⁹ Principal manifesto do cubofuturismo, assinado por Vladímir Maiakovski, Vielimir Khlébnikov, David Burlíuk, Alexéi Kruchënik (Telles, 1987, p. 122-128).

(Frente de Esquerda das Artes) ¹⁰: “Pela primeira vez um termo novo no domínio da arte - construtivismo - veio da Rússia e não da França”. A estratégia formal do construtivismo, designado como “não figurativo”, implicava na recusa da composição em favor da construção e na relação entre arte e indústria das máquinas; na concepção de arte que modela a vida, ao invés de embelezá-la; na elaboração de uma linguagem que dialoga com sistemas biomecânicos, como modo de educação das atividades humanas. A “arte construtiva”, nos anos 1920 e 1930, iria determinar a renovação das artes plásticas, arquitetura, design, cenografia teatral, fotomontagem, cinema e propaganda, incluindo nomes como Taraboukuin, Tratiakov, Maiakovski, Meyerhold, Tatlin, Eisenstein, com desdobramentos na Europa e fora dela, nas décadas seguintes.

Vsévolod Meyerhold se engajou à perspectiva construtivista, recusando o palco tradicional e a estilização de suas montagens simbolistas anteriores, propondo um “espetáculo extrateatral” ¹¹, visando apresentações a um público de massas, em praças, fábricas e usinas metalúrgicas. A pesquisa de formas para a encenação de *O Corno Magnífico*, de Fernand Crommelynck (1922), levaria à criação de uma estrutura tridimensional concebida como uma “máquina-ferramenta”. O dispositivo, com partes

¹⁰ Revista futurista dirigida por Maiakovski de 1923 a 1925, em Petrogrado.

¹¹ Segundo J. Guinsburg, o trabalho de Meyerhold fora desenvolvido em quatro fases distintas: a simbolista, a esteticista, a construtivista e a sintética (Guinsburg, 2001, p. 57-84).



construtivas necessárias às ações dos atores, se tornaria uma estrutura standard usada em todas as montagens desta fase. Numa conjunção de técnicas modernas e adaptações de antigos sistemas do teatro popular, Meyerhold transforma plataformas móveis em tribunas, como nos mistérios medievais, nos carros de carnaval da Renascença italiana e na flexibilidade do palco elizabethano, com proscênio, balcão e cena de fundo. As concepções do encenador, designadas como grotesco, eram centradas na performance do ator, nas ações físicas e acrobáticas, na comicidade e no predomínio do gesto sobre a palavra: “Esse deslocamento constante de planos de percepção é tributário de um jogo de oposições, coerções, que articula simultaneamente a expressividade corporal do ator e seu projeto significante” (Picon-Vallin, 2006, p. 35).

Na segunda encenação de *Mistério-Bufo*, de Vladimir Maiakóvski (1921), a cenografia criada por A. Lavínski e V. Khrakóvski construiu estruturas imensas, compondo as linhas de uma arca que lembravam os planos múltiplos do teatro medieval, permitindo que a ação pudesse avançar por entre o público.¹² Apesar das críticas de escritores e membros do partido, que consideravam a peça incompreensível para o público proletário (críticas que recaíam sobre a produção artística de Maiakóvski até seus últimos dias), o espetáculo

¹² A primeira versão de *Mistério-Bufo* (1918) teve cenografia de Maliévitch: um mural monumental junto às suas telas suprematistas (Ripellino, 1971, p. 81).

teve enorme repercussão. Em plena guerra civil, *Mistério-Bufo* estimulava uma espécie de “teatromania”, fazendo de uma Rússia devastada um lugar em que fervilhavam teatros experimentais, laboratórios cênicos de escolas e grupos de repartições militares. Os espetáculos animavam comícios, desfiles e solenidades, como as *instzeniróvski*, dramatizações comemorativas das datas da Revolução, reunindo milhares de artistas, técnicos e voluntários para apresentações a públicos gigantescos (Ripellino, 1971, p. 89).

Os impasses vividos na Rússia da década de 1920, diante das divergências partidárias e estéticas, levariam à falência das iniciativas de promover a revolução das artes junto à revolução social. Em conferência proferida em 1930¹³, Meyerhold afirmara ser fundamental o teatro estimular a sensibilidade do público, não se restringindo a instrumento de propaganda política, representando teses e antíteses. A encenação deveria inspirar-se nas festas populares, valorizando aspectos do teatro total proposto por Wagner¹⁴: “Considerávamos, outrora, como utópicos os projetos de Wagner de criar uma espécie de teatro sintético que, com os meios cênicos, utilizaria, além da palavra, a música e a luz, os movimentos rítmicos e toda a magia das artes plásticas”. Mas mudaria de ideia, pois é desta forma que os espetáculos deveriam ser concebidos, para agir sobre

¹³ “A reconstrução do teatro”, Moscou, Leningrado: 1930 (Meyerhold, apud Conrado, 1969: 179-191).
¹⁴ Wagner escreveu *A obra de arte do futuro*, em 1849, ensaio em que propõe o conceito de Gesamtkunstwerk, “obra de arte total”, uma síntese de elementos da música, poesia, arquitetura, teatro, dança e pintura.

a plateia (*Apud* Conrado, 1969, p. 182). Meyerhold propõe um teatro capaz de enfrentar a concorrência do cinema: “Deem-nos tempo para elaborar a “cineficação” do teatro, deixem-nos realizar na cena os métodos da tela” (*apud* Conrado, 1969, p. 183). Ao encenador não foi concedido o tempo necessário para as experimentações. Em 1938, seu teatro foi fechado por decreto; em 1939 o artista foi convidado a fazer a autocrítica de suas concepções artísticas, mas se recusou, sendo preso por 48 horas. Sua mulher, Zenaide Reich, foi encontrada morta no mesmo ano. Em 1942, Meyerhold foi assassinado. ¹⁵

O pleno desenvolvimento das vanguardas russas foi interrompido, a partir de 1932, com a ascensão de Stalin ao poder e a adoção da tese do “realismo socialista”, em 1934, como padrão artístico da cultura revolucionária, a partir de decisões tomadas no 1º Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, com a participação de Máximo Gorki, Andrej Zdanov e Josef Stalin. O programa, que ficou conhecido como “Zdanovismo”, propunha que a arte deveria “fornecer um retrato verdadeiro e histórico-concreto da realidade em seu progresso revolucionário”, levando em conta “o problema da transformação ideológica e a educação dos trabalhadores no espírito do socialismo” (Eagleton, 2011, p.72).

¹⁵ Sob os impasses de Meyerhold, ver o texto “Vsévolod Meyerhold: uma informação” (Conrado, 1969: 1-13).

Foi exatamente em 1934, quando foi decretada a tese do “realismo socialista”, que Oswald de Andrade, filiado ao Partido Comunista Brasileiro, publicou sua peça *O homem e o cavalo*, inspirada em *Mistério-Bufo*, respondendo ao apelo feito por Maiakóvski aos leitores e produtores do futuro, conforme seu prefácio à segunda versão da peça, de 1921:

Mistério-Bufo é o caminho. Caminho da revolução. Ninguém profetizará com exatidão quais montanhas a mais teremos de explodir, nós que estamos indo por este caminho. (...) Hoje aspira à comuna a vontade dos milhões, mas dentro de uma meia centena de anos, pode ser que em um ataque contra planetas longínquos se atirem encouraçados aéreos da comuna. É por isso que, tendo mantido o caminho (a forma), eu novamente mudei partes da paisagem (o conteúdo). No futuro, todos que encenarem, desempenharem os papéis, lerem e imprimirem o *Mistério-Bufo*, mudem o conteúdo - façam seu conteúdo ficar contemporâneo, hodierno, do momento (Maiakóvski, 2001, p 7).

A peça *O homem e o cavalo* dialoga com a temática da peça de Maiakóvski e com a tradição teatral que ela representa, inspirada nos mistérios medievais, mas muda a estrutura narrativa e as personagens, operando a uma “transcontextualização” paródica. Oswald faz uma homenagem à peça *Mistério-Bufo*, sugerindo acordo com a teoria de Linda Hutcheon, que vê a paródia como “repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da



semelhança” (Hutcheon, 1989, p. 17).

A peça, que não alcançou o palco em montagens profissionais, teve (e ainda tem) difícil recepção por parte da crítica, sendo considerada datada por conta dos conteúdos ideológicos e da crença em uma revolução socialista. O poeta antropofágico, experimentador incansável, trafega por uma forma vanguardista e fragmentada para dar conta de conteúdos e discursos unificados sob as teses partidárias, produzindo uma tensão estética que não seria considerada harmoniosa, apesar de soluções brilhantes e intensa inventividade.

A lista de dramaturgos e encenadores que Oswald de Andrade considera como sendo o teatro que é bom é ampla e diversificada, indo do teatro grego ao teatro moderno. Apesar de não fazer uma distinção clara entre gêneros e sistemas teatrais aos quais se integram as obras citadas, o texto tende a reiterar o comprometimento social dos autores e encenadores. A estética do “teatro para as massas” projeta uma imagem que dialoga com a monumentalidade e que faz lembrar o teatro total de Wagner, proclamando o espetáculo popular “que um dia, talvez breve, há de somar num sentido honesto Wagner e Oberammergau”¹⁶ (Andrade, 1991, p. 104). O conceito de “teatro total” é mais um ideal inspirado no imaginário de

¹⁶ *Oberammergau Passion Play* é um espetáculo da Paixão de Cristo, que acontece a cada dez anos, desde 1634, na aldeia de Oberammergau, na Baviera, Alemanha, a partir de manuscritos que datam dos séculos 15 e 16.



certas formas de grande espetáculo do que uma realização concreta da história do teatro. Diz Patrice Pavis: “Uma das intenções do teatro total é reencontrar uma unidade considerada perdida, que é a da festa, do rito ou do culto. A exigência de totalidade escapa ao plano estético: ela se aplica à recepção e à ação exercida sobre o público. Visa fazer com que todos os indivíduos participem” (Pavis, 1999, p. 394/396).

Nas “ideias teatrais” oswaldianas desenvolvidas no artigo “Do teatro que é bom...”, artistas de vanguarda são luminares de um novo teatro: “aparelhado com a era da máquina, com o populismo do Stravinski, as locomotivas de Poulenc, as metralhadoras de Shostakovich na música, a arquitetura monumental de Fernand Léger”. A inspiração maior: a “encenação de Meyerhold, que propõe aos estádios de nossa época onde há de se tornar uma realidade o teatro de amanhã, como foi o teatro na Grécia, o teatro para a vontade do povo e a emoção do povo” (Andrade, 1991, p. 107). Naquele momento, contudo, a realidade era assombrada pelas ameaças fascistas:

O mundo se transformou depois do sedentário *século das luzes*, do romantismo de gabinete e da calma *Aufklärung*. Sancho montou o cavalo de Quixote! É a imagem guerreira do fascismo, a burguesia, a pequena burguesia querendo tomar parte em rodeios com um vilão do tamanho de Stalin... A pequena burguesia mussoliniana, doura em primeiras letras,

amamentada pela burocracia e pelo confessionário, querendo num desrecalque sensacional viver perigosamente... Veja no que deu! (Andrade, 1991, p. 108).

Para fechar o ensaio, Oswald de Andrade monumentaliza a figura do jornalista americano John Reed como modelo de artista comprometido com o esclarecimento, um soldado que “tendo apenas na cabeça ideias simples como pregos e uma arma na mão (...) cumpriu a sua missão no palco vivo da história contemporânea” (Andrade, 1991, p. 108). John Reed escreveu o livro *Dez dias que abalaram o mundo* sobre sua experiência na Revolução Russa, em 1917. O livro, editado nos Estados Unidos, em 1919, foi considerado a primeira obra da literatura mundial sobre a Revolução Socialista na Rússia.

A estética intimista do “teatro de câmara”, em plena Segunda Guerra Mundial, era um despropósito para Oswald, temporariamente convertido aos ideais revolucionários. Sua concepção de espetáculo, acredita Sábato Magaldi (2004, p. 170), teria sido preterida pela modernidade teatral da década de 1940, influenciada pela presença dos encenadores estrangeiros no Brasil. Nelson Rodrigues, legitimado pelo sucesso de *Vestido de Noiva*, com o grupo Os comediantes, desenvolvendo uma análise psicológica de suas personagens, numa chave freudiana, teria mais sorte

do que Oswald. Nesse caso, para usar as palavras do próprio Oswald, a “plástica cênica” viria da Polônia, pelas mãos do encenador Ziembinski, mas a “ótica psíquica” do teatro rodrigueano seria constantemente comparada à estrutura textual pirandelliana.

__REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **O homem e o cavalo**. São Paulo: Editora Globo: Secretaria Estado da Cultura, 1990.

_____. **Ponta de lança**. São Paulo: Globo, 1991.

_____. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1995.

_____. “Anunciação de Pirandello”. **Sala Preta**, 17 (2), p. 181-185. 2017. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v17i2p181-185>.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. (v.1). Trad.: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERNSTEIN, Ana. **A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. **O salão e a selva: uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade**. Campinas: Editora da Unicamp: Editora Ex Libris, 1995.

BRAGAGLIA, Anton Giulio. **Fora de Cena** (Ensaio sobre teatro). Trad.: Álvaro Moreyra. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi Ltda, 1941.

_____. “Subordinação do literato ao teatro”. *In*: Hermilo Borba Filho (org.). **Teoria e prática do teatro**. São Paulo: Agência Editora Íris, 1960.

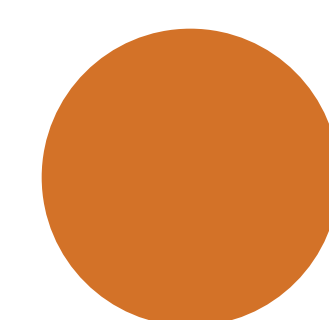
CANDIDO, Antônio. “Estouro e libertação”. *In*: **Brigada Ligeira**. São Paulo: UNESP, 1992.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

COPEAU, Jacques. **Apelos**. Textos coletados e estabelecidos por Marie-Hélène Dasté e Suzanne Maistre Saint-Denis; notas de Claude Sicard; tradução e apresentação José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, Iná Camargo. **Sinta o drama**. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

_____. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.



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

DORT, Bernard. “Pirandello e o teatro francês”. *In: O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EAGLETON, Jerry. **Crítica literária marxista**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

GARCIA, Silvana. **As trombetas de Jericó: teatro das vanguardas históricas**. São Paulo: Hucitec, 1997.

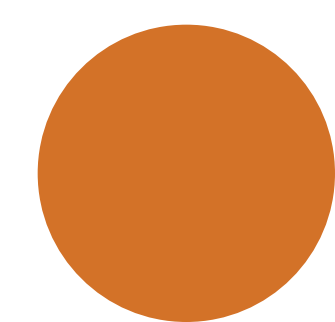
GUINSBURG, J. **Stanislavski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

LARA, Cecília de. **De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

MAGALDI, Sábato. **Teatro de ruptura: Oswald de Andrade**. São Paulo: Global, 2004. MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Mistério-Bufo: um retrato heroico, épico e satírico da nossa época**. Trad.: Dmitri Beliaev. São Paulo: Musa Editora, 2001.

MARINETTI, F. T.; SETTIMELLI, Emilio; CORRA, Bruno. “O



teatro sintético futurista – 1915”. *In: Cadernos de Teatro*, nº 63. Rio de Janeiro: O Tablado, 1974.

MEYERHOLD, Vsevolod. “A reconstrução do teatro” *in: O teatro de Meyerhold* (Aldomar Conrado: trad. org. e apresentação). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, Béatrice. “A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea”. *In: Folhetim* (coleção Ensaaios). Rio de Janeiro, 2006.

PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**; crítica teatral de 1947 a 1955. São Paulo: Perspectiva, 2001.

REED, John. **Dez dias que abalaram o mundo**. Trad. Armando Gimenez. São Paulo: Global, 1978. RIPELLINO, Angelo Maria. **Maiakovski e o teatro de vanguarda**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: Record, 1987.

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

O AUTOENFRENTAMENTO: PRÁTICAS DE YOGA E MEDITAÇÃO NA FORMAÇÃO DA ATRIZ

Daniela Corrêa da Cunha

(Universidade Federal de Santa Maria)¹

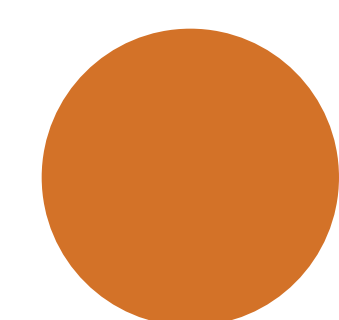
Daniel Reis Plá (Universidade Federal
de Santa Maria)²

__RESUMO

O seguinte artigo tem como objetivo apresentar percepções resultantes da pesquisa de Iniciação Científica sobre as práticas de yoga e meditação no treinamento e formação da atriz. Primeiramente, contextualizarei a temática do treinamento do ator e as decorrentes intersecções com as tradições contemplativas, assim como as principais noções das práticas de meditação e yoga que direcionam a pesquisa.

¹ Bacharelada em Artes Cênicas – Habilitação em Interpretação Teatral na Universidade Federal de Santa Maria.

² Orientador do projeto. Professor adjunto do Departamento de Artes cênicas na Universidade Federal de Santa Maria.



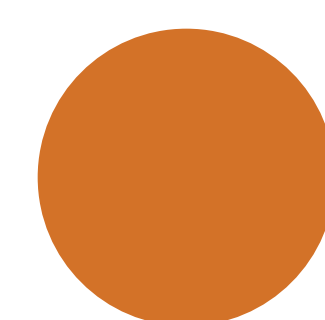
Em seguida, apresentarei algumas reflexões a respeito da própria prática, com base no refinamento da atenção e em ações voltadas ao conhecimento de si e à modificação de hábitos. Enfatizarei a ideia de ‘autoenfrentamento’ em um treinamento que promove mudanças na relação com o ofício e com o mundo, a partir do direcionamento aos aspectos mais sensíveis e sutis da experiência. Por fim, destacarei as reverberações pessoais da pesquisa apoiadas na ampliação de um olhar cuidadoso ao coletivo, tendo em vista o momento crítico que vivenciamos.

__PALAVRAS-CHAVE

Treinamento da atriz, autoenfrentamento, práticas contemplativas, yoga, meditação.

__ABSTRACT

This article addresses some perceptions about the practices of yoga and meditation in the actress training. Primarily, I will contextualize the theme of actor training and its intersections with contemplative traditions, as well as the main notions of meditation and yoga practices that guide this research. Then, I will approach the practice itself by means of the notion of self-knowledge and habits-



changing, which are based on the refinement of attention. I will emphasize the idea of ‘self-confrontation’ in a training that promotes changes in the relationship with the craft and with the world, directing our perceptions to more sensitive and subtle aspects of the experience. Finally, I will highlight the current reverberations of the research on me, supported by the expansion of a careful sight to the collective in response to the critical moment we are experiencing.

__KEYWORDS

Actor training, self-confrontation, contemplative practices, yoga, meditation.

INTRODUÇÃO

Este artigo versa sobre a inclusão de práticas contemplativas no trabalho da atriz, abordando a ideia de ‘autoenfrentamento’ em um treinamento que promove mudanças na relação com o ofício e com o mundo. Apresento algumas reflexões que surgiram durante os meus primeiros passos na investigação das práticas de



yoga e meditação aliadas ao treinamento e formação de atriz. Nessa direção, esboço um pensamento a respeito da própria prática, provocado por uma ação voltada ao conhecimento de si e à modificação de hábitos, cuja base é o refinamento da atenção.

Relato aqui, vivências que tive como bolsista de um projeto de Iniciação Científica iniciado no ano de 2019 e que continua até hoje. A bolsa iniciou no meu segundo ano de formação em Artes Cênicas, significando também o segundo ano da arte teatral em minha vida. Logo, foi um período de muitas escolhas que moldava uma identificação com o presente e um caminho a ser seguido. Neste processo de abertura pessoal e autoescuta, evidenciavam-se hábitos enraizados e pensamentos desacostumados ao olhar que resistiam às modificações. Assim, entendo o trabalho realizado como ‘enfrentamento’ no sentido de ‘colocar-se diante de algo’, neste caso, diante de mim mesma, enfatizando a noção de autoconhecimento.

Entendo que as práticas de yoga e meditação beneficiam o corpo de diversas maneiras favoráveis aos processos criativos e à atuação, mas aqui irei focar na ideia de um treinamento que une as artes e as tradições contemplativas promovendo transformações e distanciando-se de aspectos mais utilitaristas e da ideia comum de associação das práticas contemplativas exclusivamente com noções de



relaxamento, redução de estresse e aprimoramento estético do corpo.

Portanto, destaco o processo de transformação no meu olhar para a arte-vida, o qual se intensifica a cada dia ao perceber a relevância dessa discussão. Estamos vivenciando tempos cruéis e reveladores sobre a humanidade que solicitam a reconexão entre os indivíduos e seu meio. Entendo que é hora de retornar ao sensível, de descobrir o caminho de volta ao corpo e enfrentar o senso de separação que está gerando consequências irreparáveis ao nosso ambiente e às relações pessoais.

CONTEXTUALIZANDO A TEMÁTICA

Antes de passear por minha própria experiência, retorno àqueles que vieram antes de mim, pois considero essencial uma breve contextualização e retomada histórica acerca da discussão sobre práticas contemplativas incorporadas no treinamento e formação de atrizes e atores.

De acordo com Calvert (2018), é muito provável que Aaron Hill, em 1746, tenha sido o primeiro a publicar um método de interpretação para o ator unindo outras disciplinas do conhecimento científico, precedendo a proposição de Denis Diderot, na conhecida obra *Paradoxo sobre o comediante*

(1830). Após, esse tema é aprofundado pelos encenadores pedagogos do século XX, que se debruçaram sobre a investigação de treinamentos para o ator, sistematizando práticas que iluminaram a compreensão sobre o trabalho psicofísico envolvido no ofício.

Foi embebido deste contexto de inovação e de experimentação artístico-científica que Constantin Stanislavski (1863-1938) e Vsevolod Meyerhold (1874-1940) inauguraram um novo campo epistemológico de caráter essencialmente interdisciplinar no qual o conhecimento científico e o rigor experimental passaram a se configurar como instrumentos de base para a construção de técnicas voltadas para o treinamento do ator e o desenvolvimento de seus processos criativos (CALVERT, 2018, p. 01).

Nesse contexto, muitos artistas-pesquisadores europeus encontraram respostas em antigas tradições e estilos teatrais de países como Índia, China e Japão, explorando a relação de suas investigações com diversas formas de expressão e práticas da cultura oriental. Segundo Tcherkásski foram “precisamente as práticas criadoras de Stanislávski que deram início ao diálogo entre o Oriente e o Ocidente no campo da cultura teatral e da pedagogia do ator” (TCHERKÁSSKI, 2019, p. 11-12).

Sob essa perspectiva, é sabido por meio dos estudos de pesquisadores como Tcherkásski (2019) e White (2006) que Constantin Stanislávski utilizou várias proposições do yoga



durante o desenvolvimento de seu sistema, principalmente, a partir da obra *Hatha Yoga*, de Ramacharaka, publicada em 1904. Alguns alunos de Stanislávski também se debruçaram sobre a Ásia: Yevgeny Vakhtangov estudou a filosofia tibetana e o yoga e Vsevolod Meyerhold se interessou pelos conceitos da respiração hindu e pelo simbolismo dos cenários japoneses. Mais à frente, pode-se citar outros encenadores, como Bertold Brecht, o qual foi influenciado pelos atores chineses e suas técnicas, Peter Brook, que se atentou à filosofia chinesa do Tai Chi Chuan e Jerzy Grotowski com as práticas de Hatha Yoga no início de suas investigações (ASLAN, 2007).

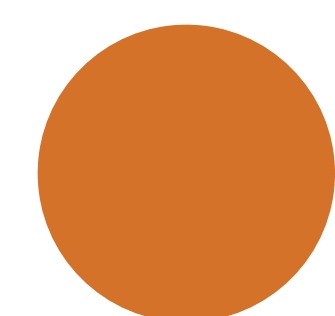
Portanto, muitas proposições sobre o trabalho do ator desenvolveram-se sob a perspectiva do diálogo com práticas da cultura oriental e “as técnicas contemplativas e/ou exercícios voltados para o desenvolvimento da atenção plena foram, paulatinamente, integrados ao treinamento e à formação do artista de teatro” (CALVERT, 2018, p. 02). Zarrilli (2009) cita Michael Chekhov, Artaud, Barba, Copeau, Tadeusz Kantor, Herbert Blau, Suzuki Tadashi, Yoshi Oida, Ariane Mnouchkine e Anne Bogart, como estudiosos das técnicas de atuação contemporânea que de algum modo foram influenciados pelas tradições do continente asiático. Além disso, artistas como Marina Abramovic, Meredith Monk e David Lynch possuem a meditação como elemento

essencial nas suas criações.

Ao me referir a algumas das práticas acima, utilizo o termo “práticas contemplativas”, o qual vem sendo difundido em estudos de diferentes áreas, principalmente a partir de pesquisas estadunidenses, e intenta abranger diferentes práticas relacionadas a antigas tradições de pilares meditativos. Um aspecto importante do termo é a capacidade de ligação com tradições ocidentais que também possuem teor de contemplação, como é demonstrado por Plá (2012) ao citar os estudos de Daniel Goleman, Michel Foucault e B. Alan Wallace. Nesse sentido, o termo se relaciona com as “chamadas tradições contemplativas: budismo, cristianismo, islamismo, as pajelanças, o candomblé, o hinduísmo, entre outras tantas linhagens espirituais” (PLÁ, 2017, p. 46).

Para a melhor compreensão do termo, Quilici (2018) explicita o significado de contemplação, entendendo-a como um modo de percepção que possui uma qualidade de atenção diferenciada, a partir de uma visão não só do corpo, mas também da condição humana.

Uma das qualidades mentais associadas ao seu cultivo é o esforço ou energia que se coloca no exercício. Ele principia com a sustentação da atenção durante certo período de tempo em alguns aspectos da experiência mental e corporal. Na medida em que a atenção se estabiliza e adquire-se certo grau de concentração, tais experiências podem ser investigadas



de modo mais sutil, discernindo-se as tensões que lhe são subjacentes e, por vezes, descobrindo-se estados que não conhecíamos antes. [...] Diretores como Meyerhold, Brecht, Artaud e Grotowski trabalhavam com a ideia de que o ator deveria criar um “bom espectador” interno dos seus próprios hábitos e ações, um olhar agudo e isento de julgamentos, que poderíamos aproximar da percepção contemplativa (QUILICI, 2018, p, 05).

Entendendo esse panorama histórico, é importante salientar que a convergência das artes da cena com as práticas contemplativas se apresenta atualmente sob aspectos diversos daqueles anteriores à década de 1960, uma vez que como menciona Plá (2018, p. 10), “o momento atual apresenta uma abordagem particular”. Compreendo que hoje há uma mudança nos modos de abordar esse campo pautada pelas necessidades do mundo contemporâneo, especialmente no que tange à necessidade de oposição a uma visão consumista e utilitarista, bem como à velocidade e ruído típicos desse momento.

Nesse sentido, mais uma vez, muitos dirigem o olhar para as antigas tradições contemplativas, investigando novas relações que ultrapassam a instrumentalização de técnicas, pois parece haver um desejo de conciliação com algo mais profundo e essencial. Muitos artistas abrem espaços para que o trabalho artístico surja da própria prática contemplativa em ligações cada vez mais entrelaçadas e



tensionadas entre a arte e a vida, entre a ficção e as suas vivências e entre as obras de arte e a realidade.

Entre artistas contemporâneos cuja prática artística se mescla à prática da meditação, menciono Lee Worley e Arawana Hayashi, cujas propostas atravessam a pesquisa aqui apresentada. Ambas foram alunas de um dos pioneiros do budismo tibetano no Ocidente, Chögyam Trungpa Rinpoche, fundador da instituição de inspiração budista e educação contemplativa, Naropa University³, na qual Lee Worley foi uma das fundadoras do programa de estudos teatrais. Já Arawana Hayashi é membro do *The Presencing Institute*, no qual desenvolveu a metodologia do *Social Presencing Theater* (SPT)⁴.

O YOGA

Existem diversas práticas meditativas provindas de diferentes tradições, sendo a meditação parte central dos diversos sistemas de yoga. O monge budista Henepola Gunaratana Mahathera (1991), entende o desenvolvimento da consciência como propósito da meditação. Nesse viés, promove-se a conscientização do que realmente se é

³ A Universidade Naropa foi a primeira universidade de inspiração budista criada nas Américas. Localizada em Boulder, Colorado (USA), foi fundada por inspiração de Chögyam Trungpa Rinpoche, sendo um dos berços do movimento *mindfulness* e pioneira no campo da educação contemplativa e da relação entre artes e práticas contemplativas.

⁴ Teatro da Presença Social (TPS) é uma metodologia criada por Arawana Hayashi, sendo utilizada no contexto da teoria U para investigar a realidade atual e explorar potenciais futuros. TPS pode ser praticada individualmente, em grupo, ou no âmbito de organizações e sistemas sociais mais abrangentes.

ao ultrapassar a imagem do ego e transformar a vida cotidiana. Segundo o autor, “A meditação Vipassana não é uma tentativa de esquecer de si mesmo ou de encobrir seus problemas. É aprender a se olhar exatamente como você é. Veja o que está lá, aceite totalmente. Só então você pode mudar isso” (MAHATHERA, 1991, p. 22, tradução minha⁵).

É a partir desse processo de autodescoberta promovido pela ação de meditar que desenvolvo a ideia de autoenfrentamento neste texto, ligada ao processo de formação da atriz. Utilizando novamente as palavras do monge Mahathera, “Meditação é difícil em alguns aspectos. Requer uma longa disciplina e às vezes um doloroso processo de prática” (MAHATHERA, 1991, p. 25, tradução minha⁶). E é nessa mesma direção que entendo o caminho do autoconhecimento do yoga. A Prof. Dra. Thais Cavalari (2011) ao pesquisar a experiência do yoga enquanto caminho também o caracteriza como uma jornada de autoconhecimento, capaz de orientar o praticante a unir-se com sua consciência espiritual. Para a autora, “Yoga representa tanto o caminho como o destino a ser alcançado: é técnica, filosofia e também um estado, uma meta” (CAVALARI, 2011, p. 07).

⁵ “Vipassana meditation is not an attempt to forget yourself or cover up your troubles. It is learning to look at yourself exactly as you are. See what is there, accept it fully. Only then can you change it” (MAHATHERA, 1991, p. 22)

⁶ “Meditation is tough in some respects. It requires a long discipline and sometimes a painful process of practice” (MAHATHERA, 1991, p. 25).



Assim, o trabalho artístico em diálogo com o yoga assume um caráter de ‘prática espiritual’, ao promover o direcionamento do olhar a aspectos mais sensíveis e sutis da experiência, não limitando o olhar somente ao que é mais evidente. Neste enquadramento, as questões éticas e de busca por uma integração entre corpo e mente tornam-se intrínsecas à prática.

Concordo com Gnerre (2010) quando afirma que o yoga está sofrendo um processo de direcionamento para questões estéticas do corpo e valorização do individualismo, aspectos que destoam do objetivo original dessa prática. Segundo a autora, isso ocorre em função de um pensamento dicotômico enraizado na cultura ocidental, de separação entre corpo e espírito, assim “[...] esta divisão torna difícil a compreensão do yoga como prática espiritual já que ela vem sendo apresentada, sobretudo, como uma prática física aos nossos olhos” (GNERRE, 2010, p. 254).

O processo de união objetivado pelas antigas tradições yogues é abordado a partir da raiz sânscrita da palavra yoga: *yuj*, a qual pode significar junção, união, integração, unificação, conexão, entre outros sinônimos. A palavra reflete o caminho de integração de todas as esferas do ser, a começar pela verdadeira conexão com o corpo, e denota o objetivo final de união do indivíduo com a consciência espiritual.



Não cabe a este texto pautar as complexas teorias da origem do yoga e sua cosmogonia, mas partindo dos estudos de Moura (2013), é suficiente entender que o yoga é uma prática de raiz indiana, que teve sua primeira menção, provavelmente, há mais de cinco mil anos nos primeiros textos sagrados do hinduísmo, os *Vedas*, se desenvolvendo por meio da transmissão oral até o período do Yoga Clássico, no qual foi reconhecido como *darshana*⁷ e sistematizado por Patañjali⁸, que compilou os materiais encontrados no *Yogasutra de Patañjali*, uma das referências principais do yoga. Após a sistematização do *Yogasutra*, desenvolveram-se escolas clássicas do yoga, que deram origem às diferentes escolas modernas.

Entre as escolas clássicas está a Hatha Yoga, a mais difundida no Ocidente e no Brasil. A escola é entendida como o yoga do corpo, pois, “[...] relaciona-se ao advento do Tantrismo, ramo filosófico que deixa de perceber o corpo como impuro, e passa a conceber o corpo como instância que também pode ser iluminada” (GNERRE, 2010, p. 252). Assim, é apenas nesse período pós-clássico do yoga que surgem as mais variadas posturas corporais e técnicas respiratórias unidas ao estudo da fisiologia sutil.

Nessa direção, minha prática parte do ramo da Hatha Yoga, por meio das pesquisas individuais desde o final do

⁷ Refere-se aqui às seis escolas filosóficas da Índia, na interpretação dos *Vedas*.

⁸ Segundo os historiadores, sabe-se muito pouco sobre quem foi Patañjali, mas viveu em algum período entre os séculos II a.C. e II d.C.

ano de 2017 e de aulas de Hatha, Tantra e Yoga Somático desde 2018, além do estudo das demais escolas e suas significações originais como aprofundamento atual. Portanto, como breve explicação, a Hatha Yoga é o “[...] ramo do Yoga que visa à iluminação da consciência pela união de duas polaridades (ha=sol, tha=lua) presentes na respiração, na mente e no corpo” (HENRIQUES, 1990, p. 186). Entre os diversos elementos dessa escola, Moura (2013) considera como principais técnicas: “*kryas* (técnicas de purificação) *asanas* (posturas psicofísicas), *pranayamas* (exercícios respiratórios), *mudras* (gestos com as mãos), *bandhas* (travas ou selos), e os *mantras*” (MOURA, 2013, p. 11).

As técnicas mencionadas são partes importantes da pesquisa juntamente aos dois primeiros passos do Ashtanga Yoga⁹: *yamas* (refreamentos) e *nyamas* (observâncias), que se referem à disciplina ética da prática, de conduta social e pessoal. Utilizando a tradução e análise de Gulmini (2002), dos *nyamas* destaco *tapas* (ascese) e *svadhyaya* (autoestudo), como forma de reintroduzir a discussão sobre conhecimento de si e modificação de hábitos, questões impulsionadoras deste texto. Sob essa análise, *tapas* e *svadhyaya* referem-se, respectivamente, à austeridade de conduta e à dedicação ao autoestudo. Assim, ao unir as duas observâncias, entendo a necessidade da autodisciplina

⁹ Ashtanga Yoga refere-se ao conjunto de oito passos ou oito membros (*angas*) apresentado por Patañjali no *Yogasutra* como um método de autorrealização. São eles: *yamas*, *nyamas*, *asanas*, *pranayamas*, *pratyahara*, *dharana*, *dhyana* e *samadhi*.

pautada no conhecimento de si para este trabalho de convergência entre práticas artísticas e contemplativas.

A PESQUISA

A prática do yoga, considerando sua complexidade, se insere num contexto de trabalho sobre si, envolvendo aspectos biológicos, psicológicos e éticos. Nesse ponto, vejo o quanto a tradição yogue se relaciona com a tradição *stanislavskiana* do trabalho do ator sobre si mesmo, que para Zaltron (2019, p, 221), “está intrinsecamente relacionado com a importância do coletivo e da ética, na arte e na vida”. Acredito que essa relação em Stanislávski se deu tanto pela preocupação coletiva da própria prática teatral, quanto pela relação cultivada com as tradições orientais por meio dos seus estudos com o yoga.

Como alega White (2006), o Sistema possui uma abordagem holística para a atuação, sobre corpo, mente e espírito, porém a importância igualitária que Stanislávski concedia à espiritualidade e à ciência foi negligenciada pelos estudiosos devido a censura promovida pelo regime stalinista sobre sua obra. O estudo da Dra. Michele Zaltron aponta que o primeiro ponto trabalhado pelo encenador era o aperfeiçoamento humano sob um aspecto que ultrapassava o plano individual, objetivando modificações no coletivo.

A partir disso, o coletivo, seja do Estúdio, seja da plateia, ou a sociedade, poderia ser transformado, revolucionado. Nos ensinamentos levados a cabo durante o Primeiro Estúdio a arte não se separava da vida. [...] A criação de uma espécie de “ordem espiritual de artistas” era um dos sonhos almejados por Stanislávski e por Sulerjítski (ZALTRON, 2019, p. 224 - 225).

Desse modo é possível perceber o ‘borramento’ da fronteira entre arte e vida no trabalho de Stanislávski. O trabalho sobre si investigado em minha pesquisa encontra-se, da mesma forma, na fronteira entre a atuação e a vida cotidiana. Para isso, exige um treinamento contínuo que, utilizando a explicação de Quilici (2012, p. 19), envolve “[...] uma percepção mais refinada da fala, das ações, e das intenções envolvidas no desempenho dos afazeres diários. Como se a mesma atenção que exigimos de um ator num palco ou numa situação laboratorial fosse levada para o dia a dia [...]”. Logo, trata-se de uma prática constante, uma vez que é respaldada em filosofias e condutas éticas que pressupõe uma prática cotidiana, ou *sadhana* na filosofia do yoga, traduzido também como o caminho para a autorrealização.

A pesquisa que relato neste texto foi iniciada no ano de 2019 como parte das investigações do Grupo de Pesquisa Tradere¹⁰, surgindo como resposta ao crescimento

¹⁰ Grupo de pesquisa com apoio CNPq sediado na UFSM com coordenação do Prof. Dr. Daniel Reis Plá.

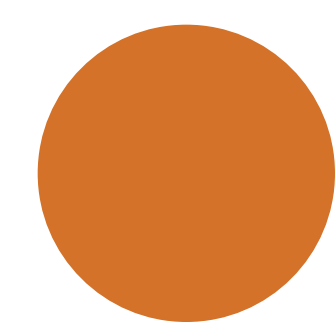
do interesse nas práticas de meditação e demais práticas contemplativas no contexto de formação de artistas da cena e nas práticas criativas. Nesse cenário:

A ideia de um treinamento artístico que integre a prática meditativa parte também da concepção de arte enquanto ofício e tradição. O treinamento artístico-meditativo implica disciplina e uma abordagem pragmática do ofício, que parte do cultivo de uma mente alerta (PLÁ, 2012, p. 103).

A partir desse ponto de vista, a pesquisa apresentou um caráter transformador em relação à minha formação em Artes Cênicas, considerando que o meu encontro com as práticas contemplativas se deu paralelamente ao início da minha jornada na área teatral, direcionando-me a novos caminhos nunca antes considerados. Desse modo, penso e sinto a convergência dessas vivências de uma forma análoga à manifestada pela Prof. Dra. Nara Keiserman.

O artista que optar por uma prática espiritual o fará com o fim nisso mesmo, de se dedicar a ela, e não numa atitude utilitária, na expectativa de se tornar um ator melhor. Mudanças, transformações, insights que possivelmente ocorrerão nas práticas invadem e inundam a sua relação com a Arte, o seu modo de estar no mundo e são estes os aspectos que enriquecem o Ator (KEISERMAN, 2018, p. 05).

No que tange a minha investigação em 2019, comecei



a pesquisa compreendendo o meu *sadhana*. Executava repetições da *Surya Namaskar*, sequência de saudação ao sol, todas as manhãs, e sequências de saudação à lua todas as noites, assim como determinados *pranayamas* ao acordar, meditação sentada em algum momento do dia e estudo teórico do yoga. Manter tal disciplina diante ao cenário cotidiano era um desafio e surgiam sensações negativas como resistência às pequenas modificações diárias, porém, acredito que este confronto pessoal por si só promoveu transformações. Entendo essa disciplina como um processo de incorporação de novos hábitos diários, respaldados no olhar atento para as ações, como forma de estar verdadeiramente presente em determinado espaço-tempo. Assim, a disciplina e a responsabilidade para com a prática pessoal e a atribuição de certa atitude atenta para o cotidiano se tornaram pontos muito importantes da investigação.

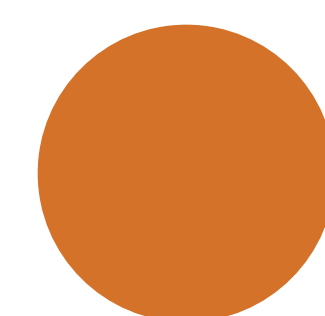
Ao mencionar aspectos do trabalho como disciplina, autoestudo e modificação de hábitos, destaco que existe uma relação de liberdade inerente às proposições. De acordo com Moura (2013), a disciplina proposta pela prática de yoga se relaciona com a liberdade e não com o aprisionamento a determinado fazer imutável. A verdadeira disciplina só existe em alguém que é capaz de assumir a responsabilidade por suas decisões.



Sem liberdade, a disciplina é uma imposição, seja de fora ou de dentro. Muitas vezes uma pessoa afirma que não aceita qualquer disciplina que seja imposta por uma autoridade externa, mas esta pessoa esquece que a chamada autoridade interna é também o produto de fatores condicionantes. A autoridade interna é realmente um produto de forças sociais e culturais que invadem o indivíduo, advindas da sociedade ou do grupo ideológico ao qual pertence. A liberdade exige uma completa eliminação da autoridade tanto externa quanto interna (MEHTA, 1995, p. 104 apud MOURA, 2013, p. 67).

Sob essa perspectiva, as práticas supõem a liberação dos próprios condicionamentos impostos pela mente. Insiro nessa mesma ideia, a liberação de automatismos, ações mecânicas e formas de agir que correspondem a fatores externos e afastam o indivíduo de sua verdadeira realidade. Nisso, está a ação do autoenfrentamento, pois o praticante, metaforicamente, é posicionado frente a um espelho interno. No reflexo apresenta-se a resistência dos condicionamentos à liberação e dos hábitos à mudança. Ideia semelhante foi revisitada por Grotowski ao afirmar que o ator deve vivenciar um processo de autodoação, atingindo determinada harmonia interior e libertando-se de complexos e amarras. Em suas palavras:

Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim erradicação de bloqueios. [...] Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total - não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser (GROTOWSKI, 1992, p. 15-49).



Nesse contexto, há uma atitude de entrega necessária às práticas e ao processo de conhecimento de si. Assim como é pontuado por Keiserman (2018, p. 11), há a necessidade de uma “atitude de disponibilidade, de não resistência reativa”. Entendo que a ‘entrega’ possibilita a verdadeira presença e a percepção dos aspectos energéticos da prática de yoga, permeados pela noção de *prana*, a energia vital em circulação dentro do corpo humano. Segundo Zarrili, o elemento do yoga mais utilizado por Stanislávski foi o *prana*, entendendo a importância das relações de energia envolvidas na atuação. Para o autor, a partir da ideia de *prana*, “Energia é o que anima e ativa o ator. [...] É a respiração e algo a mais. (ZARRILI, 2009, p. 19, tradução minha¹¹).

Assim, compreendo que as práticas contemplativas exercitam a abertura pessoal e a autoescuta através da atenção ao momento presente, ampliando a consciência e as percepções de si. Citando o estudo de Calvert (2018, p. 05), “Concretamente, o foco no momento presente leva a uma suspensão momentânea do condicionamento emocional, cognitivo e comportamental, abrindo espaço para novas formas de agir, sentir e pensar no mundo contemporâneo”.

Vislumbro o desenvolvimento de novas formas de agir e sentir unidas às minhas vivências artísticas. Percebo a

¹¹ “Energy is that which animates and activates the actor. [...] It is the breath “plus” something more” (ZARRILI, 2009, p. 19).

riqueza de um caminho que se encanta com o momento presente e nele permanece sem grandes expectativas e julgamentos, afinal, segundo o monge Mahathera, ao meditar apenas com o objetivo de se sentir melhor, de produzir sentimentos felizes “[...] é menos provável que eles ocorram do que se você simplesmente meditar com o propósito real da meditação, que é o aumento da consciência” (MAHATHERA. 1991, p. 23, tradução minha¹²).

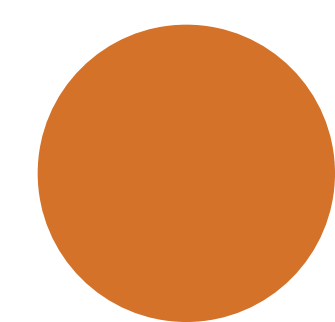
O valor da prática está na própria prática, o ato de meditar se valoriza pelo ato de meditar, pois essa é uma experiência a ser experimentada mais do que teorizada. Assim, pacientemente a atenção é refinada em um processo de expansão da consciência, apresentando ao praticante percepções sobre si. O cineasta David Lynch utiliza a analogia de que durante os processos criativos as ideias são como peixes dispersos no oceano da mente e menciona que o essencial está disponível em níveis mais profundos. Para o autor, “Quanto mais você expande a consciência – a atenção –, mais fundo é seu mergulho na direção dessa fonte e maior será o peixe que pode pegar” (LYNCH, 2015, p. 02).

Além da prática individual de yoga, uma das práticas que realizei nos encontros do Grupo Tradere inspirava-se na meditação caminhando, *Kinhin*, do zen budismo. Caminhávamos em círculo sincronizando a inspiração

¹² “[...] they are less likely to occur than if you just meditate for the actual purpose of meditation, which is increased awareness” (MAHATHERA, 1991, p. 23).

e a expiração ao afastar e aproximar o pé do chão, respectivamente. Essa prática intensifica a concentração na tentativa de manter a sincronia entre respiração e movimento e promove significações para cada passo, estimuladas pela lentidão da caminhada em oposição ao mundo veloz do cotidiano. Tal visão contemplativa invadiu diversos momentos do meu dia a dia, em especial, as trajetórias cotidianas.

Como exemplo, a três dias de iniciar a primavera, estava a caminho da aula na mesma pressa vivenciada durante toda a semana chuvosa e fria. Em determinado momento, com um simples olhar atento para os meus passos, me senti ‘presente’, percebendo a desatenção que automatizava minhas ações nos últimos dias. Então, parei para perceber o caminho que já não observava mais. Nisso, avistei ipês amarelos completamente floridos em todo o trajeto da rua, resistindo diante ao céu cinzento. Tratava-se de uma semana de fortes baques políticos e desesperança e essa pausa dos pensamentos ansiosos refletiu fortemente no que eu estava vivendo. Perceber verdadeiramente as flores e a estação que surgia foi inspirador e emocionante, servindo para mim como metáfora de resistência e esperança necessárias. Assim, o espaço foi percebido de uma outra forma e me sensibilizou a parar no trajeto e escrever tais sensações, posteriormente, resultando na criação de uma pequena cena.



Nesse sentido, os processos criativos e as práticas contemplativas dialogam enquanto processo de sensibilização à vida cotidiana e ao todo que nos cerca. Atualmente, me sinto instigada a direcionar a atenção para os pequenos detalhes das sensações e das vivências, trabalhando com percepções sutis de atitudes e movimentos. Antes disso, entendo a sensibilização como a ampliação de um olhar cuidadoso ao coletivo, desde o contato com os elementos naturais às preocupações socioculturais. Acredito que esse trabalho supõe distanciamento a questões individuais e demasiado egoístas, valorizando as relações interdependentes entre todos os seres, sob o olhar holístico do yoga¹³.

Sob essa perspectiva, a reconexão consigo mesmo objetivada nas práticas contemplativas é sinônimo da conexão com o todo e, portanto, ocorre um processo de desapego a noção de um eu separado dos outros. Logo, como comenta Mahathera (1991), o conhecimento de si é o oposto do que muitos julgam como prática egoísta, “Por meio da meditação, nos tornamos conscientes de nós mesmos exatamente como somos, ao despertar para as inúmeras maneiras sutis com que manifestamos nosso próprio egoísmo. [...] Limpar-se do egoísmo não é uma atividade egoísta” (MAHATHERA, 1991, p. 24, tradução

¹³ Holístico refere-se aqui à percepção do ser humano em sua totalidade, a partir do estudo da fisiologia sutil humana que aborda as estruturas energéticas do ser em conceitos como *koshas*, *chakras*, *nadis* e *prana*, mapeados na abordagem tântrica e perpetuados na prática da Hatha Yoga.

minha)¹⁴. Esse processo de ‘limpeza’ a partir do conhecimento de si, promove um confronto com o modo de ser e agir na sociedade contemporânea e este é o aspecto principal que desejo pontuar ao abordar a ideia de autoenfrentamento.

Em vista das percepções apresentadas, percebo que o exercício de refinamento da atenção por meio das práticas contemplativas e teatrais, estimula um processo de desautomatização das ações cotidianas e dos hábitos corporais no trabalho da atuação, evidenciando o ‘vivo’ e a presença. Desse modo, novos hábitos são incorporados como consequência da disciplina e continuidade da prática, e assim, a modificação de hábitos que limitam o processo criativo é visível, principalmente, no que tange à preocupação com questões coletivas e na identificação com níveis mais sutis. Porém, é importante ressaltar que as qualidades de atenção precisam permanecer constantemente sendo buscadas para que não ocorra a automatização das ações, afastando o corpo e a mente da integração no momento presente. Utilizo as palavras de Zarrili para explicitar tal apontamento:

O treinamento psicofísico por meio da repetição de formas corporificadas não pode se tornar vazio ou habitual! O ator/ atriz deve se comprometer totalmente com o treinamento como um processo contínuo de autodefinição. [...] Este processo de

¹⁴ “Through meditation we become aware of ourselves exactly as we are, by waking up to the numerous subtle ways that we manifest our own selfishness. [...] Cleaning yourself of selfishness is not a selfish activity” (MAHATHERA, 1991, p. 24).

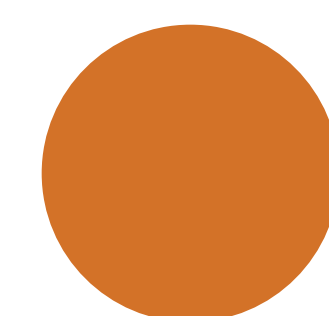
autodefinição e justificativa pessoal nunca pode terminar - o praticante deve constantemente (re)descobrir a si mesmo no e através do treinamento a cada repetição (ZARRILLI, 2009, p. 30, tradução minha¹⁵).

Dado o exposto, sinto que este campo de pesquisa aponta para a relevância de uma visão artística que se contrapõe às ações apáticas e nocivas da sociedade contemporânea, promovendo o retorno às tradições ligadas ao cultivo da atenção e à reconexão com a natureza. De acordo com o Prof. Dr. Cassiano Quilici, o diálogo atual entre as artes cênicas e as tradições contemplativas impulsiona uma ideia de treinamento que ultrapassa o campo estético:

Assim, estamos falando de uma concepção de treinamento que extravasa o campo estético para se difundir por todas as áreas da vida, configurando-se como uma espécie de “arte da travessia da existência”. O tema ressoa nas preocupações recorrentes de boa parte da arte ocidental moderna e contemporânea, que problematiza a separação entre arte e vida buscando a ampliação do sentido da experiência estética, que deveria ser encontrada também no cotidiano (QUILICI, 2012, p. 18).

Em meio a isso, a sensação de autoenfrentamento que permeou meus primeiros passos na pesquisa, provinha do ato de colocar-me diante de mim mesma e estar aberta a visualizar-me em todas as dimensões e aflições por meio da

¹⁵ “Psychophysical training through repetition of embodied forms cannot be allowed to become empty or habitual! The actor must commit him/ herself fully to training as an ongoing process of self-definition. [...] This process of self-definition and personal justification can never end – the practitioner must constantly (re)discover the self in and through the training with each repetition” (ZARRILLI, 2009, p. 30).



ação artística. Contudo, a visualização do espelho interno não intentava julgamentos, mas a partir da disponibilidade à trajetória de autoconhecimento, instigaram-se modificações no modo de percepção desse reflexo e do mundo. Logo, iniciar um processo de mudanças que contrariam influências externas e modos de pensar que regem nossa sociedade, propõe enfrentamentos internos.

Atualmente, me encontro em um processo ainda recente de amadurecimento de pensamentos sobre o ofício de atriz e acredito que apenas ao caminhar compreenderei em quais estradas meus passos fluem melhor. Entretanto, ao me aproximar dos estudos das práticas contemplativas, considero necessário preservar em minha arte-vida um olhar sensível, espiritualizado e de integração - de yoga.

__REFERÊNCIAS

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**: evolução da técnica, problema da ética. Tradução Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 2007.

CALVERT, Dorys. Treinamento do ator, mindfulness e neurociência: da análise paradigmática à aplicação instrumental. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-Graduação



em Artes da EBA/UFMG, v.8, n.15, p. 231-247, mai. 2018. Disponível em < <https://eba.ufmg.br/revistapos>>. Acesso em: 19 dez. 2019.

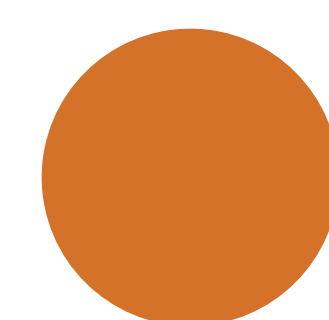
CAVALARI, Thais. A. **Yoga: Caminho Sagrado**. 141 p. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

GNERRE, Maria Lucia Abaurre. Identidades e paradoxos do Yoga no Brasil: Caminho espiritual, prática de relaxamento ou atividade física? **Fronteiras**: Revista de História da Universidade Federal da Grande Dourados, v. 13, n. 21, p. 247-270, jun. 2010. Disponível em: <<https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/FRONTEIRAS/article/view/605>>. Acesso em: 30 set. 2020.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GULMINI, Lilian C. **O Yogasutra, de Patañjali**: tradução e análise da obra, à luz de seus fundamentos contextuais, intertextuais e linguísticos. 455 p. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, SP, 2002.

HENRIQUES, Antonio Renato. **Yoga e consciência**: a filosofia psicológica dos Yoga-Sutras de Pátañjali. Porto Alegre:



Rígel, 1990.

MAHATHERA, H. Gunaratana. **Mindfulness in Plain English**. Taipei, Taiwan: The corporate body of the Buddha educational foundation, 1991.

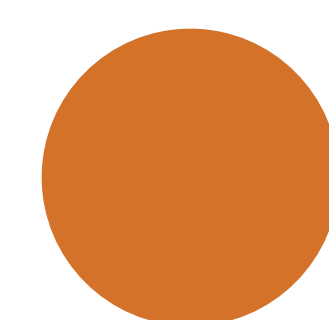
KEISERMAN, Nara. “O corpo é um veículo da consciência” ou essa é a minha fé. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, v.8, n.15, p. 274-287, mai.2018. Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos> >. Acesso em: 30 set. 2020.

LYNCH, David. **Em águas profundas: criatividade e meditação**. Tradução Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015.

MOURA, Soraia Maria de. **A percepção da fisiologia sutil na prática do Yoga**. 141 p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2013.

PLÁ, Daniel Reis. Mindfulness, meditação, dharma art: pistas para a pedagogia do ator. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, v.8, n.15, p. 217-230, mai. 2018. Disponível em: < <https://eba.ufmg.br/revistapos> >. Acesso em: 01 jul. 2019

_____. Práticas Contemplativas e Ensino de Teatro na Universidade. **Conceição|Conception**, v. 6, n. 2,



p. 44-53, 12 dez. 2017. Disponível em < <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8648587> >. Acesso em: 15 set. 2019.

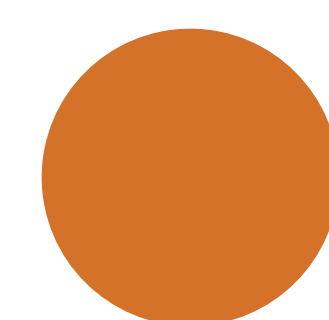
_____. **Sobre cavalgar o vento:** Contribuições da meditação budista no processo de formação do ator. 144 p. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012.

QUILICI, Cassiano Sydow. Artes performativas, modos de percepção e práticas contemplativas. **PÓS:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 8, n. 15, p. 262-273, mai. 2018. Disponível em: < <https://eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos> >. Acesso em: 16 jun. 2019.

_____. O treinamento do ator/performer: repensando o “trabalho sobre si” a partir de diálogos interculturais. **Urdimento:** Revista do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, v. 2, n. 19, p. 15-21, nov. 2012. Disponível em < <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102192012015> >. Acesso em: 30 set. 2020.

TCHERKÁSSKI, Serguei. **Stanislávski e o Yoga.** Tradução Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2019.

WHITE, R. Andrew. Stanislavsky and Ramacharaka: The



Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System. **Theatre Survey**, v. 47, n. 1: mai. 2006. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-survey>>. Acesso em: 02 mar. 2020.

ZALTRON, Michele Almeida. Stanislávski e Sulerjítiski: o teatro como meio de aperfeiçoamento de si mesmo e de transformação da sociedade. **Sala preta**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, v. 19, n. 1, p. 217-228, 2019. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156970> >. Acesso em: 30 set. 2020.

ZARRILLI, Phillip. **Psychophysical Acting**: An Intercultural Approach after Stanislavski. London & New York: Routledge, 2009.

O DESPERTAR CONTEMPORÂNEO NAS RELAÇÕES ENTRE DANÇA E SAGRADO FEMININO

Lauana Vilaronga Cunha de Araújo¹
Geisa Dias da Silva²
Tânia Guerra de Souza³

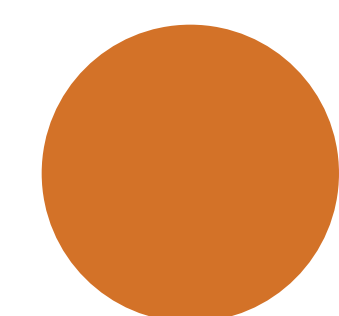
__RESUMO

Este artigo pretende observar as relações entre a dança e o Sagrado Feminino a partir da análise de três processos criativos desenvolvidos em componentes curriculares da Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Integrando o plano de trabalho de iniciação científica das discentes envolvidas, metodologicamente abarca revisão de literatura, pesquisa documental e autoetnografia na análise das obras coreográficas *Olívia*,

¹ Professora Doutora do curso de Licenciatura em Dança da UESB e coordenadora do Grupo de Pesquisa Triskelion: história da dança, Sagrado feminino e poesia cênica.

² Discente da Licenciatura em Dança da UESB e integrante do Grupo de Pesquisa Triskelion: história da dança, Sagrado feminino e poesia cênica.

³ Discentes da Licenciatura em Dança da UESB, integrantes do Grupo de Pesquisa Triskelion: história da dança, sagrado feminino e poesia cênica.



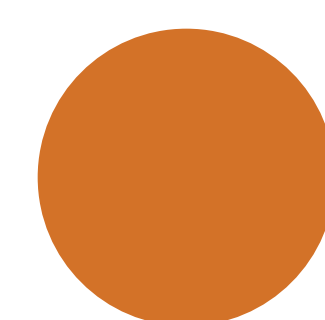
Memória de mim (Tânia Guerra, 2018), *Minhas Raízes* (Tânia Guerra, 2019) e *Saluba* (Geisa Dias, 2019). No contexto mundial de um número crescente de mulheres que têm se voltado para um processo de autoconhecimento, autocuidado e estreitamento com aspectos de sua ancestralidade, reconhecemos a dança como vivência estética holística com potência de desdobramentos educativos, terapêuticos e sociais. As três obras analisadas apontam para experiências de dança vinculadas aos arquétipos da Grande Mãe, da Anciã e do elemento Terra como disparadores de criatividade, autorresponsabilidade e percepção corporal sensível e poética. Estes elementos alinhados estabelecem uma potência social em fluxo contínuo de reintegração subjetiva e interatividade coletiva.

__PALAVRAS-CHAVE

Dança; Sagrado Feminino; Composição Coreográfica.

__ABSTRACT

This article intends to observe the relationship between dance and the Sacred Feminine based on the analysis of three creative processes developed in curricular components of the Degree in Dance at the Universidade Estadual do



Sudoeste da Bahia (UESB). Integrating the scientific initiation work plan of the students involved, it methodologically encompasses literature review, documentary research and autoethnography in the analysis of choreographic works *Olivia*, *Memória de mim* (Tânia Guerra, 2018), *Minhas Raízes* (Tânia Guerra, 2019) and *Saluba* (Geisa Dias, 2019). In the world context of an increasing number of women who have turned to the process of self-knowledge, self-care and awareness with the aspects of their ancestry, we recognize dance as a holistic aesthetic experience with the potential for educational, therapeutic and social developments. The three analyzed works present dance experiences connected to the archetypes of the Mother Goddess, the Elder and the Earth element as an encourager to creativity, self-responsibility and sensitive and poetic body perception. These elements together establish a social power in a continuous flow of subjective reintegration and collective interactivity.

__KEYWORDS

Dance; Sacred Feminine; Choreographic Composition



A investigação acerca das aproximações entre Dança e Sagrado Feminino está vinculada às atividades do Grupo de Pesquisa *TRISKELION: História da Dança, Sagrado Feminino e Poesia Cênica*⁴. Desenvolvemos este artigo com base nos planos de trabalho vinculados ao Edital UESB 140/2019 do Programa de Iniciação Científica para discentes voluntários, que tinham como objeto de estudo os indícios do Sagrado Feminino nas produções acadêmicas das Licenciaturas em Dança e em Teatro da UESB desde 2010. Com o objetivo geral de realizar um levantamento e analisar obras artístico-pedagógicas e trabalhos de conclusão de curso (TCCs) dentro do tema em questão, este artigo apresenta como recorte analítico os processos criativos das obras de dança *Olívia*, *Memória de mim*, *Minhas Raízes* (de Tânia Guerra, 2018 e 2019, respectivamente) e *Saluba* (de Geisa Dias, 2019).

Metodologicamente, procedemos a uma revisão de literatura e à análise documental dos registros (relatórios e diários de bordo) feitos durante as referidas montagens coreográficas. A pesquisa vincula-se ainda à autoetnografia, por se tratar da observação, descrição e análise dos solos desenvolvidos, configurando uma presença complexa que associa os papéis de pesquisadoras e autoras das obras de dança foco deste estudo. Em circunstância similar, Mônica Fagundes (2016) reflete sobre o uso da autoetnografia em suas experiências criativas:

⁴ Projeto de pesquisa sem ônus cadastrado na Gerência de Pesquisa e Inovação da UESB segundo Resolução CONSEPE 053/2017 (28/09/2017).

Minha experiência com a autoetnografia mostrou que o exercício da escrita torna-se um dos principais modos de produção da informação, uma vez que o olhar do pesquisador confunde-se com o olhar do artista, é um olhar que, ao se voltar para o processo de criação, não separa o fazer artístico do fazer investigativo. No meu caso, a escrita foi efetivamente o que favoreceu um relativo distanciamento e uma certa compreensão das obras e de seus processos. (FAGUNDES, 2016, p. 177)

Estando as investigações criativas centradas em processos muito particulares, consideramos observar quais aspectos do Sagrado Feminino estariam implicados em cada uma dessas danças. Assim, as questões que nortearam esse aprofundamento investigativo foram a compreensão do sagrado feminino, de que modo percebemos sua presença nas três investigações coreográficas, o impacto da vivência de dança nos corpos e nas subjetividades particularmente implicadas e, finalmente, se poderíamos considerar tais vivências como parte de um processo mais amplo de mulheres no mundo hoje.

Sagrado feminino

Houve um tempo em que a mulher era vista como um ser sagrado, como uma divindade, representando o equilíbrio entre a ordem e o caos. Eram vistas como



deusas, com um certo encanto, pois mesmo sangrando todo mês, continuavam vivas, enquanto, para o homem, sacrificar era sinônimo de morte. Desse modo, a mulher era considerada uma deusa poderosa, seus conhecimentos vinham da terra, assim como tudo que é necessário para viver. Perceberam que a gravidez humana durava o ciclo de dez luas (lunações) e que o período de colheita também segue um ciclo de lunação e, assim, criaram o primeiro calendário lunar.

Gori (2012) explica que por conta da união da mulher e da lua, a Deusa é adorada em três pontos: a) “Donzela”, que é correspondente à lua Crescente e tem como significado o início, o crescimento, a juventude, as sementes na terra que se germinam, o cio dos animais, o acasalamento e a primavera. A virgem que não é fisicamente virgem, mas é mulher independente, que se basta e é autossuficiente, a cor que a determina e representa esse momento é o branco. b) “Mãe”, corresponde a lua cheia e sua cor é a vermelha. Representa proteção, abundância, nutrição, procriação, os animais dando à luz e a amamentação, os alimentos maduros, prosperidade e a idade adulta. Essa é a fase em que a Deusa está mais acolhedora e é conhecida como a senhora da vida. c) “Anciã” mulher sábia, já está na menopausa e não verte mais o sangue, tem como simbologia a paciência, a velhice, a sabedoria e a cor que a representa é o preto, o anoitecer e sua lua é a decrescente. (DA LUZ; SORATTO, 2019, p. 06)

Nossas ancestrais foram parteiras e realizavam os partos naturais; foram curandeiras e conheciam diversas



espécies de plantas para feridas, envenenamentos, dores e até mesmo para o ritual de benzer contra mal olhado; foram transmissoras de cultura, cantando e dançando as cantigas de rodas; foram também criadoras dos pratos típicos para as mulheres produzirem leite, como a receita com carne seca, leite de gado e farinha de mandioca, para preparar o chamado pirão; também sabiam o dia que ia chover e preparavam a terra para seu plantio e colheita.

[...] Ao longo do tempo nossas mulheres foram xamãs adivinhas, parteiras, curandeiras, transmissoras da cultura, guardiãs dos mistérios, tinham implicação direta com a ciência e filosofia: foram elas que catalogaram o uso medicinal das plantas, criaram os primeiros calendários lunares que controlavam os ciclos menstruais, as colheitas e os plantios, desenvolveram a língua, a agricultura, a educação, o artesanato e a culinária, enquanto os homens se dedicavam à caça e a segurança das tribos. (CALEGARI; FONTANELLA, 2009, p.10).

Porém, com a supremacia patriarcal, qualquer manifestação desse feminino foi negada ou contida. Atualmente, vivenciamos um movimento de retorno desse Sagrado Feminino por meio do qual as mulheres reconstituem seus modos de interatividade na sociedade no rastro de sua ancestralidade, autoconhecimento e valorização das conexões com a natureza. Viabilizando o retorno do conhecimento sobre como pode e quer ser mulher hoje, transcendem funções sociais preestabelecidas, explorando

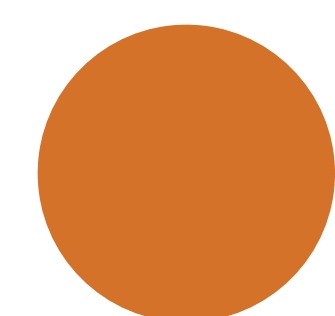


novos modos de ser: dançarina, chefe de família, médica, professora, cientista, terapeuta, entre tantas outras potências. Para funções semelhantes, mulheres reinventadas, outras interatividades.

Podemos dizer que o sagrado feminino é o mais genuíno e belo que existe em nós, é a sabedoria que germina em nosso útero, nosso acoplamento com os ciclos naturais e da lua, é o nosso saber medicinal das plantas aprendido com nossas ancestrais, é a nossa reverência à Grande Mãe quando oferecemos nosso sangue menstrual para a terra. Nos círculos do grupo de pesquisa Triskelion, nós nos reconectamos, dividimos experiências acadêmicas e pessoais, agradecemos e aprendemos umas com as outras e assim, cada subjetividade é curada.

A Dança e o Sagrado Feminino

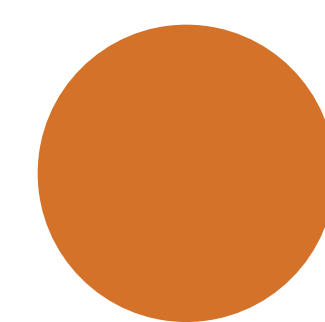
Quando dançamos, expressamos nossas vivências com intuito de integração, proporcionando um reencontro com a nossa essência feminina, no sentido de explorar percepções, sensações, emoções e identificações da energia feminina por meio de movimentos poéticos. E esse é o atravessamento histórico da dança com o sagrado: a compreensão de si no e com o mundo. Pelos movimentos da dança, nosso corpo elabora sentidos e estrutura sincronicidades com



as demais mulheres que estão ao nosso redor, tornando-nos uma só. É como se fossemos uma árvore: as raízes, nossa ancestralidade; o tronco, a grande mãe; e os galhos, somos nós fazendo brotar a existência perenemente. Neste processo, energizamos nossa alma como Batalha explica: “A energia chi ou prana ouve-se, cheira-se e sente-se. Os praticantes destas abordagens aprendem a sentir o corpo e a terra, tomando-os como entidades animadas de energia” (BATALHA, 2015, p.07). Quando conectamos a dança com o sagrado feminino, nosso corpo é um templo onde os movimentos cruzam o caminho sagrado, fazendo uma busca da nossa existência pessoal ao tempo em que os sentidos são aguçados: ouvimos, cheiramos e sentimos toda força da vida. “E assim, criarmos a própria dança, que não se trata apenas de uma expressão do ser e sim uma revelação do ser” (FREIRE, 2008, p.04). Na vivência sagrada da dança, a comunicação, expressão e conexão desses elementos se afirmam tanto na unidade, quanto em sua condição holística.

A ancestralidade nas experiências coreográficas de Tânia Guerra

Para as minhas criações em dança, foram relevantes as experiências no grupo de pesquisa *Triskelion*, os experimentos nos componentes curriculares correlatos e



algumas aulas de campo. Ao longo dos dois processos, utilizei os seguintes procedimentos metodológicos: pesquisa documental, etnográfica e autoetnográfica, revisão de literatura, documentários e diário de bordo. Todos esses elementos associados colaboraram para o surgimento do meu objeto de estudo, Olivia Oliveira, minha avó materna, que inspirou o nascimento da composição coreográfica *Olívia, Memórias de mim* (2018), vinculada ao componente curricular *Estágio Supervisionado I em Composição Coreográfica: Projeto de Montagem, Prática de Ensaio e Trabalho em Processo*, ministrado pela Prof^a. Ma. Vânia Silva Oliveira. Em seguida, aprofundando minhas pesquisas e minha relação com o Sagrado Feminino, elaborei o solo *Minhas Raízes* (2019), obra vinculada ao componente curricular *Criação e Composição de Solos*, orientado pela Prof.^a Ma. Edeise Gomes Cardoso Santos.

Ambas pesquisas coreográficas configuram processos autoetnográficos, assim como aponta Fagundes (2016) ao ancorar suas experiências de pesquisa. Monica Fagundes (2016), com o artigo *Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança*, contribuiu para minha reflexão acerca do uso do aporte etnográfico e autetnográfico nas minhas pesquisas. Ela explica que



A autoetnografia vem se consolidando como uma escrita de si, que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais, buscando reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas e políticas do eu. Uma parte significativa dos artistas/pesquisadores procede à colheita de informações sobre sua própria trajetória e processo de criação, procedimento que se assemelha a uma colheita de dados autoetnográficos. Nesse caso, o pesquisador utiliza essas informações para produzir conhecimentos intrínsecos à prática artística. Em geral, o produto dessas pesquisas é um texto escrito, que dialoga com a obra coreográfica. (FAGUNDES, 2016. p.173).

Suas palavras refletem o caminho metodológico que trilhei para compor minhas obras, partindo de provocações subjetivas, interatividades culturais e familiares e processamento corporal e poético dos processos instaurados.

Meu primeiro passo para a obra *Olívia, memória de mim* foi partir para a pesquisa etnográfica, pois como já tinha certeza de que meu objeto de estudo seria minha avó, decidi gravar seu relato de vida e registrar imagens do seu cotidiano. Essa obra teve como foco os movimentos ligados à ancestralidade como estímulo para a construção dramática em dança. Essa obra foi realizada com um elenco de cinco intérpretes (dois homens e três mulheres), sendo que as mulheres tiveram destaque ao representarem as três fases da vida de Olivia: criança, adulta e avó (donzela, mãe e anciã).



Levei para a sala de ensaio seus relatos gravados em vídeo, suas fotos e em de seus objetos de trabalho mais significativos, um balde. Ao assistir o relato de Olivia, as (os) intérpretes puderam analisar o modo como ela articulava seus gestos e a projeção de movimentos que a caracterizou ao longo da vida. Regularmente, criávamos uma roda de conversa para compartilhar e aprofundar nossas impressões.

Num laboratório criativo, distribui, pela sala, fotos diversas de mulheres em cotidianos que eu associava ao relato de minha avó: mulheres lavando roupa no rio, carregando balde de água na cabeça, cortando lenha, cultivando a terra, uma menina brincando de boneca, uma parteira realizando o parto, mulheres lavando roupas no rio e as estendendo para secar. O elenco analisou as fotos e expressou o que havia percebido por meio de movimento. Nessas circunstâncias, minha avó podia representar e rememorar mulheres de tantas famílias, que habitam e se desenvolvem em contato com a terra, nas condições específicas do nordeste brasileiro. Aquela ação reconectou cada intérprete com as mulheres de suas famílias e oportunizou reflexões acerca do pertencimento de cada um a suas comunidades com seus costumes e características culturais. Todas as imagens e simbologias partilhadas geraram experimentações cênicas que, aos

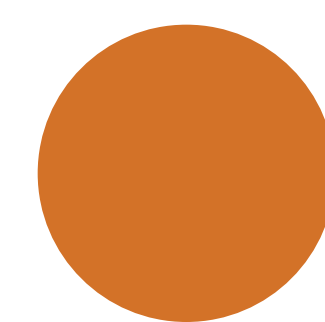


poucos, foram estruturando a mostra, tendo a trajetória de vida da minha avó como narrativa norteadora.

Em relação aos padrões corporais de minha avó, as intérpretes perceberam com nitidez a predominância de um costume: o pouso do antebraço na cabeça, que remetia ao balde com água que, quando moça, ela carregava apoiado na cabeça. Daí por diante, passamos a estudar a forma como esse balde seria carregado, explorando as ideias de seu peso, tamanho, formato etc. Trabalhamos também com um tecido como objeto de cena. Sua simbologia era diversa em torno da gestação, na representação do nascimento de uma criança e, em seguida, ela sendo embalada no colo da mãe.

A relação efetiva e afetiva com minha avó era muito forte. Durante a leitura do livro *A dança do sagrado feminino: o despertar espiritual da mulher através da dança, dos movimentos e dos ritmos*, de Iris Stewart (2016), nos encontros do Triskelion, eu pude entender o mistério desse vínculo, a peculiaridade de termos um ventre, de gerarmos uma vida, de criarmos esse ciclo, onde ela teve minha mãe, minha mãe me teve e, futuramente, serei mãe também.

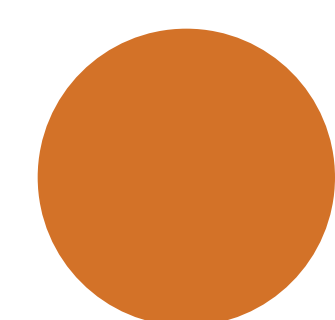
Essa vivência na dança teve um impacto muito grande na minha vida. De uma vida juntas, investi artisticamente em estreitar a compreensão de nossos vínculos e da



influência dessa mulher na pessoa que sou hoje. Pouco antes da estreia, minha avó faleceu. Foi difícil seguir com o processo criativo e tive apoio de todos os envolvidos. Esse acontecimento ampliou o sentido de minha busca naquele momento das nossas vidas. Era ao mesmo tempo uma circunstância de estreitar afetos e autoconhecimento, como também de seguir o fluxo da vida e aprofundar minhas pesquisas ancestrais pela dança.

Como desdobramento daquela vivência, o solo *Minhas raízes* foi aos poucos sendo gestado. Para essa composição, trabalhamos na sala de ensaio, com o diário de bordo e vivenciamos uma aula de campo em contato direto com a natureza. Esta última experiência foi muito importante porque eu fiz várias analogias do ambiente no qual me encontrava com o corpo da mulher: estava no útero da mãe terra e o embrião “solo de dança” foi germinado, com as raízes se enterrando cada vez mais. Do processo da obra *Olivia, Memória de mim*, levei o tecido como elemento para a nova composição, porém em *Minhas Raízes* ele ganhou novas simbologias: ele era uma placenta, um cordão umbilical e uma raiz.

Em determinada aula, foi proposto pela professora Edeise Gomes que levássemos uma caixa com objetos que dialogassem com nosso processo criativo. Eu levei fotos da minha infância; uma flor artesanal feita com um cipó que



dá na caatinga - suas raízes são extremamente profundas e ele resiste à seca, assim como o laço afetivo que as mulheres da família tinham; e uma enorme saia vermelha que simbolizava o sangue e a ideia das águas correntes.

Iris J. Stewart (2016, p. 01) explica que o termo *sagrado* remete ao útero, ao centro de poder, um lugar vazio onde “milagrosamente” a vida é idealizada. Toda forma de vida e laços efetivos têm início ali. A cada ciclo, o nosso corpo se prepara para uma gravidez. A parede uterina é revestida pelo endométrio, que é responsável pelo alojamento do embrião e também por permitir a formação da placenta. Esta, por sua vez, providencia nutrientes, oxigênio, anticorpos e outros elementos para o feto durante toda gestação. Quando esse espaço sagrado não recebe o embrião, ele expele esse sangue, rico em nutrientes e símbolo de fertilidade. Como diz Sofia Batalha, “As mulheres não precisam de um templo para se conectarem com a essência e espírito da vida. Elas têm uma conexão inerente e corporal. Elas sangram com a lua. Elas criam vida. Elas fluem no mundo com as suas emoções” (BATALHA, 2015, p.09). Ao depositarmos esse sangue na terra, estamos tornando-a fértil também e nos conectando com a mãe divina. E é por esse fenômeno que nos encontramos tão arraigadas. Como por um cordão umbilical, nossas raízes profundas fazem essas conexões, nutrindo assim a nossa memória e reverência.



Ao dançar *Minhas raízes*, faço um resgate da minha existência. As raízes profundas, que são minha avó, me dão inspiração, nutrem meus brotos, fazendo com que os movimentos surjam e, então, os meus pequenos galhos (partes do corpo) dançam. Fazê-la em espaço aberto e atuando em contato com uma grande árvore no campus da UESB em Jequié me proporcionou momentos de integração com meu corpo e minha história. Essa dança me fez vivenciar minha expressão criativa como um ato artístico e também sagrado, direcionando-me para o rumo da dança que quero trilhar, movimento esse no qual me descobri como uma profissional da dança.

Com a pesquisa autoetnográfica, passei a compreender o útero como ambiente de conexão com a minha genealogia, reverenciando minha vinculação com minha avó materna Olivia. Menezes (2003) nos afirma que a mulher era identificada como a natureza pelo fato dela suscitar a vida, imitando assim os atos da mãe terra. Como a figura da deusa mãe, minha avó se estabeleceu como deusa ancestral quando a energia de atributos intrínsecos revelaram-se: as qualidades do cuidado, de geradora da vida, de provedora do sustento dos filhos, acolhendo com afeto e instinto materno; esses indícios mostram que, efetivamente, estamos diante de uma Deusa Mãe.

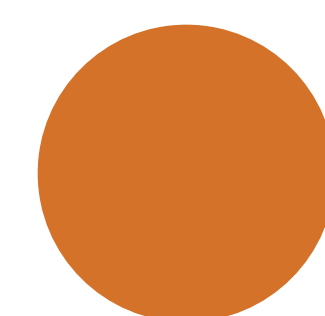
Hoje posso dizer que a energia ancestral viva entre nós



não passa mais despercebida e ela pode nos representar em várias facetas, conectando-nos à matriz feminina. Ela surge em várias formas arquetípicas, “[...] donzela, guerreira, mãe, sábia, anciã [...]” (FONTANELLA, CALEGARI, 2009, p. 12), sendo que cada uma dessas representações revela diversas potências de personalidade. Assim, como mulher, guerreira, pesquisadora, artista e professora de dança, destaco a importância da dança ao abordarmos aspectos da nossa ancestralidade e compreendermos a relevância dos temas experimentados nos nossos corpos, integrando aspectos de subjetividade a uma elaboração coletiva renovada da imagem feminina. Compreender os momentos cotidianos de luta e sabedoria é crucial para validarmos o valor da mulher desde as relações familiares como filha, mãe e esposa até a extraordinária semelhança com a Deusa em cada uma de nós. É a partir de vivências desta natureza que vamos adquirindo novas possibilidades de uma construção comunitária mais saudável do conceito de mulher.

O elemento Terra e o arquétipo da Anciã no processo criativo de Geisa Dias

A composição solística em dança *Saluba* (2019) foi criada quando eu cursava o sétimo semestre do curso de



Licenciatura em Dança da UESB, no componente curricular *Criação e Composição de Solos*. Desde o início, fomos informados pela professora Ma. Edeise Gomes que a disciplina propunha uma autonomia maior dos alunos, de modo que iríamos investigar o que nos fosse de interesse em uma composição solística de dança e buscar ao máximo a questão da autoria na nossa pesquisa. A professora estaria ali mais como uma auxiliadora do processo.

Eu iniciei esse processo um tanto quanto abalada psicologicamente. Eu não estava muito bem, tive algumas crises de ansiedade e precisei de acompanhamento profissional. Por mais que eu tentasse, eu não estava conseguindo criar. Eu não estava fluindo nem na pesquisa teórica, nem na pesquisa prática. Até lia muita coisa, mas não conseguia experimentar nada. Eu simplesmente me sentia travada. A professora fez de tudo para me ajudar nesse quesito. Ela tinha uma turma com sete alunos e sete solos para supervisionar e, ainda assim, conseguiu criar estratégias para me ajudar em uma questão pessoal, seja colocando um tecido nos meus olhos para tentar que eu me sentisse mais segura e à vontade, ou colocando-se à minha disposição, caso eu precisasse de uma pessoa para conversar. A minha vontade era de desistir do componente curricular, desistir de tudo. Mas acredito e tenho para mim que a professora Edeise Gomes é minha orientadora



Lauana Vilaronga, juntamente com minhas amigas do grupo de pesquisa Triskelion, foram muito importantes para que eu não desistisse e buscasse forças para passar por esse momento ruim. Os encontros semanais do grupo de pesquisa Triskelion eram uma extensão da pesquisa do meu solo.

Nas aulas, o processo foi bastante colaborativo. Ao mesmo tempo em que cada um estava envolvido em suas pesquisas individuais, estávamos ajudando uns aos outros. Fomos orientados pela professora Edeise Gomes a escolher um exu e um anjo da turma para auxiliar em nossas pesquisas. Fora esses da turma, do mesmo modo, podíamos escolher outros para estar auxiliando também - inclusive para ajudar nas questões técnicas, principalmente no dia da estreia, com a montagem do cenário, da iluminação, entre outras providências. Eu e Tânia Guerra fazíamos parte do mesmo grupo de pesquisa e o nosso tema para o solo integrava o universo do Sagrado Feminino. Mesmo que o foco de cada pesquisa fosse diferente, elas eram semelhantes por tratar de questões subjetivas na dança. Desse modo, eu escolhi Tânia Guerra como minha exu/auxiliadora do processo e, assim, ela também me escolheu como sua exu.

À princípio, eu tinha *O sagrado feminino na dança do ventre* como tema de pesquisa para o meu solo. Eu tinha



pensado em tudo, feito um roteiro do início até o fim do meu solo. Eu tinha definido que iria abordar os quatro elementos da natureza, sendo esses: terra, fogo, ar e água.

Segundo Estés (1994), quando as mulheres reafirmam seu relacionamento com a sua natureza recebem o dom de dispor de uma observadora interna permanente, uma sábia, uma visionária, uma inventora e uma ouvinte guia. Estimulam dessa forma uma vida vibrante nos mundos interior e exterior estendendo a vida à capacidade de autopercepção e autoconsciência em contato com o corpo em seu estado vivo ou espontaneamente responsivo. (CALEGARI; FONTANELLA, 2019, p.17).

Eu tinha a ideia de que, explorando a minha relação com os quatro elementos, onde o meu feminino está mais presente, iria plantar meus medos, angústias, mostrando a minha busca por autoconhecimento, desvendando-me cada vez mais, entendendo onde vive o meu feminino em sua máxima potência. Porém eu fui muito questionada pelos meus colegas de sala e pela professora Edeise Gomes sobre a possibilidade de que eu não estivesse sendo honesta comigo na minha pesquisa. Segundo, Ida Mara Freire (2009, p.1): “A experiência envolve o corpo, a mente e o espírito; ou seja, a dança, a reflexão e a meditação”. Foram semanas que eu passei em conflito, tentando entender até onde eu estava realmente sendo honesta comigo mesma, ou se meus colegas e professores estavam se equivocando.



Uma estratégia metodológica era escolher os espaços onde os solos ocorreriam e fizemos isso logo na terceira semana do processo. Desse modo, não demoramos para pesquisar e experimentar no espaço determinado. Porém, como eu não estava conseguindo produzir/criar, o acesso ao meu espaço ajudou muito nesse quesito. Finalmente eu percebi que eu não estava sendo honesta com minha pesquisa, porque eu não estava pesquisando de corpo e alma, eu estava idealizando como seria o resultado final sem me permitir experimentar e sentir o que o espaço escolhido por mim me proporcionava. Quando eu finalmente entendi o que a professora quis dizer com eu não estar sendo honesta comigo mesma, o meu processo coreográfico começou a fluir.

Eu tirei as sandálias para sentir o chão e como aquela terra reverberava no meu corpo. Comecei a sentir as quatro árvores que compunham o meu cenário, comecei a entender que não fui eu que escolhi aquele espaço, e sim o espaço que me escolheu, que o meu feminino estava precisando desse encontro com a natureza. A terra é o elemento que rege o meu signo astrológico e é onde me sinto feliz, segura e confiante para mostrar quem realmente sou e enfrentar os meus medos.

Acordei para a vida e comecei a me encontrar na minha pesquisa. Eu digo que eu vivi o que eu buscava



com o meu solo durante todo o processo, porque eu estava tendo crises existenciais e a proposta do meu solo era fazer um mergulho em Nanã e em minhas memórias para promover e questionar meu empoderamento feminino, regenerando dores, amores e feridas antigas. Foi através da Dança, durante todo o processo de criação do meu solo e os encontros do grupo de pesquisa que eu pude vivenciar o resgate do Sagrado Feminino em mim.

Por meio da pesquisa autoetnográfica para construir meu solo, pude perceber que estava retomando a minha deusa interior, já que ela sempre esteve comigo, apenas escondida e despercebida pela minha falta de compreensão e conexão com seu eterno amor e poder. Compreendendo a sabedoria contida no sagrado dessa divindade, quando eu fui para o espaço, comecei a me sentir mais fluida para experimentar e, a cada dia, eu ia me soltando mais. Foi um processo muito intenso, eu sentia que estava em pesquisa quase todo o momento, porque havia os encontros regulares semanais da classe, os encontros extras que a planejamento propunha para ensaiarmos e ainda as vivências do grupo de pesquisa Triskelion, que constituía também um dos momentos semanais quando eu estava pesquisando e criando para o meu solo. Assim foi a construção do solo *Saluba*.

Criação e Composição de Solos foi, para mim, um



componente curricular diferente do habitual, que a cada momento me surpreendia. Diferentes corpos, diferentes culturas, diferentes experiências de dança entrecruzando-se a cada vivência. No momento em que ocorre um compartilhamento de saberes com uma ou mais de uma pessoa, sempre há algo a ser aprendido e são nestes momentos que nossas experiências são fragmentadas, misturadas e recicladas, gerando novas experiências, conseqüentemente, nos apontando novas compreensões. Os encontros intensificam o eu-corpo, o fazer, a história e nestes tempos tão duros e intolerantes, carregados de desamor, nos serviram de alimento para relações interculturais mais humanas.

Três processo criativos guiados pela dança e pela anciã

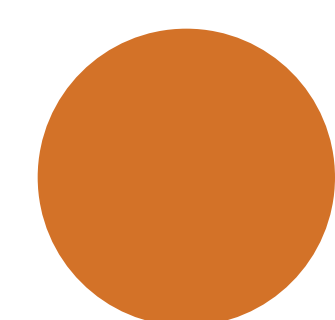
Em 2008, Ida Mara Freire escreveu *O feminino e o Sagrado na dança*, para partilhar uma vivência de dança de dez encontros a partir dos quais as mulheres envolvidas teriam a oportunidade de se lançarem numa “jornada existencial” que envolvia, além do corpo (dança), a reflexão (mente) e a meditação (espírito), no sentido de aliar o aspecto sagrado da existência. Associando vida e arte, ela propunha como objetivo final o autoconhecimento: reflexões intimistas em



sinergia corporal na kinesfera, percepção de seu percurso e reconhecimento de seu propósito de vida. Assim, essa efetivação de movimentos vitais pela vivência estética do feminino e do sagrado gerariam a capacidade de amar a si mesma e em seguida, lançar-se no amor com o outro.

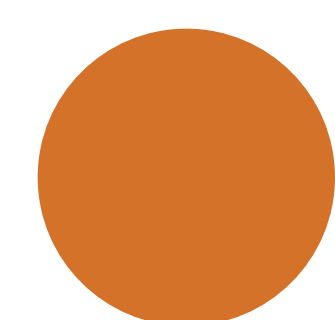
A vivência da dança proposta por Freire esteve embasada em pesquisadores como Rudokf Laban e Willian Forsythe (Kinesfera), Janet Adler (Movimento autêntico) e Michelle Minnick e Richard Schechner (Rasaboxes), além de integrar estudiosos da psicologia e da fenomenologia para estimular a coragem necessária para que as mulheres pudessem se dar conta de si e mobilizassem seus potenciais em contextos propositivos. Concentra essa mobilização íntima em torno da palavra coragem, pois qualquer mudança ou projeção demanda autoresponsabilização. Ou seja, tal coragem não se projetará sobre outrem, mas na integração de suas emoções e sua dança à sua própria história de vida. A experiência tem sua culminância quando cada mulher é capaz de perceber seu corpo como templo sagrado e a dança como vivência sagrada e transformadora.

Após intensa investigação de si, o que Geisa Dias vivenciou no processo criativo *Saluba* se ajusta a essa proposta, pois mais do que “apenas uma expressão do ser”, ela precisou permitir-se as incursões espontâneas do processo criativo para revelar-se a si mesma (FREIRE,



2008). O planejamento de um processo artístico por si só não se configura como algo desonesto. Como todo planejamento, sua organização constituiu um referencial que não se perdeu, pois o propósito inicial de mergulhar no Sagrado Feminino continuou a guiá-la. A sensação de desonestidade com o seu próprio processo, sugerida pela docente e pela turma, funcionou como um disparador para que ela não se isentasse do que Ida Freire indicou como primeira etapa da vivência: um mergulho em seu *mundo interior*. De certo, lançar-se nos quatro elementos era um projeto muito complexo para o tempo do componente curricular e suas demandas subjetivas. Para aquele percurso, bastava que ela se aconchegasse nos colo da Grande Mãe, integrando-se à terra com seus nutrientes de vínculo e pertencimento, refazendo-se para então tornar a integrar uma vida partilhada.

No caso de Tânia Guerra, o fio tênue da vida a convocou para, primeiro voltar-se a sua avó e tudo o que poderia aflorar dessa vivência intensa com a terra fértil. Estreitar em vida os laços e os aprendizados, integrar-se aos costumes, histórias e impulsos de sobrevivência e, por meio de uma reverência íntima, consciente e familiar, encarnar a demanda atual de reconciliação com o Sagrado Feminino. Nos passos seguintes, voltou-se para si como elemento essencial desta trama. Ao trazer para



o próprio corpo e para a dança os impactos emocionais do processo de *Olívia, memória de mim*, perceber-se como elemento constitutivo da árvore da vida promove para ela o amor de si e também a cura de sua ancestralidade e seus descendentes. O sangue que irriga as *Memórias de mim*, tanto fortalece as raízes como gera frutos.

Considerações finais

Ao se desafiarem a vivenciar aspectos subjetivos pela dança, Tânia Guerra e Geisa Dias se integraram consigo mesmas, puderam vivenciar a sororidade nos espaços sensíveis de convivência afetiva, acadêmica e artística e se perceberam mulheres. Deste processo, cada uma de nós se integrou individual e coletivamente a aspectos do Sagrado Feminino que nos cabe enquanto donzelas, mães e anciãs. Pelas danças vivenciadas e compartilhadas, estamos nutrindo corpos, subjetividades em proporções espirais, seja na UESB ou nas reverberações diversas que integram nova vida cotidiana.



__REFERÊNCIAS

BATALHA, Sofia. **Energia Feminina -ciclo~ útero~casa:** Uma introdução ao acordar da energia feminina e a sua ligação com a casa. Serpente da Lua, Feng Shui Feminino®, 2015. Disponível em: [https://serpentedalua.com/wp-content/uploads/SERPENTEDALUA](https://serpentedalua.com/wp-content/uploads/SERPENTEDALUA-ebook-EnergiaFeminina.pdf) -ebook-EnergiaFeminina.pdf. Acesso em 17 jul 2020.

CALEGARI, Daniel & FONTANELLA, Tamaris de Campos. **A busca do sagrado feminino através da dança e dos movimentos corporais.** In: VOLPI, José Henrique; VOLPI, Sandra Mara (Org.). Anais. 14º CONGRESSO BRASILEIRO DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS. Curitiba/PR. Centro Reichiano, 2009. CDROM. [ISBN - 978-85-87691-16-3]. Acesso em: 10 ago 2020.

DA LUZ, Letycia Valtrique; SORATTO, Rafaela Bett. **Sagrado feminino na moda:** um estudo de caso com as seguidoras da filosofia, 2019. disponível em: https://repositorio.ifsc.edu.br/bitstream/handle/123456789/1056/tcc.letyia_valtrique_da_luz.pdf?sequence=1&isAllowed=y. acesso em: 04 out 2020.

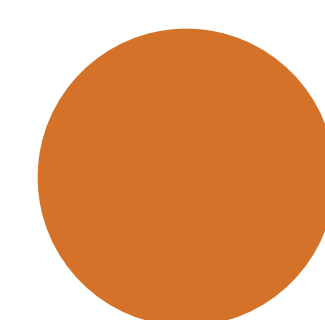
FREIRE, Ida Mara. **O feminino e o Sagrado na dança:** um ensaio sobre a coragem de ser. 28 fev 2019. Disponível em: <http://escrevedance.blogspot.com.br/2009/02/o-feminino-e-o-sagrado-na-danca.html>. Acesso em 13 jul 2016.



_____. **O feminino e o sagrado na dança:** um ensaio sobre a coragem de ser. Revista Fazendo gênero 8 - corpo, violência e poder. Florianópolis: UFSC/CED. 2008.

MENEZES, Renata Pasini de. **O feminino reprimido:** um estudo Junguiano sobre a feminilidade. Brasília (Centro Universitário de Brasília – Faculdade de ciências da Saúde – Monografia de conclusão de curso de Graduação em Psicologia), 2003. 42 p.

STEWART, Iris J. **A Dança do Sagrado Feminino:** o despertar Espiritual da mulher através da dança, dos movimentos e dos rituais. São Paulo: Pensamento, 2016.



CRIAÇÃO INFANTIL: CAMINHOS E QUESTIONAMENTOS

Allana Bockmann Novo (UFSM)¹

Flávio Campos (UFSM)²

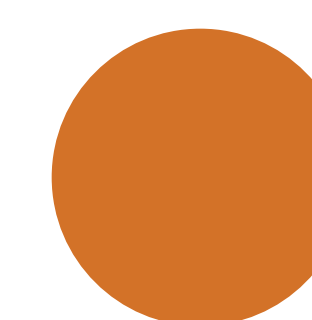


__RESUMO

No presente artigo desdobra-se um dos conceitos principais do meu trabalho de conclusão de curso em Dança Bacharelado: a Criação Infantil. Aborda-se caminhos possíveis para a criação em Dança infantil e questionamentos acerca dos espetáculos de dança resultante de trabalho com técnicas ofertadas para o público infantil. Nesse estudo busca-se discutir este tema ponderando sobre a desvalorização do imaginário e da arte na infância. Além de questionar sobre o desdém com obras autorais de crianças. Reflete-se, inicialmente, sobre o lugar do sensível em criações e como isto diz respeito a formação em dança iniciada na infância. A partir disso, analisa-se de

¹ É bailarina e graduanda em Dança Bacharelado pela Universidade Federal de Santa Maria.

² Bailarino-Pesquisador-Intérprete e Diretor no Método BPI. Atualmente é Pesquisador e Professor adjunto do curso de Dança Bacharelado UFSM. Doutor e Mestre em Artes da Cena pela UNICAMP e Bacharel em Artes Cênicas pela UNIRIO.



forma mais abrangente, o lugar do sensível nas relações sociais. Por fim, descreve-se como isto está inserido em meu trabalho e como pretende-se seguir com o assunto.

__PALAVRAS CHAVE

Criação em dança, imaginário, sensível, espetáculos

__ABSTRACT

This article unfolds one of the main concepts of my course conclusion paper for my Bachelor's degree in Dance: Child's creativity. It addresses possible paths for creation in Children's Dance and questions about dance recitals, that results from working with techniques offered to children. This study seeks the discussion of this topic by pondering the depreciation of the imagination and art during childhood. In addition to questioning the contempt for children's authorial works. Initially, it reflects on the sensitive part of the creative process and how this concerns dance training initiated in childhood. In conclusion, the sensibility in social relations is analyzed in a more comprehensive way. Lastly, it describes how this is inserted in my work and how it is intended to follow with the subject.



__KEYWORDS

Creative process in dance, imaginary, sensitive, dance recital

ABORDAGENS DE DANÇA NA INFÂNCIA

Nos anos finais da graduação em Dança, a primeira autora deste texto tomou conhecimento de determinadas sensações que emergiram de seu corpo, principalmente, a partir de alguns procedimentos de criação. Isto ocorreu após um tempo longe de companhias de dança, quando a bailarina em questão começou a experimentar movimentos que eram estranhos para ela. O que, segundo ela, causou certa negação e uma rejeição em seu corpo. Ao mesmo tempo, foi durante algumas disciplinas³⁴ estes movimentos foram elaborados e colocados em discussão durante a prática. Simultaneamente a estas disciplinas, a referida autora começou a participar do Grupo de Pesquisa Processos BPI (Bailarino-Pesquisador-Interprete): formação e criação em Dança do Brasil, coordenado pelo segundo autor deste

³ Nas disciplinas de Procedimentos de Criação I e II a proposta lançada pelo professor foi desenvolver um projeto que resultasse em um solo síntese e um trabalho escrito. Desenvolvi uma pesquisa acerca dos movimentos naturais de meu filho e a forma que ele buscava seu equilíbrio, ou reagia a estímulos. Ele estava em fase de explorar os modos de locomoção.

⁴ Na disciplina de Exercícios Técnicos IV a orientação era para realizarmos projetos de pesquisa em grupo. Me reuni com outras quatro colegas e essa união resultou em um projeto chamado “Trevo de Quatro Folhas”. Nele, cada uma descreveu a sua relação com a dança clássica, e isso resultou em uma performance. Eram quatro relações totalmente distintas. Percebemos que a relação com que a dança tinha, ou não, sido abordada, para além da técnica, era crucial.

texto, onde pode confrontar estes impulsos e buscar a origem desta negação.

Após um tempo pesquisando sobre as memórias pessoais a partir do método BPI, chegamos a um ponto imprescindível para o trabalho: as experiências de dança na infância. Percebemos que a forma como a dança foi apresentada nos espaços de formação moldou a forma com esta bailarina se via. É deste sentido que compreendemos que o corpo brincante era, e vem sendo, deixado de lado em favor da presença de uma dança com um corpo sério. Ou seja, com qualidades rígidas e que remetiam a uma ideia de maior seriedade, acreditando que isso valorizaria as partituras de movimento.

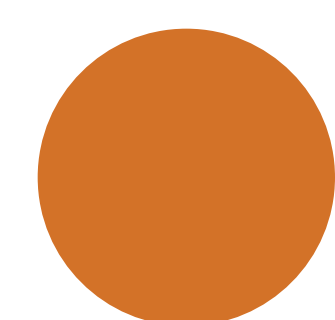
Por meio da história da bailarina, reconhecemos que as experiências vividas ainda na infância formaram uma base para o entendimento mais limitado e enrijecido sobre o assunto. Constatamos isso quando adentramos no Processo BPI, tendo em vista, principalmente, as cascas e couraças que se formaram no corpo ao longo das experiências formativas listadas anteriormente. E, para além disso, foi necessário lidar com a rigidez com que estas camadas possuem e ainda atuam no corpo dela. O que acaba impedindo a exploração dos movimentos mais orgânicos, bem como, do reconhecimento e valorização dos próprios desejos e vontades. Ao entrar em contato prático e teórico

com o BPI, passamos a reconhecer e entender a necessidade e pertinência de abordarmos este tema, a fim de discutir sobre os padrões impostos, tanto na dança, como na educação de modo geral.

Assim, o desejo de pesquisa desse trabalho está no aprofundamento do conteúdo sobre os espetáculos de dança feitos por e para o público infantil. Partimos da vontade de explorar outras possibilidades artístico-pedagógicas dentro dos processos de criação infantis. Também consideramos a vontade de abrir mais caminhos para a natureza do imaginário prosperar nestas danças.

Contudo, nesta investigação olhamos brevemente para dinâmica de mercantilização da dança, pensando em construir uma nova perspectiva de espetáculo infantil. Assim pretendemos, quiçá, (re)desenhar a nossa própria trajetória dançante. O processo de criação com crianças e para crianças precisa ser olhado com mais carinho e atenção redobrada. Percebemos que nestes desdobramentos há possibilidades que ainda estão veladas e são muito maiores, ou seja, não dizem respeito a um simples entretenimento. A dança carrega sentimentos, sensações, experiências, significado social, entre tantas outras coisas que nos ajudam a elaborar a nossa relação com o mundo.

Em uma visão geral, percebemos que os espetáculos de



dança infantis são estereotipados, contendo um modelo e passos de uma estética padrão. Esse modelo, ao que nos parece, desvaloriza o potencial sensível da arte e também a história dos intérpretes. À vista disso, o interesse desse estudo surge na tentativa de desvendar outras possibilidades de abordagens de dança para crianças. Possibilidade artístico-pedagógicas pautadas em um processo que valorize todo o caminho percorrido e dê suporte para a criança estabelecer uma relação sensível com uma dança que corresponda positivamente com sua história pessoal.

A proposta de estudar sobre a criação infantil em dança busca mudar a perspectiva de que a criança não poderia ser também sujeito nos seus processos formativos. Ou seja, a criança também pode ser criadora e não só conduzida e/ou guiada. Não há, neste momento do trabalho, uma crítica a uma técnica determinada, mas sim, à forma como os métodos, técnicas e os sistemas de formação em dança são estruturados. Falamos aqui, também, sobre como esses modelos são abordados em relação à autonomia de criação de seus praticantes.

Muitos espaços ainda trabalham com as técnicas a favor de uma apresentação final. Então, as práticas corporais realizadas com as crianças acabam sendo remetidas para uma coreografia pré-estabelecida que será apresentada e/ou reproduzida. Essa dinâmica resulta em um apagamento



do imaginário em troca de um corpo que corresponda automaticamente a estímulos recebidos. Por esta razão, vemos que este trabalho se torna extremamente importante no sentido de refletir sobre como esses processos formativos podem ser conduzidos de outras maneiras e mais, para retomar o imaginário e a efabulação como elementos cruciais da infância e potencializadores da integração das habilidades psicofísicas.

Sobre a criação em dança e seu espaço dentro de uma companhia de dança voltadas para crianças há uma linha do tempo feita pela primeira autora que volta seu olhar para a origem da negação aos seus movimentos orgânicos. Ao traçarmos essa linha buscamos dirigir a nossa atenção e nossos esforços em entender como a criança se relaciona com as orientações repassadas nestes espaços de formação. O intento é desvelar sentimentos e sensações guardados para si e entender, no caso da experiência da autora, como estas orientações seguiram atuando em seu corpo por tanto tempo.

Além da linha do tempo, lançamos mão de algumas referências escritas sobre o potencial social da arte quando utilizada às sensações, sentimentos e desejos dos intérpretes. Nesse sentido, utilizamos o trabalho de mestrado de Mariana Floriano sobre o método BPI aplicado para crianças, visto que, o olhar desta pesquisadora com



as crianças é extremamente atento e sensível. Podemos constatar isso, levando em conta o trecho descrito abaixo em que a autora, além de expor a importância do cuidado ao trabalhar com as crianças, também mostra sobre sua preocupação e atenção ao realizar a dinâmica:

O Método BPI propõe à pessoa que o vivencia o pleno “sentir” do corpo, o trabalho do imaginário no corpo para instaurar um processo criativo, validando suas sensações e suas emoções. Conforme constatamos, este grupo de crianças apresentou dificuldade com o trabalho da imaginação no corpo e, desta forma, buscamos dar continuidade à atividade tendo um cuidado especial nos encontros com as questões do imaginário no corpo das crianças. (FLORIANO, 2014, p. 91)

Assim, pretendemos dar continuidade a este estudo utilizando o olhar de um método de dança que é sensível e receptivo com as memórias corporais das crianças, na esperança de buscar modos de fazer arte que evidenciem as identidades corporais.

NOTA SOBRE OS ESPETÁCULOS INFANTIS

Como já dito anteriormente, os espetáculos infantis, em sua maioria, são estereotipados, com estética padronizada e, ademais, suas coreografias são pré-determinadas. Assim, não é possível reconhecer em uma dança as singularidades



de cada bailarino, pois estes são frequentemente requeridos a realizar os movimentos com a mesma característica e qualidade do que já foi feito (manutenção de modelos rígidos). Numa ideia de se moldar para participar do coletivo e não de uma inclusão das diferenças e/ou uma escuta que acolhe questões diversas.

Entendemos que a arte tem uma importância enorme na vida das pessoas, principalmente como potencializadora da integração das habilidades psicofísicas. Instituir uma coreografia pronta, por vezes até composta por passos complexos, aos corpos das crianças pode ocultar seu potencial criativo. Além disso, o lugar da coreografia também acaba sendo deslocado, como afirma Luciana Paludo, pois a coreografia não é composta apenas pelos movimentos que estão ali organizados de determinada forma. Para a autora, ela é também a preparação do corpo, a pesquisa de movimento- individual e coletiva, a escolha da trilha sonora, o trabalho de arquitetura espacial e temporal das consequências, composição de figurino e de cenografia. Além disso, para Paludo, nela também existe a preocupação dos alunos com aspectos da produção, da apresentação e com os relatos de suas experiências (PALUDO, 2015).

Avançando um pouco mais, constatamos que as técnicas mais trabalhadas com o público infantil não condizem com as suas trajetórias corporais, ou seja, as crianças



são submetidas a padrões fora de suas realidades. Conseqüentemente, a maioria dos espetáculos de dança direcionados para crianças correspondem também a estética destas técnicas. Assim, o público infantil tem sido exposto a ações que tentam, incessantemente, moldar seus corpos, sendo que, suas outras referências socioculturais, reproduzem e reforçam esses moldes. Assim, ousamos afirmar que chegamos a um ponto em que a criança desconhece até a possibilidade de existir uma dança para além daquelas estéticas impostas a ela. Com isso, acabam por desconhecer, também, a possibilidade de experienciar qualquer outra vivência dançante.

De certa forma, essas sensações, de insatisfação e fragilidade frente a uma dança que não diz respeito a história corporal da bailarina, foram sentidas pela própria autora deste trabalho. Esses conteúdos foram reconhecidos após rever suas referências e procurar uma dança pessoal. Estes atos fizeram com que ela reconhecesse seu estado sensível desvalorizado e é a partir daí que surge a seguinte problematização:

Como oferecer às crianças acesso a uma arte integrada com sua organicidade?

Acreditamos que a experiência com a dança e as artes da cena, de modo geral, podem auxiliar a criança a se



expressar. Vemos que os espaços formativos da dança que trabalham com perspectivas diversas e sensíveis fazem com que as crianças se sintam seguras para falar sobre as suas questões e dúvidas. Ao produzir danças que condizem com as realidades e respeitam as crianças, estamos respondendo aos desígnios de uma sociedade e cultura dominante e dominadora. Em um processo de criação onde o desenvolvimento das propostas importa tanto quanto o seu resultado, o espetáculo pode ser um aliado no desenvolvimento pessoal do intérprete. Mas para além desta produção, as referências são colaboradoras para que essa possibilidade se corporifique.

(...) na contemporaneidade existe um campo de tensões ao redor das crianças no qual os discursos, as práticas, as instituições e os saberes têm travado uma luta intensa para se apropriar da legitimação da realidade social e dos processos de subjetivação nas crianças. São dispositivos que tentam descobrir novas maneiras de habitar o corpo da criança e, através disso, pautar o seu relacionamento com o mundo. (LEYVA, 2017, p 89)

Como escreve Leyva, há uma luta de interesses que perpassam a infância. A arte e a dança podem e devem atuar na vida das crianças alimentando seus imaginários, desenvolvendo seu potencial criativo e também na formação de indivíduos responsáveis e autoconscientes. Assim, elas



podem colaborar com as potencialidades das crianças para reagir às coisas que violam seu direito ao brincar. É uma grande perda que os espetáculos voltados para este público sejam estereotipados e desconectados com a história da maioria da população e desperdicem as possibilidades artísticas. Por estas questões é que o desenvolvimento deste trabalho ganha ainda mais força e potência.

Por fim, vale ressaltar que em nosso estudo buscamos discutir sobre as possibilidades de produção de espetáculos com o público infantil, bem como, sobre o direcionamento de determinados trabalhos para este público. A nossa mola propulsora são os brincantes que sirvam como estímulos ao corpo da bailarina na criação de um solo coreográfico que sintetize estas análises e discussões. Este solo irá retornar para as crianças como uma referência de uma dança possível e receptiva. Esperamos que ao finalizarmos este estudo seja possível construir uma crítica construtiva e propositiva para os espetáculos infantis.

O trabalho descrito aqui está em processo, as respostas aos questionamentos vêm atreladas a um trabalho prático que diz encerrará um ciclo de formação em Dança. A saber, a sua primeira autora está finalizando Curso de Dança Bacharelado na UFSM. Todas as questões aqui discutidas dizem respeito ao seu processo formativo como um todo, desde a infância até os dias atuais. O trabalho materializa



a vontade de libertação através de um encontro sensível e intenso com a própria trajetória em dança.

__REFERÊNCIAS

PALUDO, Luciana. **O lugar da Coreografia nos Cursos de Graduação em Dança do Rio Grande do Sul, Brasil.** 2015. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/114690>> Acessado em 07/10/2020

LEYVA, Luvel Garcia. **Cenários infantis latino-americanos: apontamentos sobre processos cênicos emergentes da ação cultural.** 2017. *Revista Aspas*, 6(2), 81-97. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/aspas/article/view/119016>> Acessado em 07/10/2020

FLORIANO, Mariana. **O Método BPI para criança: considerações acerca de uma prática corporal realizada com crianças de 7-8 anos.** 2014. 209 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284997>> Acessado em 07/10/2020



IDENTIDADE MOVEDIÇA: OS TRILHOS DO SAMBA NA CIDADE CULTURA

Giullia Almeida Ercolani (UFSM)¹

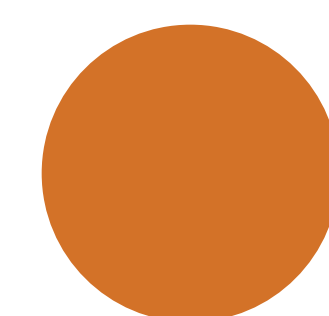
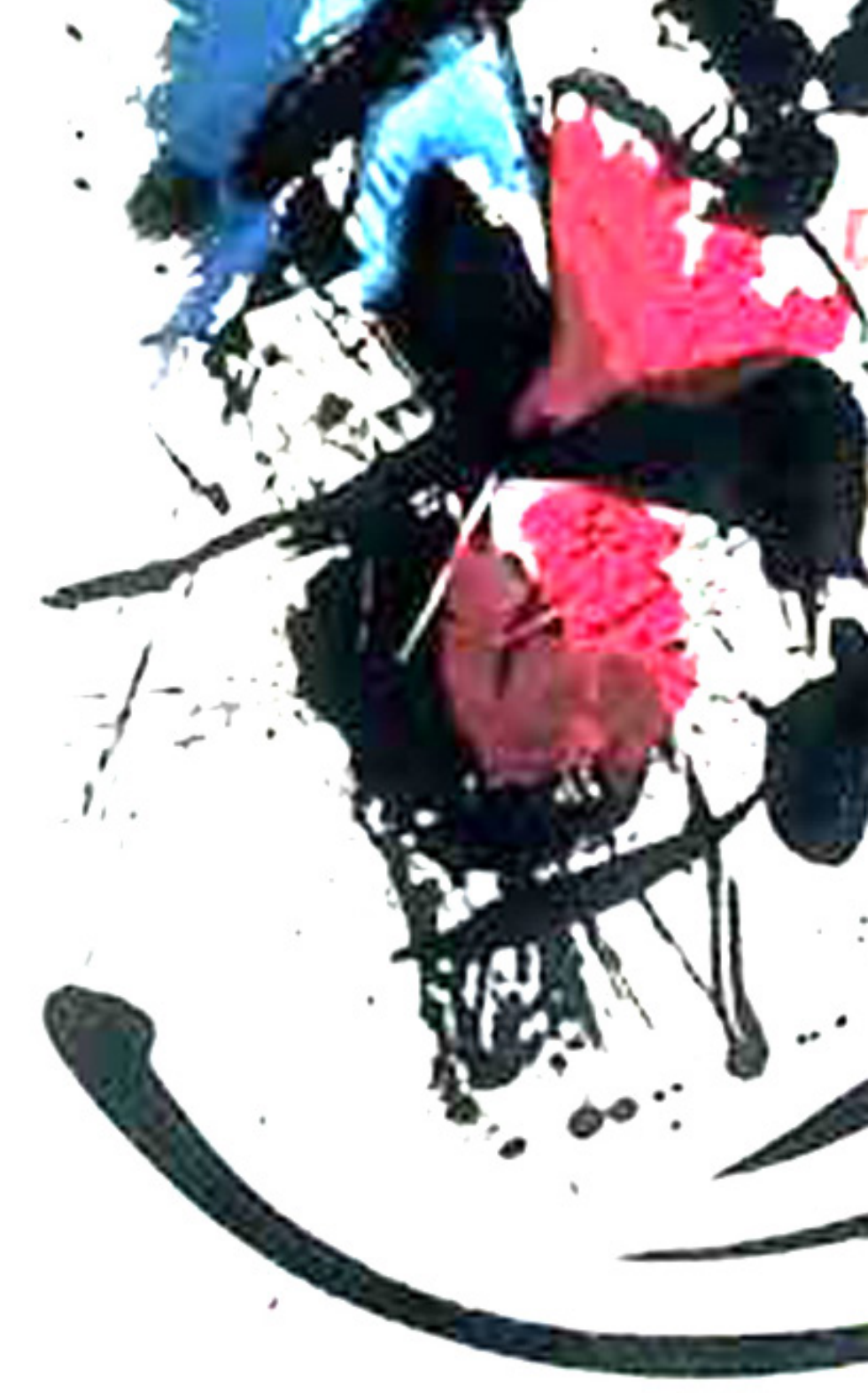
Luiz Naim Haddad (UFSM)²

__RESUMO

Esta pesquisa integra o Trabalho de Conclusão de Curso, referente ao segundo semestre letivo do ano de 2020, do curso de Dança - Bacharelado, da Universidade Federal de Santa Maria. Pretende-se, com este estudo, conhecer e descrever a trajetória do samba no município brasileiro de Santa Maria, localizado na região central do Rio Grande do Sul. Ao longo do tempo, a cidade foi recebendo denominações associadas à sua posição geográfica, bem como ao seu

¹ Acadêmica do Curso de Dança - Bacharelado, do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Professora de ritmos em academias de Santa Maria/RS, coreógrafa, idealizadora do Projeto "Samba da Minha Terra" desenvolvido na Associação Cultural Beneficente Unidos do Itaimbé, em Santa Maria/RS.

² Orientador do TCC. Luiz N. Haddad é professor efetivo do quadro de professores do curso de Dança-Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), bacharel em música e mestre em artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e doutor em teatro pela Universidade Estadual do Estado de Santa Catarina (UDESC). Fundador da Cia Teatro Alkmico, atuando como artista desde 1992 na área das artes cênicas e performance.



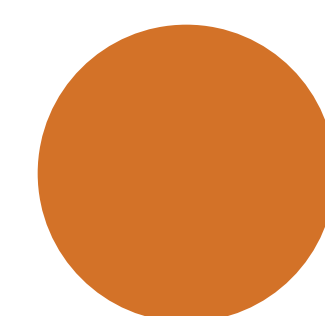
perfil socioeconômico-cultural, tais como Boca do Monte, Coração do Rio Grande, Cidade Universitária, Cidade dos Militares e Cidade Cultura. Esse último atributo, inclusive, foi reconhecido oficialmente pelo Poder Público Municipal, com a promulgação da Lei N. 1322, de 15 de julho de 1968. O tema do estudo tem, portanto, relação com esta particularidade conferida ao município (Cidade Cultura), bem como a motivações afetivo-emocionais da pesquisadora. A investigação conta com pesquisa bibliográfica e entrevistas com personalidades do samba que residem no município, considerando que não se encontrou literatura específica sobre o assunto. O estudo ainda está em andamento, mas já é possível presumir que o ritmo pode ter chegado na cidade, no início do século XX, pelos trilhos do trem, com importante atuação difusora por parte do rádio e dos militares vindos, sobretudo, do Rio de Janeiro.

__PALAVRAS-CHAVE

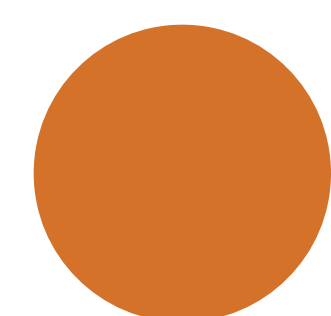
Trajetória, samba, cultura, Santa Maria.

__ABSTRACT

This research is part of the Course Conclusion Work, referring to the second academic semester of the year



2020, of the Dance - Bacharelado course, from the Federal University of Santa Maria. It is intended, with this study, to know and describe the trajectory of samba in the Brazilian municipality of Santa Maria, located in the central region of Rio Grande do Sul. Over time, the city has been receiving names associated with its geographical position, as well as its socio-economic-cultural profile, such as Boca do Monte, Coração do Rio Grande, Cidade Universitária, Cidade dos Militares and Cidade Cultura. This last attribute was even officially recognized by the Municipal Government, with the enactment of Law N. 1322, of July 15, 1968. The theme of the study is therefore related to this particular feature conferred to the municipality (Cidade Cultura), as well as the researcher's affective-emotional motivations. The investigation includes bibliographic research and interviews with samba personalities who reside in the municipality, considering that no specific literature on the subject was found. The study is still in progress, but it is already possible to assume that the pace may have arrived in the city, in the beginning of the 20th century, through the train tracks, with an important diffusion performance by the radio and the military, mainly, from Rio de Janeiro.



__KEYWORDS

Trajectory, samba, culture, Santa Maria.

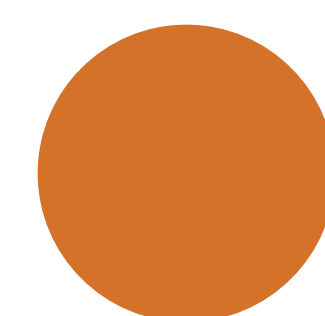
O SAMBA NA CIDADE CULTURA

Esta pesquisa tem como propósito conhecer e descrever a trajetória do samba em Santa Maria, cidade do interior do Estado do Rio Grande do Sul, que apresenta uma significativa diversidade cultural, que lhe rendeu o título de “Cidade Cultura”. E, a partir do material coletado, compreender a minha participação como sujeito inserido nessa cultura.

Atualmente, Santa Maria é considerada uma cidade média e de grande influência para a região central do Estado, sendo a quinta maior do Rio Grande do Sul, com aproximadamente 260.000 habitantes (IBGE, 2010). Destacamos, nesse cenário o papel fundamental da Universidade Federal de Santa Maria na dinamização econômica do município e na diversificação étnica da população, sendo que centenas de jovens estudantes, de diversas partes do estado e do país, vêm todos os anos para a cidade em busca de estudos, fato que rende à Santa Maria os títulos de “cidade universitária” e de “cidade cultura” (MONTEIRO, 2015, P. 68-69).

Matge³ afirma que o samba chegou a Santa Maria através da música:

³ MATGE, Pâmela Rubin. Samba Nosso. Disponível em: <<https://diariodesantamaria.atavist.com/raizes-samba-em-santa-maria>>. Acesso em 08/10/ 2020.



Se o registro oficial data de 1906 no país, em Santa Maria, os primeiros acordes do Samba começaram a ser tocados na década de 30. Desde então, passaram por aqui expoentes do gênero. Poucos lugares no Brasil tem o privilégio de ostentar o título de berço de um clássico como Nervos de Aço, produzido aqui.

A história do samba em Santa Maria, vem se desenvolvendo em diferentes espaços sociais e culturais, principalmente em escolas de samba, clube sociais, desfiles e concursos de carnaval⁴.

Como trata-se de uma dança bastante versátil, que permite uma variedade de passos, observa-se variações na sua execução, que ocorrem, não só de região para região, mas também nos diferentes espaços dentro da mesma localidade.

Ao analisar sua trajetória, tendo em vista que ele faz parte da identidade cultural do povo brasileiro, pode-se inferir que, ao longo dos tempos, ele se transformou, modificou-se, de acordo com as mudanças no contexto sociocultural e com as relações interpessoais.

JUSTIFICATIVA E MÉTODO

Considerando que o samba ocupa um espaço importante

⁴ Escolha de rainhas, princesas e reis do carnaval, soberanas do samba, musa do samba, rainhas de baterias, musas, madrinhas de baterias, rainhas dos clubes sociais, rainhas das escolas de samba, músicas carnavalescas (marchinhas e samba-enredo).

como patrimônio cultural, mesmo em cidades do interior do Brasil, justifica-se este estudo como uma proposta de verificar e analisar as peculiaridades dessa dança em uma cidade da região sul, onde há uma predominância de aspectos culturais ligados à tradição do Estado, visto que ele permite variações que podem apresentar características que se movem, transformando-se de acordo com processo de assimilação cultural de cada povo.

[...]. A elasticidade e a dinâmica das diversas categorias do Samba permitem à sua performance a rápida absorção de novos elementos sem, contudo, perder a sua relação ancestral rítmica e a sua filosofia afro-brasileira, criando, dessa forma, uma variedade de performances cada vez mais multiculturais e contemporâneas (LIGIÉRO, 2011, P. 171).

Neste cenário, encontra-se uma dança que está em constante processo de transformação, o que instiga a realização, não só de uma investigação bibliográfica, mas também de uma pesquisa de campo, já que, dificilmente, encontra-se material publicado acerca deste assunto, com o objetivo de compreender e ressaltar o significado desta cultura para o povo santamariense.

Considerando, então, que este estudo tem como foco, a trajetória do samba, suas origens e desdobramentos, na formação da identidade cultural na cidade de Santa Maria,



Rio Grande do Sul, pretende-se identificar o espaço que o samba ocupa dentro de uma determinada sociedade do interior do Rio Grande do Sul, compreender as características peculiares do samba nos diferentes espaços que se manifesta (escolas de samba, clubes sociais, desfiles e concursos de carnaval, entre outros espaços) e analisar diversos aspectos que constituem a composição coreográfica do samba.

Será levado em conta o fato de o samba ser produto de uma coletividade, da qual esta autora participa ativamente, sendo, também, objeto da pesquisa, salientando o Eu-pesquisadora e o Eu-objeto de pesquisa, na busca da construção da identidade coletiva do povo santamariense, contrastando com a formação pessoal e profissional da autora.

Para tanto será realizado um estudo bibliográfico como referência e, posteriormente, entrevistas com pessoas ligadas ao universo do samba na cidade, tais como: integrantes de escolas de samba, clubes sociais, promotores de concursos carnavalescos, entre outros. É importante salientar que, devido a pandemia da Covid-19, as entrevistas estão sendo realizadas de forma eletrônica, através de um questionário semiestruturado.

Também serão pesquisados documentos e textos



jornalísticos que abordem o assunto, para assim, estabelecer associações com os resultados obtidos. Com essas informações, acredita-se que será possível compreender como se deu o vínculo da sociedade santamariense com o samba, a partir de reminiscências do passado contidas em textos, artigos e no relato de personalidades da cidade que atuam no segmento.

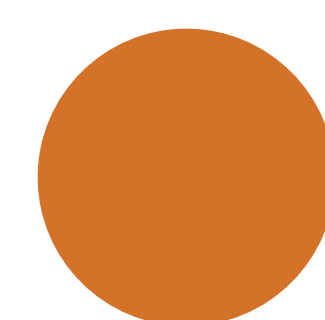
__REFERÊNCIAS

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamont, 2011. 372 p.

MATGE, Pâmela Rubin. Samba Nosso. Jornal Diário de Santa Maria. Disponível em: <<https://diariodesantamaria.atavist.com/raizes-samba-em-santa-maria>>. Acesso em 8 de out. 2020.

MONTEIRO, Cristiano Sobroza. **Do quilombo à serra**: migração, identidade e alteridade no RS. Santa Maria/RS: Câmara Municipal de Vereadores de Santa Maria, 2015, 228 p. il.

SANTA MARIA. Lei Municipal N. 1322, de 15 de julho de 1968. Institui, para Santa Maria, a sigla de Cidade Cultura e dá outras providências. Disponível em: <<https://www.camara-sm.rs.gov.br/camara/proposicao/lei-ordinaria/0/1/0/4645>>. Acesso em: 09 out. 2020.



UMA ANÁLISE CRÍTICA SOBRE AS INTERFERÊNCIAS DA CORRENTE TEÓRICA “PÓS-MODERNISMO” NA CRIAÇÃO EM DANÇA NA CONTEMPORANEIDADE

Natália Colvero (UFSM)¹

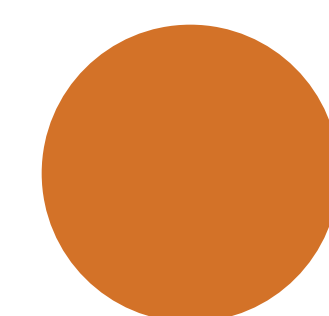
Flávio Campos (UFSM)²

__RESUMO

Este estudo, que se encontra em andamento, tem como intuito compreender a partir de uma análise crítica como o movimento pós-moderno no campo da dança possui ou recebe influência do pensamento pós-moderno desenvolvido no campo das ciências sociais. Neste sentido, a partir da compreensão do método de análise da realidade materialista

¹ Acadêmica do 8º semestre do curso de Dança Bacharelado da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

² Bailarino-Pesquisador-Intérprete e Diretor no Método BPI. Atualmente é Pesquisador e Professor adjunto do curso de Dança Bacharelado UFSM. Doutor e Mestre em Artes da Cena pela UNICAMP e Bacharel em Artes Cênicas pela UNIRIO.



histórico e dialético, é indicado que o movimento pós-moderno nas ciências sociais se popularizou no processo de reestruturação produtiva do capital em meados dos anos 70. Portanto, com esta investigação, uma pergunta: quais são as interferências desta construção ideológica dominante na criação da dança contemporânea?

__PALAVRAS CHAVE

Pós-modernismo, dança, criação cênica, análise crítica.

__ABSTRACT

This study, which finds itself in progress, has as an intuit, comprehend as of a critical analysis how the postmodern movement in the dance field own or receive influence from the postmodern thought developed in the social science field. In this regard, as of the comprehension of the method of analysis of dialectical and historical materialism reality, it indicates that the postmodern movement on the social sciences became popular on the productive reestruuration process of the capital in the mid-70's. Therefore, with this investigation, a question: which are the interferences of this dominant ideological construction in contemporary dance creation?



__KEYWORDS

Postmodernism, dance, scenic creation, critical analysis.

APRESENTAÇÃO E OBJETIVOS DA PESQUISA

O intuito deste trabalho é compreender de que maneira o movimento pós-moderno no campo da dança possui e/ou recebe influência do pensamento pós-moderno que vem sendo desenvolvido e desdobrado no campo das ciências sociais.

Para isso, pretendemos criar uma linha de raciocínio coesa traçando como se deu o fortalecimento do pós-modernismo enquanto corrente teórica, até chegar no entendimento sobre como essa corrente se vincula com a lógica de uma ideologia de dominação socioeconômica e cultural. Tendo em vista que essa corrente tem ascensão articulando-se com o processo de reestruturação produtiva do capital, a partir dos meados dos anos 70 pois, segundo Antunes (2011, p. 49 e 50):

O capital deflagrou, então, várias transformações no próprio processo produtivo, por meio da constituição das formas de acumulação flexível. [...] Opondo-se ao contrapoder que emergia das lutas sociais, o capital iniciou um processo de

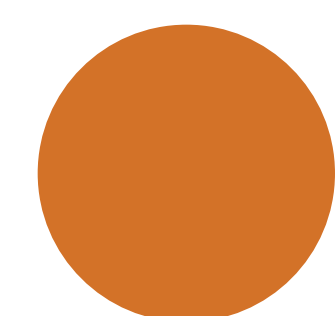
reorganização das suas formas de dominação societal, não só procurando reorganizar em termos capitalistas o processo produtivo, mas procurando gestar um projeto de recuperação da hegemonia nas mais diversas esferas da sociabilidade. Fez isso, por exemplo, no plano ideológico, por meio do culto de um subjetivismo e de um ideário fragmentador que faz apologia ao individualismo exacerbado contra as formas de solidariedade e de atuação coletiva e social.

LEITURA DO PENSAMENTO PÓS MODERNO ATÉ O PRESENTE MOMENTO

A partir dos estudos realizados até então, compreendemos o pós-modernismo como um movimento que surge em contraposição às demandas latentes do período da modernidade, ou então:

[..] trata-se da fase em que transformações econômicas, as mudanças na produção e nos mercados, as mudanças culturais, geralmente associadas ao termo “pós-modernismo”, estariam, em verdade, conformando um momento de maturação e universalização do capitalismo, muito mais do que um trânsito da “modernidade” para a “pós-modernidade. (WOOD apud ANTUNES, 2011, p.50)

Essa corrente teórica pressupõe a superação da centralidade de classe na análise da realidade sócio econômica, assim, trazendo à tona outros fatores enquanto centrais para pensarmos as problemáticas da organização social. Nesse sentido existe um distanciamento das análises



embasadas na totalidade e começa a existir uma maior setorização dessas, tendo um enfoque nas micro realidades. Em Herold (2009, p.224) podemos compreender que:

De forma geral, como já sinalizava Lyotard (1979), um dos pilares da concepção pós-moderna de ciência e filosofia é a crítica às “grandes narrativas”, vistas como desenvolvidas e praticadas na modernidade e que, no século XX teriam sido as grandes causadoras de guerras e mortes. A base da crítica às grandes narrativas, tornou-se a explicitação dos limites e do autoritarismo da ciência, que passou a ser evidenciada pelo seu caráter discursivo, pragmático e social, em que a tão almejada objetividade, que em nome da verdade redundaria em uma sociedade livre, nada mais seria que uma “construção discursiva”.

E ainda:

Os objetos de análise, a partir daí, tornaram-se mais localizados, específicos, pois eles conteriam neles mesmos, lógicas próprias, riquezas idiossincráticas que seriam impossíveis de serem captadas por análises que privilegiassem a “totalidade social”. O que se queria buscar era o concreto, as tramas e os conceitos que eram feitos e refeitos em cada interação social, diferentes em várias nuances, de acordo com os infinitos relacionamentos (Ibid, p.224).

Como já citado anteriormente, o movimento pós-moderno possui relação direta com as mudanças na esfera do trabalho e foram produzidas pelo processo de reestruturação



produtiva. Com isso, verificamos também mudanças ideológicas. Belli (2017, p.80) afirma que “os pensadores pós-modernistas, de maneira geral, fazem referência a esta nova condição capitalista enaltecendo a avaliação de seus aspectos culturais supostamente afastados da dimensão econômica”. Porém, é importante situar que:

O pós-modernismo se baseia na suposta efemeridade da condição humana apresentada pelo menos desde a década de 1970; um procedimento que enfatiza um posicionamento extremamente relativista sobre a realidade, buscando recusar uma visão sistematizada da realidade. [...] Mas ao contrário do que os pós-modernistas pensam, essa estrutura não estaria desvinculada de outra, maior e determinante para o condicionamento da fruição do mundo: a condição econômica. (BELLI, 2017, p. 161)

Adentrando na perspectiva de corpo, tema que é primordial para a pesquisa em dança, trago que, segundo Herold Junior (2008), os estudos sobre corpo e corporeidade surgem e se fortalecem no seio do paradigma pós-moderno. Esses estudos, para os teóricos pós-modernos, teriam sido negligenciados pelas “grandes narrativas” do período moderno. Por isso um dos motivos do corpo tornar-se objeto central de investigação para os estudiosos pós-modernos, é a tentativa de superar as narrativas da modernidade. Isso dá início ao entendimento do porquê no campo da dança, desde as últimas décadas do século XX até os

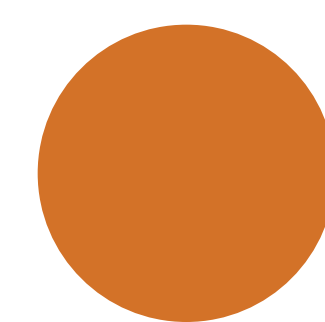


dias atuais, no que tange as criações e discussões, existe a predominância de uma análise e, talvez atitude, pós-moderna.

A partir dessa compreensão, intentamos traçar de que maneira o movimento pós-moderno com suas ideologias e perspectivas nas ciências sociais se articula com a criação em dança na contemporaneidade. Para tanto, faz-se necessário retomar o nascimento da corrente denominada “dança pós-moderna”, seus desdobramentos, atualizações e consolidação, tanto no Brasil, como no mundo.

UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A DANÇA PÓS-MODERNA

Consolidando-se nos meados da década de 1960, a dança pós-moderna tem como principais impulsionadores os bailarinos e coreógrafos Merce Cunningham e Anna Halprin. Ao longo do tempo, nomes como Steve Paxton, Trisha Brown e Yvonne Rainer tornaram-se referência dessa corrente, principalmente a partir da criação do Judson Dance Theater, na cidade de Nova York. De acordo com Muniz (2011), este grupo formado por artistas que vinham de outras áreas, e não só da dança, se autodenominavam pós-modernos e tinham como perspectiva basilar a negação aos preceitos da dança moderna. A saber:



[...] na dança moderna considera-se que o corpo traduz as emoções de um sujeito ou de um grupo, ou seja, o movimento é a expressão da emoção, ela afirma a sublimidade do inteligível sobre o sensível e se constrói sobre o princípio de que o corpo ou o corpo de baile é um todo que se define como uma unidade e os movimentos convergem para um fim.” (GIL *apud* MUNIZ, 2011, p.67).

Conjuntamente com a dramaticidade, a construção de narrativas lineares e predominância da utilização do palco italiano, são características da dança moderna na qual os artistas pós modernos pretendiam contrapor-se, a partir da criação dessa nova perspectiva de conceber a dança.

Nesse sentido, essa pesquisa seguirá a partir da tentativa de compreender como o pensamento pós-moderno se articula às concepções substanciais da corrente denominada dança pós-moderna. Tendo em vista que a corrente pós-moderna nas ciências sociais se desenvolve vinculado à reestruturação da produção capitalista no âmbito econômico e que transpassa aos princípios ideológicos dominantes, questiono: de que maneira a criação em dança na atualidade possui as interferências, baseia-se, produz e reproduz aspectos da ideologia dominante a partir da totalidade desse processo?



METODOLOGIA: PONTO DE ANÁLISE BASILAR DESTA PESQUISA

É importante situar que a leitura feita nesta pesquisa sobre o pensamento pós-moderno se estrutura a partir de uma análise da realidade que é mediada pela minha compreensão sobre o método materialista histórico e dialético. Entendo o materialismo histórico como um método de análise da realidade que enxerga a existência humana de acordo com as relações materiais da sociedade e dentro de um contexto histórico que, nesse sentido, visa interpretar e agir sobre o mundo. Para compreender melhor sobre o assunto vale recorrer a Netto (2011, p. 56-57), que analisa a contribuição de Marx:

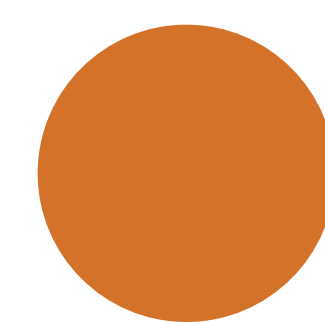
A sociedade burguesa é uma totalidade concreta. Não é um “todo” constituído por “partes” funcionalmente integradas. Antes, é uma totalidade concreta inclusiva e macroscópica, de máxima complexidade, constituída por totalidades de menor complexidade. [...] Mas a totalidade concreta e articulada que é a sociedade burguesa é uma totalidade dinâmica - seu movimento resulta do caráter contraditório de todas as totalidades que compõem a totalidade inclusiva e macroscópica. Sem as contradições, as totalidades seriam totalidades inertes, mortas - e o que a análise registra é precisamente a sua contínua transformação.

Ainda nesse sentido, Netto (2011, p. 57) complementa sua contribuição trazendo que:



[...] a totalidade concreta e articulada que é a sociedade burguesa é uma totalidade dinâmica - seu movimento resulta do caráter contraditório de todas as totalidades que compõem a totalidade inclusiva e macroscópica. Sem as contradições, as totalidades seriam totalidades inertes, mortas - e o que a análise registra é precisamente a sua contínua transformação.

O método, desse modo, dá subsídio para análise da realidade concreta a partir da teorização desta realidade. Porém, para Marx, “a teoria não se reduz ao exame sistemático das formas dadas de um objeto, com o pesquisador descrevendo-o detalhadamente e construindo modelos explicativos para dar conta [...]” (Netto, 2011, p. 20). Porém, como coloca Lyotard e Santos (2008; 2000, cap. 1), não se apresenta também com “[...] a construção de enunciados discursivos sobre os quais a chamada comunidade científica pode ou não estabelecer consensos intersubjetivos, verdadeiros jogos de linguagem ou exercícios e combates retóricos, como querem alguns pós-modernos”. Ao fazermos esta introdução ao método, afirmamos aqui a intenção de utilizá-lo enquanto mediação metodológica e ferramenta de análise para nortear este estudo.



__REFERÊNCIAS

ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho - [2.ed., 10.reimpr. rev. e ampl.] - São Paulo, SP: Boitempo, 2009.

BELLI, Rodrigo Bischoff. **O IRRACIONALISMO COMO IDEOLOGIA DO CAPITAL**: análise de suas expressões ideológicas fascista e pós-modernista. 187 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Filosofia e Ciências, Maringá, PR, 2017.

HEROLD JUNIOR, Carlos. **Os estudos sobre o corpo para além da apologia e da negação**: contraposição crítica ao pós-modernismo” - Curitiba, Educar n. 33, p. 221-234: Editora UFPR, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/er/n33/15.pdf>. Acessado em agosto de 2020.

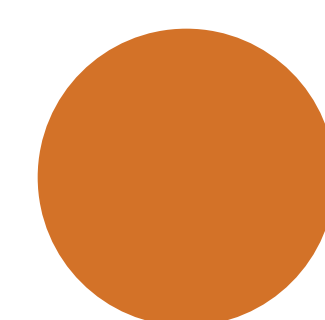
HEROLD JUNIOR, Carlos. **Os processos formativos da corporeidade e o marxismo**: aproximações pela problemática do trabalho” - Revista Brasileira Educ. [online], vol.13, n.37, pp.98-111, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbedu/v13n37/09.pdf>. Acessado em setembro de 2020.

MUNIZ, Zilá. **Rupturas e Procedimentos da Dança Pós-moderna**” - Revista “O Teatro Transcende” do Departamento de Artes – CCE da FURB, v. 16, n. 2, p. 63-80, 2011. Disponível em: <https://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/>

[article/view/2688/1754](#). Acessado em outubro setembro de 2020.

NETTO, José Paulo. **Introdução ao estudo do método de Marx** - São Paulo, SP: Expressão Popular, 2011.

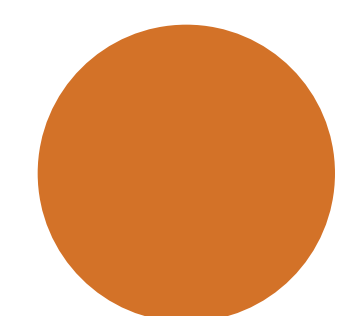
SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós Modernidade** - Salvador, BA: EDUFBA, 2005.



CORPO-LUZ: PENSAMENTOS ACERCA DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DA ILUMINAÇÃO CÊNICA PARA O TEATRO CONTEMPORÂNEO.

Ana Luisa Quintas (UnB)
Alice Stefânia Curi (UnB)

Podemos começar com uma pequena reflexão: todos os seres humanos vivos conseguem falar alguma coisa sobre luz. Pare agora para observar como está a luz no lugar onde você está fazendo essa leitura. Forte? Fraca? Você se sente confortável nessa luz? Sendo a resposta sim ou não, o que faz você ter essas sensações? Poderíamos enumerar aqui mais de mil situações em que paramos para pensar em quais são as luzes “favoritas” do nosso dia a dia e o porquê disso. Então, por que é tão comum que os artistas que fazem teatro – com exceção dos iluminadores



- falem que não sabem ou não entendem nada sobre luz? O propósito deste artigo é buscar um caminho alternativo para o nosso pensamento em relação as nossas percepções da luz, buscando uma possibilidade para que artistas não iluminadores possam pensar e se relacionar com a luz cênica, a fim de que sejam potencializadas as colaborações entre todas as partes envolvidas.

Antes de falarmos qualquer coisa sobre teatro, paremos um pouco para refletir sobre o que vem antes disso. Isto é, antes de sermos atrizes, iluminadoras, diretoras, cenógrafas, figurinistas, dramaturgas etc., o que somos? Percebam que eu não pergunto o que fomos, por que não estou interessada em saber o que ou quem fomos há um ano ou há algum tempo atrás. Estou interessada, nesta seção, em refletir sobre a relação com o ser humano que somos – este que, independente da profissão que tivermos, da nossa forma de agir ou de existir, jamais deixaremos de ser.

Ailton Krenak, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), faz uma reflexão sobre a experiência de suspender o céu, comum em muitas tradições indígenas. Krenak explica “Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades” (KRENAK, 2019, p. 17). Encontro nessa expressão o que talvez possa ser uma chave para



esta pesquisa, pois, quando desejo aprofundar a relação do nosso corpo com as luzes do dia a dia, estou propondo que a gente suspenda o céu, que a gente busque ampliar os nossos sentidos, que a gente se permita experienciar as luzes do mundo em busca de enriquecer as nossas subjetividades.

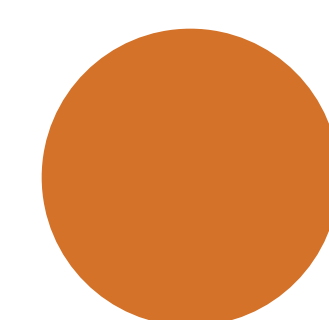
Como podemos iniciar esse processo de ampliamiento do nosso horizonte existencial? Como podemos aprofundar a nossa relação com as coisas que estão ao nosso redor diariamente, incluindo a luz? Qual caminho podemos seguir para suspender o nosso céu? O antropólogo Tim Ingold¹ pode nos ajudar a responder a essas perguntas com a sua proposta de um modo ecológico de existência.

Uma abordagem propriamente ecológica [...] é aquela que toma, como ponto de partida, todo o organismo-em-seu-ambiente. Em outras palavras, “organismo mais ambiente” deve denotar não um composto de duas coisas, mas uma totalidade indivisível² (INGOLD, 2002, p. 19).

Ao pensarmos na nossa existência no mundo da forma como Ingold propõe, estamos pensando que não existe divisão entre nós e o ambiente em que vivemos. Na verdade, além de não haver divisão, existe também uma coexistência.

¹ Tim Ingold, PhD em Antropologia, professor na Universidade de Aberdeen desde 1999.

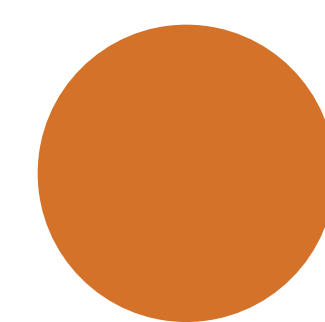
² Tradução nossa. A properly ecological approach (...) is one that would take, as its point of departure, the whole-organism-in-its-environment. In other words, ‘organism plus environment’ should denote not a compound of two things, but one indivisible totality.



Porém, várias vezes nos confundimos e falamos sobre ambiente como se fosse algo externo a nós. Pensamos ambiente como sendo árvores, passarinhos, mesa, copo, café, água, luz etc. etc., mas não pensamos em nós como parte disso. Diversas vezes, na verdade, nos entendemos como donos-criadores das coisas não humanas do mundo – como se, por conta de termos faculdades mentais e cognitivas, fossemos superiores a todas elas. O modo ecológico de existência propõe uma outra possibilidade de entendimento.

Quando a pandemia causada pelo covid-19 foi declarada no mundo, diversas teorias sobre os motivos que levaram essa pandemia a ocorrer começaram a surgir. Ailton Krenak é um dos autores que trouxe reflexões acerca dessa temática no livro *O amanhã não está à venda* (2020). No livro, Krenak argumenta sobre o modo doentio que a sociedade estava operando e de como a pandemia nos obrigou a olhar para ele.

Esse vírus está discriminando a humanidade. Basta olhar em volta. O melão-de-são-caetano continua a crescer aqui do lado de casa. A natureza segue. O vírus não mata pássaros, ursos, nenhum outro ser, apenas humanos. Quem está em pânico são os povos humanos e seu mundo artificial, seu modo de funcionamento que entrou em crise (KRENAK, 2020, p.3).



Esse mundo artificial que Krenak traz se relaciona com o entendimento do ser humano como um ser superior em relação a todas as outras coisas do mundo. Sobre essa questão, Krenak completa

Temos que abandonar o antropocentrismo; há muita vida além da gente, não fazemos falta na biodiversidade. Pelo contrário. Desde pequenos, aprendemos que há listas de espécies em extinção. Enquanto essas listas aumentam, os humanos proliferam, destruindo florestas, rios e animais (...). Esse pacote chamado de humanidade vai sendo descolado de maneira absoluta desse organismo que é a Terra, vivendo numa abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade de formas de vida, de existência e de hábitos (KRENAK, 2020, p.3).

Trago as reflexões de Krenak sobre esse momento pandêmico que estamos vivendo porque acredito que ele complementa a proposta de uma existência ecológica de Ingold. Se que entendermos o quão nocivo esse pensamento de superioridade pode ser para o mundo, e como ele, além de outras coisas, pode ser responsável por acontecimentos catastróficos como uma pandemia, podemos propor um novo olhar para nossa relação com o mundo. Um olhar que compreende o ser humano como parte igualitária do todo.

Além dessa noção de horizontalidade entre todas as coisas e seres – vivos ou não – que habitam o planeta,

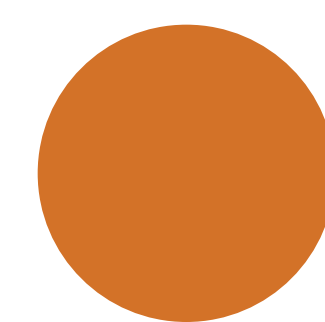


Ingold propõe que habitemos o mundo de forma aberta, isto é, que possamos compreender que nós somos o que somos por conta das interações que fazemos com todas as coisas e seres – vivos ou não – que nos circulam, atravessam, tocam e coexistem no planeta conosco.

(...) os seres se relacionam não como formas fechadas, objetivas, mas em virtude de sua imersão comum nos fluxos do meio. O processo de respiração, pelo qual o ar é inspirado do meio pelos organismos e então devolvido, é fundamental para toda a vida. Portanto, finalmente, habitar o aberto é habitar um mundo-tempo no qual cada ser está destinado a combinar vento, chuva, sol e terra na continuação da sua própria existência (INGOLD, 2015, p. 183).

Krenak completa o pensamento de Ingold, quando chega à conclusão de que “não exista algo que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consiga pensar é natureza” (KRENAK, 2020, p.4). Se nós somos a mesma natureza que destruímos, é quase urgente que repensemos qual é o nosso lugar nesse planeta e porque temos tomado atitudes que, pouco a pouco, fazem desaparecer a nossa própria existência.

Quando trago essas reflexões de Krenak, um indígena brasileiro, e as relaciono com as reflexões de Tim Ingold, um antropólogo inglês, é justamente para compreendermos que não é sobre quem somos ou o que somos, e sim



sobre o que fazemos, como nos relacionamos com a vida e com as coisas que estão ao nosso redor. “Sabemos que o vento é o seu sopro. Da mesma forma, o córrego é a água corrente. E assim, também, *eu sou*³ o que estou fazendo. Eu não sou um agente, mas um ramo de atividade” (INGOLD, 2015, p. 40). Ou seja, existir em um modo ecológico é compreender que todas as coisas do mundo não são apenas coabitantes do mundo, mas são o que são por conta dos afetos e relações que se criam nessa habitação. E assim também é a vida humana instável e altamente transformável, como a chuva que se forma nas nuvens a partir das águas que evaporam dos rios.

Quando relaciono essa possibilidade ecológica de existência com o fazer teatral, volto a pensar em Artaud e na sua proposta de teatro. O Teatro da Crueldade de Artaud trouxe uma vontade de romper com uma linguagem realista, que servia mais ao texto dramático do que a qualquer outra coisa, e tinha como uma das principais propostas uma reconexão com o corpo – das atuantes e dos espectadores. Artaud queria “fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que se contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda uma sensação verdadeira” (ARTAUD, 2006, p.97)

³ *Itálico no original.*

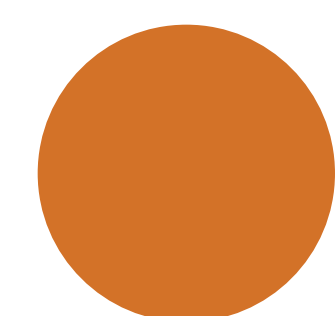
Penso que o Teatro da Crueldade pode ser visto como uma proposta ecológica para o fazer teatral, principalmente quando Artaud evoca a necessidade de um corpo sem órgãos. Christine Greiner⁴, em seu livro *O CORPO – Pistas para estudos indisciplinados* (2005), ao trazer essa noção do corpo sem órgãos, remetendo também à perspectiva de Deleuze e Guatarri a partir de Artaud, indica que este

referia-se ao abandono dos automatismos e não seria de forma alguma uma noção, um conceito, mas sim uma prática, ou melhor, um conjunto de práticas que constituiriam uma experiência limite (GREINER, 2005, p. 25).

Abandonar os automatismos é abandonar a necessidade de entendimento das coisas e começar a buscar o que essas coisas nos fazem sentir – isso vale tanto para a cena, quanto para a vida.

O que fica evidente para mim ao refletir sobre esse modo ecológico de existir, tanto na cena quanto fora dela, é que precisamos antes de tudo entender o nosso corpo humano como uma potência de afetos. Irei me aprofundar nisso um pouco mais à frente, mas, desde já, acredito que seja importante apresentar que por afeto temos o conceito proposto por Espinoza – que compreende afetos

⁴ Possui graduação em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (1981), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1991), doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997), pós-doutorado pela Universidade de Tóquio (2003), pós-doutorado pela New York University (2007) e pós-doutorado pela International Research Center for Japanese Studies (2006). Atualmente é assistente-doutor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.



como “as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída” (ESPINOZA, 2019, p.98).

Enfim, não seria o corpo cênico um corpo que já busca se relacionar com o seu meio, visto que, quando estamos em cena, estamos o tempo todo em relação? Seja com outros corpos, com a cenografia, com o figurino, com o texto, com a luz, com os espectadores etc.: todo o tempo em que há cena, há também relação. Pensando por esse viés, podemos sugerir que o corpo cênico está mais propício a afetar e ser afetado, já que isso faz parte de seu ofício. Greiner (2005, p. 111) traz uma reflexão interessante sobre essa questão:

No caso da experiência artística, haveria ainda uma ativação do sistema límbico, o centro da vida. Assim como a atividade sexual e a experiência da morte (próxima ou anunciada), a atividade estética representaria em nosso processo evolutivo, uma ignição para a vida. Uma espécie de atualização de um estado corporal sempre latente e fundamentalmente necessário para a nossa sobrevivência.

Além de Greiner, Espinoza diz que um corpo que sofre mais modificações vai ser capaz de perceber um número maior de coisas.

Quanto mais um corpo é capaz, em comparação com outros, de agir simultaneamente sobre um número maior de coisas,



ou de padecer simultaneamente de um número maior de coisas, tanto mais sua mente é capaz, em comparações com outras, de perceber, simultaneamente um número maior de coisas (ESPINOZA, 2019, p.62).

Se entendermos o corpo cênico como esse corpo que já busca estar aberto e, por isso, como um corpo mais capaz de agir ou de padecer simultaneamente sobre um número maior de coisas – sendo também mais capaz de perceber um número maior de coisas – , e juntarmos esse pensamento a um modo ecológico de existir, podemos esperar que haja potencialidade para nos abrirmos para uma relação mais ampla com a luz cênica.

Antes de nos aprofundarmos mais nessa relação com o corpo, buscarei, já imbuída das reflexões que fizemos nesta seção, refletir sobre o lugar da luz nisso tudo. Assim, poderemos compreender como o modo que percebemos a luz no nosso dia a dia está conectado com o modo que a percebemos na cena.

A palavra luz está em tantos lugares diferentes que, por vezes, traz também diferentes significados. Afinal, quem é que nunca ouviu que “fulana é uma pessoa iluminada”? O que as pessoas querem dizer quando elas dizem isso? Se pararmos para pensar, podemos chegar a um pensamento de que luz é algo tão subjetivo quanto objetivo no nosso dia a dia. Considerando isso, podemos voltar um pouco

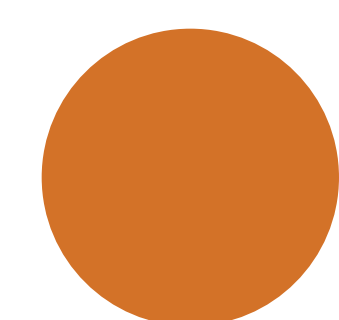


atrás e nos perguntarmos, para além do que a física já nos diz: o que é luz?

No artigo *Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano* (2008), Tim Ingold propõe uma reflexão acerca das nossas percepções e sensações, principalmente no que tange à nossa relação com os sentidos da audição e da visão. Entre vários outros pontos que são levantados ao longo do artigo, Ingold faz uma análise teórica de diferentes pensamentos ao longo dos anos sobre a diferença entre a audição e a visão. Essas diferenciações acarretaram relações um tanto confusas com esses sentidos. Afinal, para uma parte desses teóricos, a audição é um processo que seria mais ligado ao interno, isto é, a emoções e sensações, enquanto a visão seria um processo mais ligado ao externo – uma mera possibilidade física e mental de traduzir um mundo em imagens que já estão postas.

Tendo estabelecido a visão como o instrumento principal do conhecimento objetivo e deixando a audição a flutuar nos campos primordiais da emoção e do sentimento, sabemos o que significa ouvir som, mas perdemos, efetivamente, o contato com a experiência da luz (INGOLD, 2008, p.12).

O filósofo Maurice Merleau-Ponty também discutiu sobre a nossa visão e por consequência sobre nosso contato com a experiência da luz. Para ele, precisamos redescobrir



a luz como “ação à distância e não mais reduzida à ação de contato, isto é, concebida como o fariam os que não a veem. A visão retoma seu poder fundamental de manifestar, de mostrar mais que ela mesma” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 33).

Tanto Ingold como Merleau-Ponty trazem esse questionamento sobre como a nossa relação com a visão está conectada a um mundo mais objetivo, de contato, ou seja, como se o que nós enxergássemos fizesse parte de um mundo concreto e fixo, exterior a nós, o que limita a experiência da visão como uma mera transmissora e decodificadora de informações. Toda essa “objetificação” da visão reduz a nossa experiência com a luz no nosso dia a dia. Sobre isso, Merleau-Ponty provoca:

Não se trata mais de falar do espaço e da luz, mas de fazer falarem o espaço e a luz que estão aí. Questão interminável, já que a visão à qual ela se dirige é ela própria questão. Todas as investigações que acreditávamos encerradas se reabrem. O que é a profundidade, o que é a luz, (...) – que são elas, não para o espírito que se separa do corpo, mas para aquele que Descartes disse estar difundido no corpo – e, enfim, não somente para o espírito, mas para si próprias, já que nos atravessam, nos englobam? (MERLEAU-PONTY, 2013, p.33)

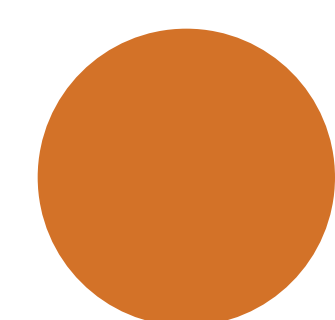
Para que seja possível enxergar, é necessário que se tenha luz, ou pelo menos é o que se pensa comumente. Por



isso, Ingold levanta questões ligadas a como ainda é confuso o nosso entendimento do que seja luz, principalmente porque normalmente atribuímos esse entendimento a uma questão a ser resolvida apenas pela física.

O paradoxo da Óptica é que, enquanto a visão ‘vai para dentro’, do mundo para a mente, a luz ‘vai para fora’, da mente para o mundo [...] O resultado é uma curiosa disjunção entre luz e visão: aquela do lado de fora, essa do lado de dentro, de uma interface entre a mente e o mundo. Em poucas palavras, a visão começa onde a luz termina (INGOLD, 2008, p. 15).

Me interessa exatamente a problematização acerca deste pensamento científico sobre luz que Ingold propõe, principalmente quando ele sugere que questões relacionadas tanto à luz quanto ao som até hoje são mal resolvidas porque estão ligadas diretamente a um entendimento de que “os órgãos dos sentidos são como portais entre um mundo externo e físico e um mundo interno da mente” (INGOLD, 2008 p. 16). É como se “o mundo exterior” fosse fixo e imutável, em vez de ser feito pelas relações entre as coisas que o habitam, como já sabemos que ele é. Me pergunto se esse entendimento não seria um dos responsáveis pela aura misteriosa que parece pairar sob a iluminação cênica, como se o iluminador fosse dotado de um poder extraordinário de pensar a luz e não apenas vê-la, quando na verdade não existe ver sem pensar, nem



pensar sem ver – o que indica que todos que se relacionam com qualquer luz estão aptos a criar pensamentos sobre ela. Assim como indica Merleau-Ponty, “Não há visão sem pensamento. Mas não basta pensar para ver: a visão é um pensamento condicionado, nasce “por ocasião” do que acontece no corpo, é “excitada” a pensar por ele” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.30).

Sendo assim, podemos entender que, quando enxergamos alguma luz, ela é uma criação que ocorre entre nós e o ambiente em que estamos. Ou seja, quando, no início do capítulo, convidei a leitora ou o leitor a perceber como está a luz no ambiente onde a leitura deste texto está sendo feita, foi justamente porque essa luz e as sensações que ela pode trazer são respostas-criações das suas percepções. Sobre as nossas percepções, tomarei como ponto de referência a afirmação de Cristine Greiner quando diz que “perceber é um modo de agir (...) O que percebemos é determinado pelo que fazemos, pelo que sabemos como fazer ou estamos prontos para fazer” (GREINER, 2010, p. 73).

É óbvio que, quando falo que podemos entender a luz que vemos como uma criação nossa, não estou indo contra o aspecto físico da luz e suas fontes. Isto é, tem uma lâmpada acesa em cima da minha mesa, e essa materialidade da lâmpada é um fato. Porém, quando se



entra em contato com essa materialidade-lâmpada e com a luz criada por ela, cada pessoa vai percebê-la de maneira diferente: para algumas pessoas será claro, para outras escuro, para outras mais amarela, para outras mais branca. Cada um, de acordo com as suas percepções, poderá dizer e sentir diferentes aspectos de luminosidade e, por isso, também será afetado de maneira diferente. Assim como sugere Tim Ingold:

[...] sugiro que olhos e ouvidos não devem ser entendidos como teclados separados para o registro de sensações, mas, sim, como órgãos do corpo como um todo em cujo movimento, dentro do ambiente, consiste a atividade de percepção [...] Visão e audição, até onde podem ser de fato distinguidas, são meramente facetas dessa ação, e a qualidade da experiência, seja ela de luz ou som, é intrínseca ao movimento corporal vinculado, em vez de possuído ‘depois do fato’ pela mente (INGOLD, 2008, p. 28).

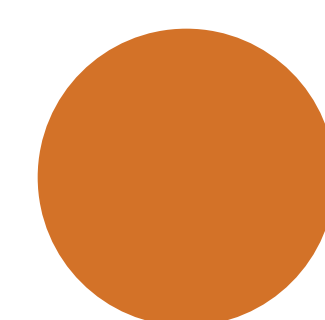
Posto isto, é necessário que nos desapeguemos do aspecto socialmente objetivo da visão para compreender que a percepção da luz não ocorre apenas no campo mental, mas no corpo inteiro. Como disse Cibele Forjaz (2008, p.18), “Não se trata apenas de ver, mas como ver”. Podemos, portanto, a partir de agora, buscar entender que o corpo todo vê, o corpo todo ouve, o corpo todo percebe, o corpo todo sente através de um fluxo contínuo entre corpo, mente e mundo, sem ordem de quem ou o



que vem primeiro ou é mais importante.

Pois bem, estou refletindo sobre a luz, sobre a forma que a percebemos e como percebemos todas as coisas que compartilham a existência conosco – isso está intrinsecamente conectado com a forma que agimos no mundo. Estou refletindo sobre como podemos perceber a nossa visão como a criação de um pensamento – isto é, nem pensamento, nem visão, os dois ao mesmo tempo. Então eu penso em todas as vezes que meu corpo se arrepiou da cabeça aos pés quando lentamente um foco de luz se acendeu sobre ele. Lembro de todas as vezes que em cena eu percebi e senti a luz como disparadora de sensação. Todas essas vezes ocorreram porque eu, como iluminadora, crio com a luz. E se o que percebemos é determinado pelo que fazemos, perceber a luz e me deixar ser afetada por ela seria um caminho natural para mim.

Podemos concordar que todos os atores e atrizes já estiveram em cena debaixo/em volta/à frente/de uma luz, então também podemos sugerir que eles já teriam uma certa facilidade para perceber a luz como algo que tem uma relação potente para eles. Porém, por vários motivos diferentes, a atuação e a iluminação parecem pertencer a departamentos totalmente distintos, não tendo o incentivo de uma curiosidade das iluminadoras em relação ao corpo cênico e vice-e-versa. Percebo, então, que estamos perdendo



uma chance – a chance de aprofundarmos essa relação, de perceber que, ao incentivarmos as colaborações entre quem cria com a luz e quem cria com o corpo, podemos estar exercitando e expandindo os nossos sentidos, ampliando as nossas percepções, percebendo nossos corpos como potências de encontros e criações.

Tudo o que falamos até aqui sobre as relações entre corpo e natureza, corpo e meio, corpo e luz, possui, – como se pode notar pela repetição da palavra – uma coisa em comum: o corpo. E, sendo o corpo esse lugar misterioso de pele, órgãos, fluidos, energia, espírito, alma (e por aí vai) que somos nós, acredito que podemos, a partir dele, do nosso próprio corpo, descobrir um caminho ecológico para que possamos perceber os afetos possíveis entre a luz e a atuação. Para estabelecermos um caminho coeso, como comentei no início do capítulo, seguiremos com noção de afeto de Espinoza (2019, p. 98):

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. *Explicação:* Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário uma paixão.

Isto é, perceber os afetos entre luz e atuação é



buscar perceber as afecções – que, segundo Espinoza, são imagens ou impressões produzidas nos encontros entre corpos (ESPINOZA, 2019) – que esse encontro pode causar no nosso corpo.

Sigamos nos aprofundando um pouco mais nas reflexões promovidas por Espinoza, pois será nelas que encontraremos o conceito basilar de corpo para esta pesquisa. Para o filósofo, “Os corpos se distinguem entre si pelo movimento e pelo repouso, pela velocidade e pela lentidão, e não pela substância” (ESPINOZA, 2019, p.62). Em outras palavras, corpo para Espinoza não é uma estrutura fechada – na realidade não é nem mesmo uma estrutura, é movimento e relação. Além dessa noção, Espinoza também indica, como apontei no início deste capítulo, que um corpo se diferenciara do outro em relação à capacidade que tem de agir sobre outros corpos, e quanto mais esse corpo for capaz de agir nessas relações, mais ele também será afetado por elas. É importante ressaltar que essa conceituação de Espinoza concebe que o mundo seja feito de corpos, não apenas de animais ou de humanos, mas tudo que existe no mundo é corpo. Inclusive, para o filósofo, o nosso corpo é formado por vários outros corpos: sangue, osso, pele, cada órgão é um corpo. É a união desses corpos que forma um indivíduo, no nosso caso, humano (ESPINOZA, 2019, p.64).



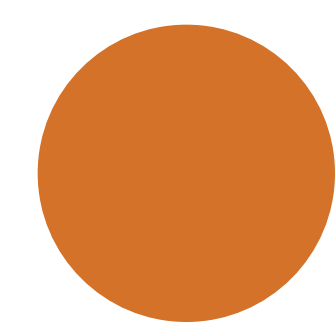
Acredito que possa enriquecer a discussão sobre o corpo humano se passarmos rapidamente por outros autores que evocam reflexões pertinentes sobre ele, que nos fazem crer em como somos feitos de uma teia complexa. Por mais que pesquisemos muito sobre o corpo, ele permanecerá sempre dentro de uma espécie de neblina misteriosa. Para Merleau-Ponty (2013, p.18)

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar.

Merleau-Ponty faz essa reflexão analisando a relação dos pintores com suas pinturas, considerando que um pintor é capaz de pintar quando oferece seu corpo para o mundo. Para confirmar essa hipótese, ele chega ao entendimento de que corpo humano não existe por conta das suas funções, e sim por conta das relações que se estabelecem entre ele e todo o resto do mundo, todo os outros corpos do mundo. Para Merleau-Ponty, o corpo humano existe quando a faísca da sensibilidade acende, gerando pensamentos que são formados a partir do que se sente.

Cristine Greiner e Helena Katz⁵ são pesquisadoras que

⁵ Professora no Curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa em Comunicação e Semiótica, na



também fazem reflexões sobre o nosso corpo e como nos relacionamos com o mundo, trazendo a ideia de corpomídia. Para as autoras,

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER; KATZ, 2005, p.131).

Este conceito de corpomídia trabalhado pelas autoras me parece se relacionar diretamente com a proposta do modo ecológico de existência, uma vez que este modo reconhece que todas as coisas com as quais nos relacionamos alteram a nossa forma de estar e ser no mundo. Além disso, pensar que faz parte do processo evolutivo selecionar – não necessariamente de modo racional ou consciente – as informações que serão constituintes do nosso corpo abre uma possibilidade de pensamento de um corpo que nunca é o mesmo e que não é determinado pelas suas características físicas, mas sim pelas características de relação.

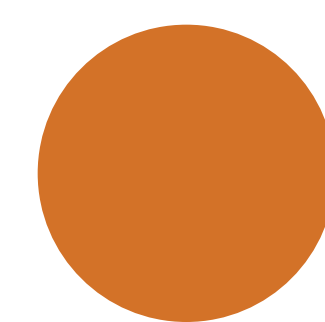
PUC-SP, no qual concluiu o doutorado (1994), com a tese *Um, Dois, Três. A Dança é o Pensamento do Corpo*, publicada em 2005. Pesquisadora, professora, crítica e palestrante nas áreas de Comunicação, Artes do Corpo e Políticas para a Cultura e as Artes, desenvolve, em parceria com a Prof^a. Dra. Christine Greiner, a Teoria Corpomídia.

Michel Foucault, no livro *O corpo utópico, as heterotopias* (2013), faz a seguinte reflexão sobre o lugar do nosso corpo no mundo.

Meu corpo está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. (...) O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos (FOUCAULT, 2013, p. 14).

Essa reflexão de Foucault chega para mim como poesia que encontra em seu lirismo possibilidades de criação de novos mundos e relações. Pensar no nosso corpo como esse ponto zero do mundo – que ao mesmo que não existe, dele que tudo faz parte – faz com que possamos enxergar nossos corpos como potência de existência, como potência criadora de lugares possíveis, reais ou utópicos. É no nosso corpo que podemos encontrar as nossas mais desejadas utopias, e não fora dele.

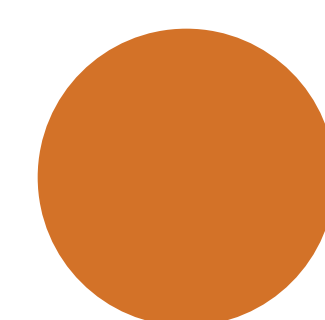
Tanto as reflexões de Foucault, quanto de Espinoza, Merleau-Ponty, Greiner e Katz me fazem refletir novamente sobre o conceito de corpo sem órgãos criado por Artaud.



Como vimos no começo deste capítulo, Greiner indica que o corpo sem órgãos seria mais do que um conceito, mas um conjunto de práticas. Essa indicação ocorre a partir do artigo de Deleuze e Guatarri *28 DE NOVEMBRO DE 1947 - COMO CRIAR PARA SI UM CORPO SEM ÓRGÃOS*. Neste artigo, os filósofos desenvolvem o modo como podemos agir para buscarmos o nosso corpo sem órgãos (CsO), isto é, um corpo que não é estabelecido a partir de um organismo organizado, mas que opera a partir dos desejos, das afetações.

Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide (DELEUZE; GUATARRI, 1996, p.10).

Pois bem, passando por esses autores podemos concluir que o nosso corpo humano pode ser reconhecido e conceituado de diferentes e complexas maneiras. Exatamente por isso, acredito que esse seja um assunto que nunca cessará de ser pesquisado e dialogado. O mistério que paira sobre o nosso corpo parece ser eterno, e parece que, a cada vez que tentamos desvendar suas partes, mais misteriosas elas ficam. Porém, existe uma



similaridade entre os pensamentos que apresentei: para todos o corpo parece ser constituído pelas relações que estabelece com o meio, prevalecendo um desejo pelo subjetivo, pelos afetos criados entre os encontros e que são, de certa maneira, o próprio corpo.

Tim Ingold busca, recorrendo à proposta de um modo ecológico de existência, estabelecer uma relação sem divisão ou ordem de importância entre humanos, não-humanos, coisas e ambientes. A partir disso, o autor compreende que tudo é da forma que é por conta das relações que são estabelecidas. Se aproximamos essa proposta ao entendimento de Espinoza sobre corpo, podemos entendê-lo como ecológico, uma vez que naturalmente tira o ser humano de um lugar de poder sobre o mundo para colocá-lo como o próprio mundo.

A partir de Espinoza, não é possível dizer onde um corpo começa e onde termina, visto que os corpos são definidos a partir das relações, a partir das afetações – cada corpo será modificado em dependência dos outros corpos que estão no ambiente com ele. Cada afetação vai gerar uma alteração no movimento, nas velocidades etc. Encontro, nas reflexões da diretora e pesquisadora Eleonora Fabião, um caminho precioso para localizar esses entendimentos na criação cênica. A partir do entendimento de Espinoza, Fabião faz a seguinte reflexão:



Se do entendimento de forma, função, substância e sujeito passamos às noções de infinitude, movimento, afeto e entremeios, nos tornamos potência-corpo antes mesmo de corpos sermos, pois que “corpo” não “é”. O mundo se torna potência-corpo antes mesmo de corpo ser, pois que “corpo” não “é” (FABIÃO, 2008, p.238).

Se passarmos a entender corpo como algo que não “é”, mas que acontece entre as relações, que é passível de ser transformado e afetado por não possuir uma forma fixa e acabada, e adicionarmos a esse entendimento o que Ingold nos trouxe sobre como podemos entender o fenômeno da luz – sendo ela algo que não pertence nem a um mundo externo a nós, nem a uma capacidade mental, mas que acontece exatamente entre um e o outro –, podemos então entender a luz como um corpo.

Um “corpo” pode ser visível ou invisível, animado ou inanimado, cadeira ou gente, luz, ideia, texto ou voz. Um corpo é sempre uma multidão de relações e, como tal, está permanentemente deflagrando relações. Corpo em relação com corpo forma corpo (FABIÃO, 2010, p. 323).

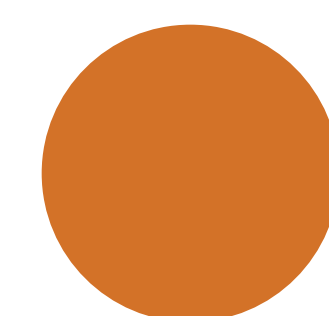
Compreender a luz como corpo (ou o que chamarei, a partir de agora, de corpo-luz), cria uma elasticidade no tocante às suas possibilidades cênicas. Isto é, a partir do momento que olhamos para a criação cênica com o pensamento de que luz é corpo, qualquer luz que

adentrar ao espaço cênico será como um novo corpo sendo adicionado a esse espaço. Assimilar a luz cênica como corpo-luz complementa reflexões como esta proposta por Roberto Gill Camargo: “As experiências com iluminação têm demonstrado que a luz só se realiza completamente quando posta em contato direto com a cena, em seu fluxo intenso e vivo, e não de modo separado, por escolhas e decisões a *priori*” (CAMARGO, 2015, p. 110).

Camargo identifica, nessa passagem, que a iluminação criada para uma cena – as cores, os cortes, os tempos, todo o desenho da luz – só encontra sua completude quando essas luzes encontram a cena. Assim, compreendo que a luz, uma vez dentro da relação cênica, ganha outras características e outras capacidades que só serão possíveis de ser identificadas quando pudermos experienciar as afetações que a cena causa na luz e vice-versa. Em relação a isso, Camargo complementa:

O que se observa na relação entre luz e cena é um diálogo silencioso, ainda que tenso e contínuo entre duas forças, uma reagindo ao impacto provocado pela outra. A cena se reconfigura a cada instante, e as condições de luz dão a réplica, num jogo de forças que se complementam (CAMARGO, 2015, p.111).

Se pensarmos nesses corpos-luz – que se estabelecem



em cena e são por ela modificados a todo instante – e nos corpos das atuantes em cena – que também são por ela sempre modificados – podemos começar a encontrar similaridades entre esses corpos cênicos que são o que são e que se estabelecem a partir das relações criadas no presente da cena. Ou seja, as relações e afetações entre corpo-luz e corpo das atuantes já existem todas as vezes em que ambas entram em cena. Sendo assim, por que não explorar essas relações? Por que não abrirmos a possibilidade desses corpos se conhecerem mais? Acredito que se apresentamos para as atuantes a possibilidade de entender esse corpo-luz como tão presente quanto os delas, além de criar uma alternativa de relação diferenciada – não só técnica, mas também sensória –, podemos também facilitar a colaboração no que tange à criação da iluminação para espetáculos.

Ao trazer para o pensamento e para a prática a ideia desse corpo-luz, deslocamos a luz de um lugar puramente técnico e visual, fazendo com que ampliemos o entendimento de que apenas iluminadores, detentores da técnica e que assistem aos ensaios, sabem se expressar sobre a luz de um espetáculo. Isso me faz retornar para a questão apresentada no início do capítulo sobre encontrarmos outras maneiras de compreensão de luz cênica para que outros artistas, além das iluminadoras, possam colaborar



com a criação da luz. Assim será possível abrir espaço para criações que busquem a colaboração entre todos os envolvidos em um espetáculo, com a compreensão de que essas colaborações podem potencializar o trabalho e gerar novas possibilidades de atritos e faíscas.

No fim, o que estou buscando com esta proposta é que percebamos a cena e os corpos que a constituem com mais curiosidade e mais porosidade, para descobrirmos ainda mais potências possíveis de criação, afetação e presença.

Acredito que seja necessário me debruçar de forma mais precisa sobre como compreendo a operação de um corpo humano em cena. Ao compreendermos que corpo é uma constituição de afetações e movimentos e voltarmos o nosso olhar de forma mais atenta para os atores e as atrizes, podemos compreender que esses corpos são corpos que naturalmente são mais afetados, por se proporem a experienciar situações que extrapolam uma vivência corporal cotidiana. Trago aqui uma passagem de uma carta escrita pelo dramaturgo Valère Novarina, pois acredito que suas poéticas palavras nos auxiliam no caminho de encontro a esse corpo atuante cênico.

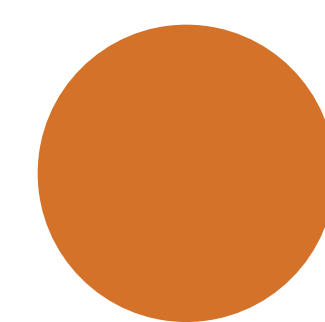
Eu abro bem os olhos na direção do ator em plena luz, sob os refletores, para ver brotar um ser humano em plena



luz de obscuridade. Ver sobre seu corpo, com roupa bonita, não dez mil peles de tecidos, mas a luz da nudez, e sobre o corpo humano, muito sombrio, todo iluminado, a obscura cabeça humana invisível (NOVARINA, 2009, p.43).

Estar em cena é sentir seu corpo nu, por mais que se esteja vestindo centenas de roupas. A sensação de nudez parece acontecer quando percebemos que em cena não há nada que possa ser escondido: nosso corpo se transforma em multidão e isso faz com que cada parte dele seja exposta. Nos quinze minutos antes do espetáculo, nas preparações, nos treinamentos, nos ensaios, nas apresentações, colocamos nosso corpo em diferentes estados, buscamos isso, desejamos sentir nosso corpo pulsando, sendo corpo para além da pele, vibrando entre luz, som, espectadores, texto, cena, espaço. E se um corpo é distinguido de outro corpo a partir das suas capacidades de afetar e de ser afetado, gerando com essas afecções movimentos, repousos e velocidades, eu me pergunto: o que pode o corpo de uma atuante?

Renato Ferracini, em seu livro *Ensaio de Atuação* (2013), levanta reflexões que nos ajudarão a tentar responder a essa pergunta. Digo tentar porque acredito que são infinitas as possibilidades de respostas. Aqui nós focaremos em como enxergo a atuação e como ela e a iluminação cênica podem se beneficiar de um encontro mais complexo, tanto



no período de criação de um espetáculo, como durante as apresentações. Para Ferracini,

Na atuação não importa qual elemento inicia o trabalho, mas, sim, a operação de uma força capaz de criar uma máquina poética que se autogera como dinâmica relacional de seus elementos constituintes sejam eles quais forem. Portanto, a atuação se dá não através ou a partir de um centro de referência, mas pela força em aglutinar e movimentar elementos diferenciais em espiral, pois nunca toca o mesmo ponto em seu processo. Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial cuja diferença gera qualidades mais potentes (FERRACINI, 2013, p.70).

Partindo dessa proposta de Ferracini, podemos sugerir que é entre as relações dos mais diferentes elementos que a atuação acontece. Ou seja, atuar não é estar em uma posição superior, como se o ator fosse uma espécie de chave principal, nem estar em uma posição inferior, como se a atriz fosse um mero objeto da encenação. Atuar para Ferracini é “disparar processos de compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea como meio” (Ibid., p.71).

A partir do momento que entendemos atuação como a capacidade de relacionar dinamicamente os elementos dentro de um espetáculo, estamos também falando de um estado corporal que se aproxima das propostas de corpo de Espinosa. Dessa forma, compreender a atuação



como sinônimo de se colocar *entre*, criando dinâmicas que potencializem as presenças em uma totalidade, nada mais é do que tentar compreender que a ação das atuantes está relacionada aos fluxos, afetos e velocidades das diferentes relações que são criadas nas cenas. E se a ação das atuantes está relacionada a esses fluxos, acredito que aprofundar os fluxos que acontecem entre a luz e a atuação pode potencializar a presença de ambas. Além disso, se lembrarmos em como Cibele Forjaz indica que a iluminação cênica é uma escritura no espaço/tempo da cena (FORJAZ, 2015) e se atrimos essa reflexão com a proposta de Renato Ferracini, de que o atuante “age para criar afetos em um espaço-tempo constantemente reelaborado” (FERRACINI, 2013, p.73), podemos observar uma certa semelhança entre a iluminação e a atuação, no sentido de que ambas estão intimamente relacionadas com o espaço-tempo das cenas.

Nesse sentido é preciso frisar que meu interesse não é apenas aproximar os atores e as atrizes da criação da iluminação cênica, mas também o contrário: aproximar as iluminadoras e os iluminadores da atuação, fazer com que eles percebam como a atuação é um canal para acessarmos lugares mais intensos de um espetáculo e que relacionar-se com esse corpo de forma atenta e afetuosa pode ser muito potente para a criação da iluminação cênica. Assim



como observa o pesquisador e iluminador Luís Renato Moura:

Quando o iluminador cênico observa a criação do ator e interfere com possibilidades de iluminação, imediatamente se estabelece uma relação que impulsiona a atuação do ator, de modo que esta passa a dialogar com atmosferas que sedimentam suas ações físicas e, principalmente, sua imaginação criadora. O iluminador passa a aprender com o processo criativo do ator, entendendo o seu trabalho corporal como instaurador de percursos, para então, pensar uma luz cênica (MOURA, 2019, p.49).

Entender a atuação como disparadora de sensações e afetações é também entender que, por mais que repitamos a cena centenas de vezes, essas repetições sempre irão se diferenciar uma da outra por conta dos afetos que naturalmente serão diferentes a cada ensaio, a depender de como está o corpo do ator naquele dia específico, ou da temperatura do espaço, ou da falta ou presença de um objeto cenográfico, ou a forma como o outro ator em cena toca o seu corpo, ou que a luz está acesa naquele dia etc. Estamos, ou deveríamos estar, o tempo todo dispostos a sermos atravessados pelas relações que se criam na cena. Dentro dessa perspectiva, Ferracini conclui que “A atuação é sempre instável, sendo gerada por aquilo que gera, deixando-se afetar por aquilo que afeta ou, ainda, recriar-se por meio daquilo que cria” (FERRACINI, 2013, p.73).



Enfim, o que busco, ao trazer esse conceito de atuação proposto por Ferracini para esta pesquisa, é frisar a importância das atuantes nos processos criativos dos espetáculos em que participam. A partir do momento que nos direcionamos para o ator de forma a compreender que este corpo nunca será o mesmo a cada dia de ensaio, e que ele é afetado na mesma medida que afeta tudo que contracenam com ele, podemos compreender a atuação como algo essencial para o desenvolvimento das cenas. Uma vez que entendemos o que esse corpo atuante é capaz de operar e como ele é um disparador de fluxos e afetos, devemos, ao meu ver, entender esse corpo como uma potência para a cena, capaz de potencializar todos os outros corpos que contracenam com ele. Nesse sentido, Roberto Gill Camargo faz a seguinte reflexão:

A luz não dialoga apenas com as ações físicas, os movimentos externos do ator e seus deslocamentos de um ponto a outro do palco, mas também com o silêncio, com a ausência, com os pensamentos e ações interiores. O ator comanda a mobilidade e a imobilidade, ambas com função dramática; cabe à luz vivenciar esses momentos, trocar matéria, energia e informação com cada um deles (CAMARGO, 2012, p. 136).

Se cabe à luz vivenciar os momentos propostos pela atuação na cena, podemos concordar que poderia ser ainda mais potente se as atrizes tivessem consciência



disso. Isto é, consciência de como elas são capazes de interferir afetivamente na iluminação. Porém, a partir de experiências que vivi, compreendo que não é tão simples assim. Não basta dizer “esteja consciente de como você pode interferir afetivamente na iluminação”. Temos de buscar uma espécie de treinamento que fuja dos conceitos técnico-espetaculares da iluminação, para que possamos propor essa aproximação afetiva, criativa, sensório, motora das atuantes. A partir da etimologia da palavra treinamento, Ferracini pondera que

O artista cênico presencial ao treinar parece, etimologicamente, estar num terreno movediço e flutuante entre o adestramento por um lado e a intensificação de si por outro. Fica clara a pista que esse deslocamento etimológico nos dá: o treinamento somente teria sentido nesse terreno paradoxal entre aprendizado, acúmulo de habilidades e intensificação numa co-relação e co-criação. Ao provocar uma transversalidade no ato de treinar podemos relacionar os termos nos quais um vincula-se ao outro: treinar o adestramento, o aprendizado, o acúmulo de habilidades estaria intimamente vinculado a intensificação de si e vice-versa (FERRACINI, 2017, p.182).

Ao refletir sobre essa possibilidade de treinamento, penso que ele não deveria ser apenas dedicado a atores e atrizes, mas também a iluminadores e iluminadoras – na verdade, para todos as artistas cênicas (diretoras, cenógrafas, dramaturgas) interessadas em intensificar a



relação entre iluminação e cena. Além disso é preciso lembrar que quando Ferracini reflete sobre atuação não está se referindo a uma linguagem cênica específica, isto é, “Mesmo considerando que o ator interprete ou represente, que o dançarino dance e que o performer performe, todos eles atuam no espaço-tempo entre elementos cênicos em busca de gerar um possível território poético” (FERRACINI, 2013, p.70).

Ou seja, esse treinamento não precisa ser apenas para pessoas que trabalham com teatro especificamente, mas sim para todos os atuantes das artes presenciais, independente do campo em que atuam. Por fim, quero frisar que a atuação é um campo muito vasto e complexo, e que ainda me causa assombros e arrepios inexplicáveis encontrar com meu corpo em cena. Acredito que a busca de aprofundar as relações entre o corpo-luz e o corpo da atuante também aconteça porque eu mesma, atriz-iluminadora, ainda não consigo compreender como essa relação de fato ocorre e como podemos treinar os nossos corpos para complexificá-la.



__REFERÊNCIAS

ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CAMARGO, R. G. **Função Estética da luz**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMARGO, R. G. Luz e cena: impactos e trocas. **Revista Sala Preta**, São Paulo, n. 15, v. 2, p. 106 – 116, 2015.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia – vol. 4**. São Paulo: Editora 54, 1997.

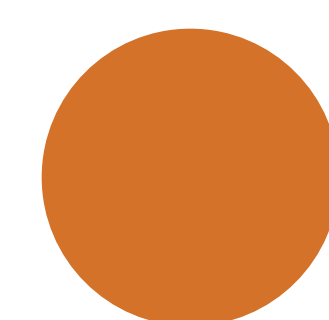
ESPINOZA, B. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2019.

FABIÃO, E. **Ações: Eleonora Fabião**; org. Eleonora Fabião, André Lepecki. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015

FABIÃO, E. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos**, v.10, n. 3, p. 321-326, 2010. Disponível em: < <https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/0>>. Acesso em: 18 set. 2020.

FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Revista Sala Preta**, v.8, p. 235-246, 2008. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acesso em: 18 set. 2020.

FERRACINI, R. **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.



FERRACINI, R. Presença não é um atributo do ator. In: **Linguagem, Sociedade, Políticas**. 1.ed. Campinas; Pouso Alegre: RG e Univás, p. 227-237, 2014.

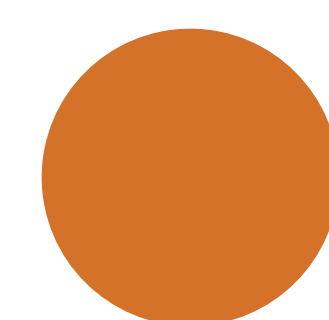
FERRACINI, R. Invenção como composição: Presença e Treinamento. **Revista Landa**, Santa Catarina, v. 6, n.1, p. 172 – 184, 2017.

FERRACINI, R; FEITOSA, C. A Questão da Presença na Filosofia e nas Artes Cênicas. **OUIROUVER**, Uberlândia, v.13, p.106 - 118, 2017.

FORJAZ, C. **À Luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento da visibilidade à “scriptura do visível”** (Primeiro recorte: do Fogo à Revolução Teatral). 2008. 232 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **À Luz da linguagem. A iluminação cênica: de instrumento de visibilidade à “scriptura do visível”**. 2013. 375 f. Tese (Doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2013.

_____. **À luz da linguagem – um olhar histórico sobre as funções da iluminação cênica**. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v. 15, n.2, p.118-135, 2015.



FOUCAULT, M. **O corpo utópico e as heterotopias**, São Paulo: N-1 Edições, 2013

GREINER, C. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**, São Paulo: Annablume, 2010

_____. **O corpo pistas para estudos indisciplinados**, São Paulo: Annablume, 2015.

INGOLD, T. **Estar vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**, Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados Criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

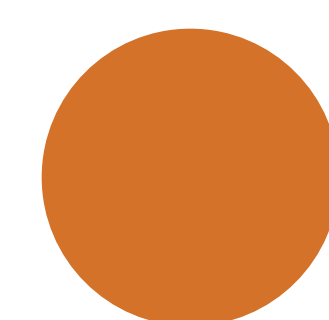
_____. **The Perception of the Environment: Essays on livelihood, dwelling and skill**. Londres: Routledge, 2000.

_____. Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano. **Ponto Urbe**, São Paulo, v. 3, 2008.

KRENAK, A. **O Amanhã não está a venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

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

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.



MOURA, L. R. G. **A iluminação cênica no trabalho do ator de teatro.** 132 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2014.

_____. **Os elementos visuais do espetáculo no processo criativo do ator.** 183 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

STEIL, C. A.; CARVALHO, I. C. M. Epistemologias Ecológicas: delimitando um conceito. **Revista Mana**, v. 1, n. 20, p. 163-183, 2014.

_____. **Cultura, Percepção e Ambiente:** Diálogos com Tim Ingold. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.



UM RETORNO ATENTO AO BRINCAR: CAMINHOS POSSÍVEIS PARA A DANÇA

Fernanda Battagli Kroppeniski (UFSM)¹
Flávio Campos (UFSM)²

__RESUMO

O presente trabalho apresenta uma pesquisa em andamento que visa discutir as relações existentes entre brincar e dançar, a partir de experiências nas aulas de Danças do Brasil I, do curso de Dança – UFSM. Nestas disciplinas são utilizadas algumas características do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o brincar parece dar pistas sobre caminhos possíveis para (re)encontrar um estado de presença no qual há a integração de aspectos emocionais, sociais, culturais e psicofísicos dos sujeitos. Esta presença outra auxilia num processo formativo dotado de autoconhecimento, alteridade, espontaneidade e entrega para o ato de dançar.

¹ A primeira nota de rodapé é a Biografia do autor com um máximo de 5 linhas – times new roman 10 justificado em espaçamento simples.

² A segunda nota de rodapé é a Biografia do autor com um máximo de 5 linhas – times new roman 10 justificado em espaçamento simples.

__PALAVRAS CHAVE

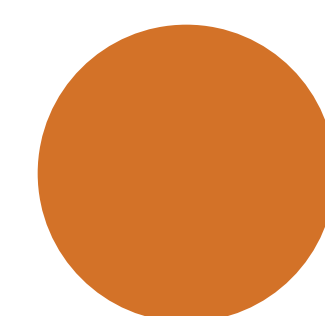
Dança, Brincar, Danças do Brasil, Método BPI.

__ABSTRACT

The current work presents an ongoing research that aims to discuss the existing relations between playing and dancing, based on experiences in the classes of Danças do Brasil I, of the course of Dance – UFSM. In these disciplines some characteristics of the BPI method are used (Dancer-Searcher-Interpreter) and the play seems to give clues about possible ways to (re)find a state of presence in which there is the integration of emotional, social, cultural and psychophysical aspects of the subjects. This presence other helps in a formative process endowed with self-knowledge, otherness, spontaneity and surrender for the act of dancing.

__KEYWORDS

Dance, Play, Brazilian Dances, BPI Method.



(RE)ENCONTROS COM O BRINCAR

A presente pesquisa, ainda em andamento, teve início no primeiro semestre de 2019 no decorrer da disciplina de Danças do Brasil I do curso de Dança da Universidade Federal de Santa Maria. Essa disciplina aborda as manifestações da cultura popular brasileira, tendo como foco as regiões norte e nordeste do Brasil. Naquele momento do curso experimentamos corporalmente algumas matrizes das manifestações do Bumba-meu-boi, buscando experienciar o corpo que dança nessas manifestações. As aulas foram conduzidas a partir de alguns aspectos das ferramentas e eixos do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete), criado por Graziela Rodrigues. A saber, o método BPI possui cinco ferramentas fundamentais para o desenvolvimento do seu processo formativo (formação e criação) nas artes da cena – *Técnica de dança, Técnica dos Sentidos, Laboratórios dirigidos, Pesquisa de campo e Registros* –, e é organizado em três eixos: *Inventário no Corpo, Co-Habitar com a Fonte e Estruturação da Personagem* (CAMPOS; RODRIGUES, 2015). Neste momento iremos atentar para o eixo *Inventário no Corpo*, do qual nos aproximamos no decorrer das aulas de Danças do Brasil I.

No eixo *Inventário no Corpo* busca-se uma ativação da memória corporal, uma descoberta de si mesmo, através de percepções visuais, táteis, auditivas e proprioceptivas,



e maior consciência e apropriação de sentimentos, sensações, história cultural e social pertinentes ao bailarino (RODRIGUES; TAVARES, 2010). Ao longo das aulas cada um e cada uma buscavam suas memórias vividas e inventadas incrustadas no corpo como um todo. Desde a chegada em sala havia uma preparação do corpo para aquele momento, uma concentração em si mesmo em que buscávamos o estado de presença, ou ainda, o estar ali naquele momento percebendo o próprio corpo, as sensações e os sentimentos que nos atravessavam. O trabalho com as manifestações de cultura popular de Bumba-meu-boi nos colocou em proximidade com uma dança viva, através da qual íamos buscando compreender suas raízes em nós e, com isso, intentávamos descobrir como aquela dança nos tocava.

A espontaneidade nos movimentos e a entrega para o momento eram sempre grandes desafios das aulas, uma vez que não havia a ideia de se trabalhar com a reprodução daquelas matrizes de movimentos advindas das mais diversas manifestações de cultura popular. Não havia sentido em decorar coreografias, até mesmo porque essas danças não eram coreografadas, em *strictu senso*, pois elas são dançadas na vida real. Aquele momento da disciplina era para experimentarmos essas danças em nossos corpos, para compreendermos os contextos espaço-temporais e percebermos como essas danças chegavam até

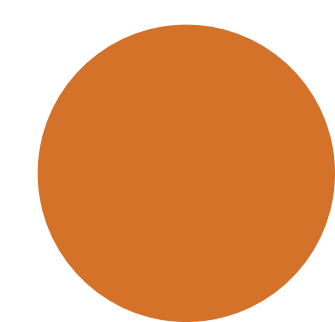


nós. Ou ainda, o que essas manifestações nos provocavam, que memórias despertavam e/ou como os nossos corpos respondiam a elas. Mas para isso, era preciso estar ali, por completo, em presença, entregue para o momento.

Em uma determinada aula, enquanto experimentávamos alguns movimentos do boi e do vaqueiro, a turma ainda parecia estar amarrada e reproduzindo movimentos sem vida, ausentes. Foi quando o professor mudou a proposta e levou a turma a brincar de pega-pega no pátio do prédio do curso de Dança. O vaqueiro pegava e os bois deveriam fugir, sempre lembrando de se colocar nesses personagens a partir de movimentos já experimentados em aulas anteriores.

A partir daquele instante os movimentos ganharam vida, espontaneidade. Já não havia preocupação em acertar o passo, o foco estava naquela brincadeira que ali se estabeleceu e os movimentos dos bois e dos vaqueiros fluíam conduzindo uma dança brincante. Ao retornarmos para a sala, sentados em uma roda de conversa, muitas reflexões surgiram. E, com elas, o impulso para essa pesquisa.

Que corpo é esse que se desamarra ao brincar? Como o método BPI pode contribuir para uma compreensão acerca das relações entre brincar e dançar? A dança não

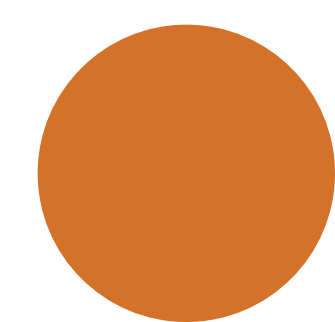


acontece sem esse estado de presença, sem essa entrega que existe no brincar. Desse modo, justifica-se a importância da pesquisa para compreender as relações existentes entre brincar e dançar, onde o brincar parece dar pistas sobre caminhos possíveis para (re)encontrar nosso estado de presença, a espontaneidade dos movimentos e a entrega para dançar.

UM RETORNO ATENTO

Nessa caminhada, para percorrer as trilhas da pesquisa, ora somos vaqueiros, ora somos bois. Enquanto vaqueiros, levamos um bastão que nos ajuda a conduzir a pesquisa, abrindo caminhos em meio a uma revisão bibliográfica. Em outros momentos somos bois, seguindo as referências que nos guiam, buscando perceber as diferentes texturas dos terrenos onde pisamos, levando em consideração as experiências que tivemos durante as aulas.

Podemos afirmar que esse caminho, inicialmente, é um retorno. Um retorno atento ao brincar, um retorno atento às crianças que fomos e às experiências vividas nas aulas de Danças do Brasil I, no primeiro semestre de 2019.



ABRINDO CAMINHOS

Iniciamos abrindo caminhos nos campos do brincar. Esse simples verbo é capaz de nos conduzir por inúmeros trajetos, cada qual com suas singularidades. Alguns adentram os mistérios da psicologia, outros seguem passos pedagógicos. Aqui seguiremos as pistas daquele brincar espontâneo que acontece no tempo presente, que movimenta memórias e que flui em diálogo com o mundo. Um brincar movido por sensações e sentimentos de quem brinca pelo simples prazer de brincar.

Nesse trajeto nos deparamos com o “brincar e se-movimentar”, conceito elaborado por Kunz (2015) e que chama a atenção para o “se-movimentar” presente no ato de brincar, onde os movimentos são livres e espontâneos, são expressões do diálogo entre a criança e o mundo ao seu redor. Essa concepção tem como base uma visão fenomenológica do movimento, onde, segundo Surdi e Kunz (2010), o movimento deve ser percebido a partir das pessoas que se movimentam e não como um movimento pré-estabelecido. Afinal, segundo os autores, “o movimento não é nem do homem [ser humano] nem do mundo, mas só pode existir através do relacionamento entre o homem [ser humano] e o mundo” (SURDI; KUNZ, 2010, p.270). Desse modo, o conceito de brincar e se-movimentar possibilita perceber o ser que brinca, a intencionalidade e criatividade

de seus movimentos na brincadeira.

Na mesma direção, outro autor encontrado foi Winnicott (1975), que discute o brincar e a realidade considerando a existência de uma área da experiência, localizada em um espaço potencial entre o indivíduo e o mundo. Para o autor, é nessa área da experiência que se encontra o brincar, onde se contrastam a realidade psíquica interna e o mundo real objetivamente percebido. Winnicott (1975, p.89) aponta que “É no brincar, e somente no brincar, que o indivíduo, criança ou adulto, pode ser criativo e utilizar sua personalidade integral: e é somente sendo criativo que o indivíduo descobre o eu (self)”. Tal colocação nos mostra a importância do brincar na descoberta de si mesmo. Descoberta que buscamos no eixo do *Inventário no corpo*, dentro do método BPI.

Seguindo as pistas encontradas, chegamos à tese de Mariana Floriano (2018), que discute o método BPI para crianças, onde o brincar é entendido como “meio de criação, representação, comunicação e fortalecimento das relações e da inserção cultural”, (FLORIANO, 2018, p.425), auxiliando na criação artística no Método, ao favorecer a incorporação de imagens, sensações e movimentos. Segundo a autora, a vivência do método BPI possibilita uma reconexão com sua criança esquecida, o que contribui para a formação do diretor e/ou professor que, ao se reconectar com “sua

memória corporal e seu histórico emocional, ele conduz uma prática que prioriza as necessidades corporais das crianças ao invés de projetar as expectativas e frustrações da sua própria infância” (FLORIANO, 2018, p.13). Nesse sentido, entendemos que o brincar aparece como elemento essencial não apenas para o trabalho do Método BPI com crianças, mas com pessoas de diversas idades.

Olhando para as clareiras já abertas, seguimos agora como bois a brincar, revisitando cada ponto de referência, mas também se deixando levar pelo impulso do momento. E nessa brincadeira, onde gerações se misturam, nos vemos diante dos brincantes em meio a diversas manifestações de cultura popular. Para Bauermann (2016, p. 38),

Cada sujeito, participante daquele cortejo, é um brincante à medida que se envolve com a celebração: seja porque brinca com um instrumento e, com essa brincadeira, faz soar as músicas do cortejo, seja porque leva o corpo a brincar na música e no espaço da rua e assim produz uma dança que provoca movimento no cortejo, ou, ainda, porque se encanta com o cortejo e o acompanha, e permitindo-se, assim, rir e assustar pelas provocações dos brincantes.

O termo brincantes, para se referir às pessoas envolvidas nessas manifestações de cultura popular, traz novas pistas acerca das relações que envolvem brincar e dançar. No documentário “Tarja Branca” (RODHEN, 2014), é dito que



“a grande riqueza da cultura popular é a chance de se ter uma segunda infância”. E, nesse sentido, concordamos que é também “uma (re)descoberta, um (re)encontro com o brincar, pois as manifestações de cultura popular possuem as mesmas raízes das brincadeiras das crianças, sendo consideradas brinquedos.” (KROPENISCKI, 2019, p.51).

Ao pensar na colocação acima – “a chance de se ter uma segunda infância” – podemos considerar que, geralmente, o brincar está associado à infância, a crianças que ao crescerem acabam se distanciando desse brincar. Nesse sentido, a cultura popular aparece como essa permissão (des)necessária para um brincar que envolve diversas gerações. E nesse brincar as danças acontecem, o corpo parece se despir das amarras do cotidiano.

Embora a nossa clareira seja dominada pelo boi, depois de tanto brincar entendemos que boi e vaqueiro são, na realidade, facetas metafóricas daquilo que realmente somos. Eis, então, que o bastão do vaqueiro ressurgiu e nos indica algumas questões, as quais somos impelidos pela curiosidade lúdica de tentar responder. São elas: que dança é essa que acontece depois da experiência de brincar? Qual a relação desse corpo brincante com a produção em dança e os processos formativos atuais? Como a dança tem brincado nas suas relações e interações socioculturais? É o que seguimos tentando responder/refletir/pensar/fazer.



__REFERÊNCIAS

CAMPOS, Flávio; RODRIGUES, Graziela E. F. O Processo BPI e suas Especificidades Epistemológicas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 490-506, set./dez. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266052182> Acesso em: 06/10/2020.

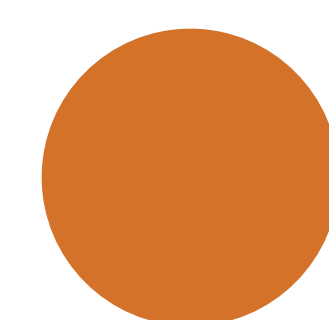
FLORIANO, Mariana. **Expandindo o método Bailarino Pesquisador Intérprete (BPI) para crianças: a formação do diretor e a pesquisa de campo das festividades de boi no Brasil**. 2018. 459f. Tese (Artes da Cena). Orientação: Graziela Estela Fonseca Rodrigues. Campinas, SP: UNICAMP, 2018.

KROPENISCKI, Fernanda Battagli. **Brincando e dançando e sentindo a canção: entrelaçamentos entre dançar, brincar e se-movimentar**. 2019. Dissertação (Educação Física) – Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS: UFSM, 2019.

KUNZ, Elenor. **Brincar e Se-Movimentar: tempos e espaços de vida da criança**. Elenor Kunz (Org.). Ijuí: Ed. Unijuí, 2015. (Coleção Educação Física)

RHODEN, Cacau. **Tarja branca: a revolução que faltava** (Documentário). Produção Maria Farinha Filmes. 2014. 79 min.

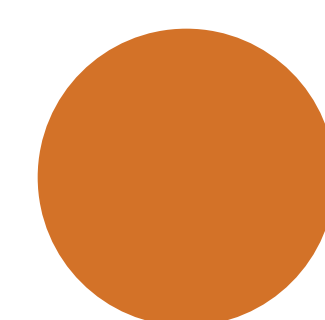
RODRIGUES, Graziela E. F.; TAVARES, Maria da Consolação



G. C. F. Mudanças na imagem corporal de bailarinas que vivenciaram o método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). **REPERTÓRIO**: Teatro & Dança / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Ano 13, n.14 (2010.1). Salvador: UFBA/PPGAC, 2010.

SURDI, Aguinaldo C.; KUNZ, Elenor. Fenomenologia, movimento humano e a educação física. **Revista Movimento**. Porto Alegre, v.16, n.04, p. 263-290, out./dez. 2010.

WINNICOTT, Donald Woods. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Coleção Psicologia Psicanalítica)



DA COR DO AZEVICHE: A NEGRITUDE COMO POÉTICA DE RESISTÊNCIA NAS ARTES DA PRESENÇA

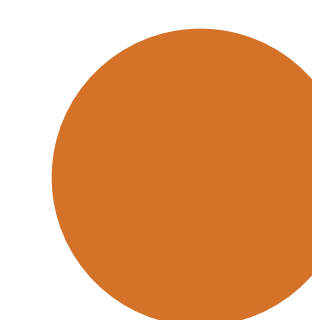
Stênio José Paulino Soares (UFBA)¹



__RESUMO

Ao indicar algumas criações e artistas como um pequeno recorte no contexto das artes da cena e da presença, o presente artigo objetiva identificar pistas da negritude como poética de resistência em algumas expressões percebidas na dramaturgia, na encenação teatral e na performance no Brasil. Busca-se introduzir alguns componentes que revestem essas poéticas, assinalando alguns aspectos que podem nos ajudar a costurar uma experiência de pensamento.

¹ Artista da performance. Professor Adjunto e Chefe do Departamento de Técnicas do Espetáculo da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. É docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos (Pós-Afro) e do Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes), ambos da UFBA.



__PALAVRAS CHAVE

Négritude, artes da presença, poética de resistência, corpo-testemunha.

__ABSTRACT

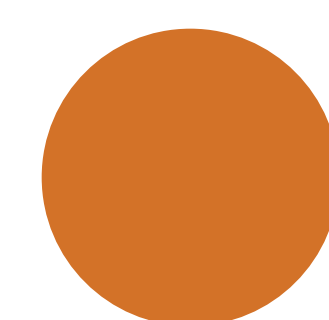
By indicating some creations and artists as a small cut in the context of the performing arts, this article aims to identify some clues of *négritude* as a poetics of resistance in some expressions perceived in dramaturgy, theatrical staging and performance in Brazil. It introduces some components that cover these poetics, pointing out some aspects that can help us to sew a thinking experience.

__KEYWORDS

Négritude, performing arts, poetics of resistance, body-witness.

INTRODUÇÃO

É possível reconhecer formas de construção da linguagem de artistas brasileiros que, ao perceberem um conjunto



de práticas e condições de subalternização sofrida por pessoas negras na sociedade, denunciam tanto a estrutura que sustenta esses mecanismos de opressão, quanto se esforçam em recuperar as formas de posituação da pessoa negra em sua experiência na cultura. Denominamos essas formas de construção da linguagem como “poéticas da negritude”.

O pensador Achille Mbembe (2018) afirmou que, em nosso mundo contemporâneo, existe um conjunto de várias maneiras pelas quais são criadas formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas à condições de vida que lhes conferem o estatuto de “mortos-vivos”. Esse fenômeno do poder é definido pelo autor como *necropolítica* e objetiva provocar a destruição máxima de pessoas. No caso do Brasil, por consequência de um intenso processo de colonização que deixou marcas de um racismo mascarado, esse fenômeno ganha contornos específicos nas práticas e condições de subalternização os quais se legou como alvo os povos indígenas, os africanos que vieram como escravizados e seus descendentes.

As poéticas da negritude são criações do *corporetestemunha*. Elas cercam e expressam um fenômeno social e macropolítico sob o ponto de vista dos indivíduos, ou seja, as poéticas da negritude respondem e confrontam a



realidade imediata na qual o artista está inserido e, por isso, se apresentam como depoimentos e denúncias, por que o fenômeno é vivido, testemunhado, pelo artista enquanto sujeito social. O corpo-testemunha é um conceito teórico e uma abordagem metodológica (SOARES, 2018) com a qual podemos observar uma experiência artística como um depoimento ou declaração testemunhal, ou seja, no sentido de cercar os indícios de uma experiência que tem outra forma de continuidade no ato testemunhal. Sob essa configuração, a experiência subjetiva demonstra uma razão particular ou um raciocínio singular, e nos conduzir à observação de um fenômeno, sob o ponto de vista do sujeito que dele vivencia diretamente. Assim, ao nos depararmos com uma obra artística, estamos diante dos rastros, dados e indícios da experiência do ser em uma totalidade que compreende um interstício entre *interioridade* e *exterioridade*. É um estado *entre*, relativo a algo subjetivo no indivíduo, e que também está na sua comunidade. Isso quer dizer que, ao carregar simultaneamente esse duplo sentido de coexistência indivisa, a noção de corpo-testemunha é um interstício entre a subjetividade do indivíduo e as compreensões que emergem em sua experiência na comunidade a qual está inserido.

Enquanto abordagem metodológica, o conceito de corpo-testemunha se aproxima e dialoga com o debate promovido



dentro do feminismo negro, quando diversas autoras se esforçaram em enfatizar a legitimidade do discurso da mulher negra, a partir da sua própria perspectiva a respeito dos fenômenos os quais atravessam sua experiência. Patricia Hill Collins (2019, p. 44) destacou essa forma de conhecimento como um *éthos* na sociedade negra, no que diz respeito à linguagem, à religião, à estrutura familiar e às políticas identitárias. Embora sejam aspectos importantes, expressos de forma particular pelos indivíduos, e podemos observar como isso acontece, especialmente, no contexto da criação artística, são saberes que evocam a resistência do povo negro à injustiça, e que são comumente ocultados e permanecem subjugados como conhecimento. Nesse sentido, queremos argumentar que o corpo-testemunha é uma forma de conhecimento e empoderamento de artistas negros: uma tomada de consciência e uma afirmação de conhecimento no mundo, sob um ponto de vista da experiência vivida pelo sujeito. E essa experiência vivida ganha extensão nas criações artística que chamamos de poéticas da negritude.

Convém situar, introdutoriamente, como se constituiu o movimento de negritude no Brasil. Segundo Kabengele Munanga (1990, p. 111), a negritude é uma retomada à afirmação dos valores da civilização do mundo negro. Uma retomada de si, isto é, na sua afirmação cultural, moral, física e intelectual, na crença de que a pessoa negra é o



sujeito de uma história e de uma civilização que lhe foram negadas e que precisava recuperar. Embora as ideias do movimento francês da negritude tenham ganhado força e popularidade no Brasil na década de 1940, principalmente, por meio do Teatro Experimental do Negro (TEN)², admite-se que muito tempo antes o poeta negro, líder abolicionista e advogado, Luiz Gama, havia consagrado as questões da negritude, inaugurando um discurso de afirmação racial do povo negro no país. Um marco histórico seria a publicação da primeira edição, em 1859, da sua coletânea poética *Primeiras Trovas Burlescas*.

Para Abdias Nascimento (1968, p. 50), um dos fundadores do TEN, o movimento da negritude na sua fase moderna, liderado por Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor, tem como seus antecedentes brasileiros, entre outros, os escritores Luíz Gama e Lima Barreto. Mais recentemente, a revisão crítica histórica pode identificar também a contribuição de Maria Firmina dos Reis, escritora negra contemporânea à Gama e Barreto. Tenta-se de destacar que esses artistas foram precursores e expoentes locais, que abordaram com sensibilidade o protagonismo do povo negro brasileiro. Alguns estudiosos do movimento de negritude acreditavam que, no Brasil, a negritude foi um ideário que emergiu como expressão de protesto de um pequeno grupo

² Fundada em 1944 no Rio de Janeiro, foi uma entidade cujo objetivo inicial era desenvolver uma dramaturgia negra no Brasil e promover a visibilidade positiva da pessoa negra no teatro. Sempre com a finalidade de afirmar valores da população negra e dar positividade à negritude, o TEN passou a abranger sua atuação para diversas áreas, excedendo a militância no teatro.

de intelectuais negros em resposta à supremacia branca. Entretanto, ao identificar a presença de Maria Firmina dos Reis, uma mulher negra, operária e *outsider* do seleto grupo de intelectuais contemporâneos, percebe-se que as raízes do movimento de negritude têm historicidades que ainda merecem atenção e revisão histórica. Muitos intelectuais negros figuram como protagonistas na história do movimento de negritude no Brasil, entretanto, também existe um esforço de promover a visibilidade à sujeitos e ações que demonstram o protagonismo de artistas de classes populares. Mesmo na experiência do TEN, é possível identificar algumas ações que revelaram esse interesse. Além do ator Solano Trindade, cuja militância dava uma conotação popular e revolucionária ao movimento de negritude, a atriz Arinda Serafim foi fundamental na criação do curso de alfabetização de trabalhadoras domésticas. Serafim era empregada doméstica, portanto, conhecia de perto a realidade da categoria profissional e articulou, tanto o curso de alfabetização para trabalhadoras domésticas realizado pelo TEN, como colaborou, em 1950, com a fundação da Associação de Empregadas Domésticas. Ao considerar que o Brasil passava por uma assimilação da ideologia do branqueamento e que o racismo estruturava as relações sociais, foram diversas as ações que se articulavam no sentido de responder, através dos postulados da negritude,

sua luta pela transformação e reconhecimento social, político e cultural das pessoas negras.

Assim como outras tantas, essas experiências mencionadas convergiam na busca pela valorização do povo negro, defendiam uma positivação das culturas herdadas pelos africanos e seus descendentes, no contexto da diáspora, e repudiavam a violência simbólica ou real que se perpetrava a eles. No Brasil, foram criados importantes espaços para o debate de teses divergentes a respeito do conceito de negritude³ e, com o passar do tempo, o conceito difundiu-se no país, aumentou seu alcance e inserção social e ganhou novos contornos e significados. A partir da década de 1970, a negritude veio a ser o símbolo de um processo de tomada de consciência racial do negro brasileiro. No campo da cultura, a negritude representava a valorização dos símbolos culturais de origem negra e, no contexto da política, a negritude manifestava-se como expressão antirracista, defendida pelas diversas entidades do movimento negro, que denunciavam e combatiam o genocídio das pessoas negras.

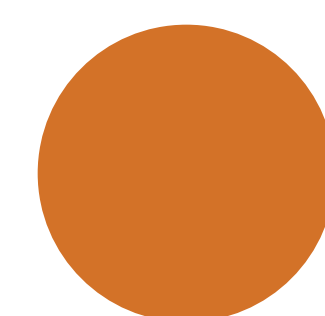
Feita essa breve introdução, gostaríamos de admitir que as poéticas da negritude são criações artísticas que buscam valorizar os mais diversos símbolos culturais do povo negro, assumindo a luta antirracista ao denunciar as modalidades

³ Destacamos o I Congresso do Negro Brasileiro (1950) e o Jornal Quilombo, editado por Abdias Nascimento.

de opressão no Brasil contemporâneo, e que revelam em si formas de empoderamento de artistas, enquanto sujeitos protagonistas da sua realidade. Tratando-se de um país de dimensões continentais, é imprescindível reafirmar que as poéticas da negritude são diversas e, portanto, este artigo irá deter-se em algumas poucas criações e artistas no contexto das artes da cena e da presença. Embora indiquemos algumas pistas, não pretendemos apresentar aqui um mapeamento de poéticas, mas identificar, dentro de um pequeno recorte, algumas expressões percebidas na dramaturgia, na encenação teatral e na performance como linguagem. Trata-se de abordagens, posicionamentos políticos e trajetórias poéticas distintas entre si, e cuja complexidade merece uma atenção mais detalhada em outro momento, cabendo a este artigo apresentar introdutoriamente alguns componentes que revestem essas poéticas. Finalmente, esse artigo não compreende uma leitura total do que reveste, recobre ou atravessa as poéticas mencionadas, entretanto, ele assinalará alguns aspectos que ora podem nos ajudar a costurar uma experiência de pensamento.

RASTROS E VESTÍGIOS DE POÉTICAS DA NEGRITUDE

No contexto do teatro brasileiro, é notável a influência de uma tradição que se debruça na construção do texto



dramatúrgico para a linguagem da cena. 57 anos separam a publicação de “Drama para negros e prólogo para brancos”, organizado por Abdias Nascimento e editado pelo Teatro Experimental do Negro (TEN), e a antologia “Dramaturgia negra”, com curadoria de Eugênio Lima e editado pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE). A coletânea organizada pelo TEN reunia autores negros e brancos, cujos textos davam centralidade à questão do negro. A curadoria de Eugênio Lima, reunindo dezesseis negras vozes de todas as regiões do país, apresentou um argumento, que ratifica o que chamamos de poéticas da negritude:

o material se guia pelo direito a narrar a própria história. Sobre as possibilidades estéticas (e políticas) do teatro escrito por autorxs negrxs brasileirxs. A disputa é pela narrativa: quem conta, como conta e quais são as formas de que se lança mão para contar essa história (LIMA; 2018, p. 12).

Como defende o curador, a antologia “é parte da memória da ancestralidade negra estilhaçada pela diáspora”. Cada uma a sua maneira, todas as obras que fazem parte dessa coletânea indicam uma grande diversidade de proposições poéticas. Escolhemos dois entre esses autores, para observar distintos aspectos poéticos em que o discurso da negritude revela possíveis caminhos para uma reflexão



crítica social. Para tanto, no sentido de compreender a trajetória artística, abordaremos brevemente a seguir duas obras que não constam na referida antologia.

Uma Medida Provisória do Governo, com justificativa de correção histórica, determina que os cidadãos com traços e características que lembrem uma ascendência africana deverão ser capturados e deportados para os países africanos. Esse é o mote do texto “Namíbia, não!”, de Aldri Anunciação⁴. Embora seja uma obra ficcional, “Namíbia, não!” atravessa um debate social com interface entre xenofobia e racismo que é bastante presente na realidade brasileira. Em 2018, a então Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República apresentou um relatório com dados sobre as denúncias de violações de direitos humanos realizadas em 2015. Com esse levantamento, constatou-se que houve um crescimento de 633% das denúncias de xenofobia no Brasil em comparação com 2014. No noticiário brasileiro, é recorrente a divulgação de inúmeros casos de xenofobia e, nos últimos anos, foram expressivos os números de denúncia de xenofobia e racismo sofridos, especialmente, por venezuelanos, haitianos e cubanos. Ao entrevistar haitianos residentes na região metropolitana de Belo Horizonte, uma pesquisa publicada em 2016, pelo programa “Cidade e Alteridade” da Universidade Federal

⁴ Prêmio Jabuti de literatura, categoria ficção juvenil.

de Minas Gerais (UFMG)⁵, descobriu que 60% dos homens haitianos entrevistados sofrem de xenofobia e [outros tipos de preconceito](#) no local de trabalho. Em relação às mulheres entrevistadas, esse número chega a 100%. Episódios de manifestações populares contra a imigração de venezuelanos ao Brasil tornaram-se habitual, principalmente após a crise que se assolou naquele país. Os médicos cubanos, que atuavam no Brasil até 2018 a partir de um convênio de cooperação internacional entre os dois países, foram alvos de ataques xenofóbicos por parte da população, e especialistas endossam que as declarações do atual presidente da república, Jair Bolsonaro, de alguma forma motivam ou representam esse fenômeno⁶. A imprensa nacional divulgou massivamente vídeos em que médicos cubanos eram recebidos por médicos brasileiros com gritos, vaias e xingamentos. Essas manifestações de xenofobia, que não são exclusivas no Brasil, revelam tensões étnico-raciais que costumeiramente se mantêm mascaradas nas relações sociais. No que tange a poética, embora o pano de fundo dramático resvale um imaginário a respeito da formação e pertencimento nacional de um país marcado pela colonização e pelo regime escravocrata, o texto “Namíbia, não!” aborda aspectos da tensão étnico-racial e sua relação com questões históricas e sociais mais amplas

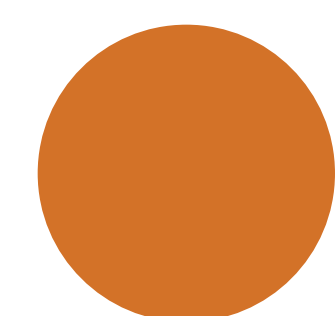
⁵ <http://www.cidadeealteridade.com.br/>

⁶ Em diversas ocasiões, o jornalismo brasileiro busca cercar as relações entre a xenofobia no Brasil e os discursos xenofóbicos proferidos por políticos brasileiros. <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/ao-culpar-venezuelanos-autoridades-estimulam-xenofobia-diz-pesquisador/>

que se referem à própria formação étnica brasileira.

Já a autora Grace Passô, que também integra a antologia “Dramaturgia negra”, tem um texto sensível com interface em questões postas pelo feminismo. À luz do mito de Medeia, a obra “Mata teu pai” reflete sobre nosso tempo, sobre fronteiras, sobre mulheres refugiadas que carregam múltiplas identidades que se figuram como determinantes sociais da sua própria condição, especialmente, quando se vive em um país forjado por questões socioeconômicas relacionadas à opressão sexista. Ao contrário da Medeia de Eurípedes, a personagem criada por Grace Passô não quer matar os filhos e sim o pai. Em relação a atual companheira de Jasão, Medeia desvirtua o lugar-comum e descontrói a imagem de rivalidade entre mulheres. A figura do homem, pai de seus filhos, é uma representação do que a personagem chama de “mundo lamacento, vendido, injusto, capitalista, militar, patriarcal” (PASSÔ, 2017, p. 45). Essa definição ganha contornos significativos, quando situamos a noção de corpo-testemunha na dramaturgia de uma autora negra. Nessas dramaturgias de Aldri Ancuniação e Grace Passô, somos convidados a refletir a questão da xenofobia e como este fenômeno tem relações com outras formas de discriminação, o racismo e o sexismo.

Agora vejamos quando o corpo-testemunha se apresenta na linguagem da encenação teatral. A personagem Medeia



da peça “Mata teu pai” de Grace Passô é uma criação dramatúrgica do texto, mas podemos encontrar, em outro contexto e sob outra abordagem, a personagem na encenação de “Medéia Negra”, espetáculo solo com concepção e atuação de Márcia Limma. A questão da mulheridade negra é posta em evidência, no enegrecimento do título do espetáculo e no corpo negro da atriz em cena. A poética cênica adquiriu formas e relevos a partir de vivências que a atriz desenvolveu com mulheres em situação de encarceramento. Ora, a poética dessa encenação recorre a outros dados que tangenciam os estudos sobre os marcadores sociais da diferença.

Historicamente, no Brasil, as discussões em torno dos marcadores sociais da diferença são relativamente recentes. A constituição desse campo de pesquisa nas ciências humanas e sociais está intimamente ligada à criação das universidades brasileiras ao longo do século XX, tendo em vista que essa abordagem cercou-se de um terreno social propício, o qual despertou o interesse de pesquisadores no sentido de compreender as desigualdades sociais no Brasil (SOARES, 2018). Não obstante, especialmente por influência de um trânsito dos pesquisadores entre a academia e os movimentos sociais, questões em torno das relações étnico-raciais, gênero, sexualidade e diferenças socioeconômicas tornaram-se ordem do dia nas pesquisas científicas. À luz



do pensamento de Luiza Bairros (2008), podemos entender que quando se aproxima gênero e raça, como marcadores sociais da diferença, percebe-se que os instrumentos de opressão não estão isolados e, em determinados grupos, acumulam-se camadas de discriminação, desprezo, maus tratos, acentuando desigualdades particulares. Embora não mencionasse a terminologia “interseccionalidade”, a socióloga brasileira Lélia Gonzalez (1984) reiterou em diversos debates a necessidade de observar a condição da mulher brasileira, e como o racismo e o sexismo se sobrepõem em uma dupla opressão. No Brasil, a maior parte da população carcerária é composta por pessoas negras. E ao situar o encarceramento massivo de mulheres negras, Lélia Gonzalez já apontava a importância analítica para articular a questão de gênero e raça nesse contexto. Era habitual, conforme afirmava Gonzalez, recair-se a um racionalismo universal abstrato, quando se abordava a questão da mulher encarcerada com “uma generalidade que oculta, enfatiza, que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito caro pelo fato de não ser brancas” (GONZALEZ, 1988, p. 14). Esse dado é significativo por que nos leva a crer que, uma vez considerada a condição social de pessoas negras, o racismo se estrutura também na legalidade havendo, portanto, relações estreitas entre racismo e a aplicação do

direito⁷. É nesse sentido que autoras como Angela Davis (2018) reforçam a crítica sobre o encarceramento seletivo racial, apontando para a necessidade de um abolicionismo prisional.

Esses reflexões merecem uma análise mais profunda, porém, ao que concerne a encenação de “Medeia Negra”, eles são introdutórios e fundamentais para compreender como a poética da negritude dessa encenação se revela no trabalho de construção da cena; nessa poética, o sexismo e o racismo estrutural são objetivados como fenômenos de dominação que estão em sobreposição e, de forma duplamente particular, é percebida pela mulher negra. Ao desenvolver uma poética cênica a partir de vivências com mulheres negras em situação de encarceramento, a atriz se empenha em um engajamento social e político, no qual os atravessamentos sensíveis são construídos em solidariedade a um grupo social marginalizado, de modo que a pauta do abolicionismo está situada dentro de um prisma, em que podemos perceber como o sexismo, o racismo e a aplicação seletiva de direito penal se articulam enquanto mecanismos de opressão.

Seguindo o campo da linguagem da encenação teatral, podemos também mencionar outro espetáculo, “Pele negra

⁷ Nos anos 1980, nos Estados Unidos, surgiu um movimento que refletia significativamente esse fenômeno em torno da Teoria da Crítica Racial, integrados por Richard Delgado, Derrick Bell, Mari Matsuda e Kimberle Crenshaw, esta última a quem atribui-se a criação do termo interseccionalidade. Ver: DELGADO, R; STÉFANCIC, J. Critical race theory: na introduction. Nova York; Londres: New York University Press, 2001. CRENSHAW, Kimberle. On interseccionality: essential writings. Nova York: New Press, 2017.

máscaras brancas”⁸, inspirado na obra homônima de Franz Fanon. Esse espetáculo merece atenção em diversos aspectos, mas evidenciaremos um em especial que, sob outra abordagem do feminismo negro, dá contornos específicos à construção da linguagem da cena. O centro da dramaturgia se baseia na defesa pública da tese de Fanon, reportando-se a personagens em um tempo distópico, para compreender as marcas psicológicas que o racismo perpetra. Fanon é o personagem protagonista dessa dramaturgia, e na linguagem da encenação de Fernanda Júlia Onisajé passou a ser um personagem com duas vozes na atuação cênica realizadas por um ator negro e por uma atriz negra trans. A poética da negritude nessa linguagem encenação também se revela de forma singular, quando percebemos um esforço de diluir as fronteiras entre a luta antirracista e feminista; percebendo, especialmente, na luta contra o patriarcado e o imperialismo sexual e racial, como esse feminismo negro é capaz de construir mecanismos de promover também a visibilidade trans. Nesse sentido, o que parece ser uma simples preferência da encenação, é capaz de revelar em um único ato a interação entre múltiplos sistemas. Conforme defendem Patricia Hill Collins (2016) e bell hooks (2019), ao discutir o imperialismo sexista e racial, o feminismo negro é um lugar oportuno para aprofundar interpretações teóricas da própria interação das variáveis

⁸ Dramaturgia de Aldri Anuniação, direção de Fernanda Júlia Onisajé e co-direção de Licko Turle. Espetáculo realizado pela Companhia de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

em si. Ora, se a pauta é a luta contra opressão, essa poética da negritude pode revelar como é possível provocar fissuras do padrão cisheteronormativo que, habitualmente, se perpetua na linguagem da encenação na designação de personagens e na divisão sexual da atuação cênica. Em um país como o Brasil, onde pessoas trans são alvo de toda sorte de discriminação, preconceito e estigmatização social, torna-se ainda mais significativo situar esta atribuição de protagonismo da cena.

Quando se refere a essa perspectiva de interação de variáveis, as ações realizadas pel^x performer Jota Mombaça são mais enfáticas. Em sua poética, o debate em torno do assassinato deliberado a uma parcela da população faz interface entre sexualidade e raça. Mombaça denuncia como “máquinas mortíferas” a polícia, o que chama de “masculinidade tóxica” e a declarada neutralidade do sistema de justiça. Como argumenta Jota Mombaça, seu corpo em si e a maneira como ele se apresenta ao mundo já supõe seu risco de ser vítima da violência deliberada: “andar pelas ruas pode ser um evento difícil quando suas roupas são consideradas ‘inapropriadas’ e sua presença mesma é lida como ofensiva apenas pelo modo como você age e aparenta” (MOMBAÇA, 2016, p. 9). A poética que Mombaça performa em seus trabalhos se aproxima da denúncia do

⁹ Jota Mombaça apresenta-se como bicha racializada, gorda e não binária, portanto, optamos não designar na linguagem escrita uma determinação de gênero, que contradiz sua afirmação identitária. Na língua portuguesa existe designação de gênero na referida preposição.

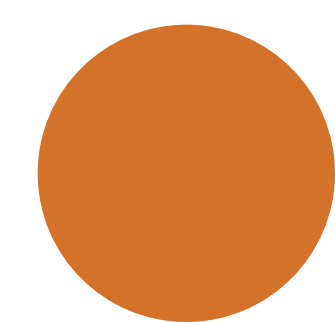
fenômeno que Mbembe (2018) tratou por necropolítica.

Quando nos referimos à conceituação que Achille Mbembe faz da necropolítica como um conjunto de formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte, estamos nos referindo a uma modalidade de violência real, que o movimento negro sempre denunciou como estratégia de poder vigente no Brasil. O processo de colonização não operou apenas na extração dos recursos locais, ele também deixou marcas de um controle físico e geográfico, novas relações espaciais de territorialização, classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias e contribuiu para a construção de imaginários culturais que dão sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas (MBEMBE, 2018, p.38-39).

Segundo Abdias Nascimento (2016), o fenômeno do genocídio do povo negro do Brasil se manifesta também sob a discriminação perpetrada aos africanos, os afrodescendentes e suas manifestações culturais. No âmbito da cultura, se opera uma dupla estratégia: o enaltecimento, valorização e estímulo à assimilação das culturas dos povos europeus, em contrapartida, a difusão da crença na inferioridade das culturas africanas e das culturas afro-brasileiras. Essas são estratégias de anulação ou apagamento do povo negro brasileiro, e constituem uma ideologia que permanece disfarçada na cultura brasileira. Essas estratégias

são marcas do colonialismo e da escravidão moderna, acentuam traumas e aprofundam as injustiças sociais que se perpetra aos afrodescendentes. Como observou Nascimento, a sociedade e a cultura brasileiras se estruturaram sob essas estratégias. De modo que as pessoas passam a reproduzir determinados costumes, relações sociais, divisão social e sexual do trabalho, capazes de transformar a arquitetura das residências domiciliares e a geografia das cidades. O que Abdias Nascimento chamava de genocídio do negro brasileiro é um conjunto de condições e práticas sociais que se perpetram condições diferenciadas e inferiores às pessoas negras. Essas estratégias se ocultavam também pela disseminação de uma crença que o Brasil era o cenário de uma democracia racial. Entretanto, o genocídio da população negra brasileira está dentro de um projeto necropolítico que, em determinados grupos, se opera somando formas de opressão. Quando Mombaça denuncia a existência de “máquinas mortíferas”, ela coloca em evidência os mecanismos do projeto necropolítico e se situa seu corpo-testemunha como alvo dele.

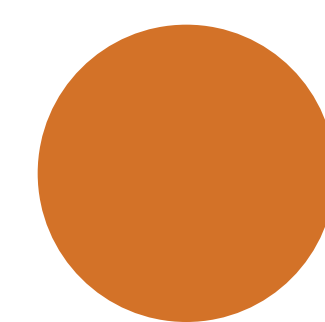
As formas de opressão, quando não são de uma violência física capaz de deliberar o extermínio de uma determinada população, podem também aparecer na disseminação do discurso de ódio e difusão da crença na inferioridade das culturas africanas e das culturas afro-brasileiras. Isso



acontece, especialmente, com um fenômeno que tratamos alhures como marcas da ideologia do racismo na perseguição às religiões afro-brasileiras (SOARES, 2017, p.174). Também no contexto da arte da performance, Ayrson Heráclito traduz uma relação íntima da cultura afro-brasileira, que também é presente no sagrado-religioso, embora ele ressignifique poeticamente em suas ações mediadas por dispositivos tecnológicos. A construção das imagens e dos estados de presença faz da sua poética da negritude uma busca ao retorno das formas elementares da vida religiosa afro-brasileira, em que ritos, materiais e formas da natureza se juntam à fotografia, ao vídeo e à ação. Sob esse aspecto, o artista coloca em evidência visualidades de um universo cultural, que é alvo de um racismo religioso e de um imaginário que reproduz uma opressão cultural permanente no país.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse recorte apresentado, vimos algumas criações e artistas que buscam valorizar os mais diversos símbolos culturais do povo negro, e assumem a luta antirracista ao denunciar as modalidades de opressão racial no Brasil contemporâneo, e que demonstram formas poéticas da negritude.



O que se percebe como poéticas da negritude no Brasil é um conjunto bem mais amplo e diverso do que os artistas e as criações mencionados no presente artigo. O conjunto de pluralidades poéticas da negritude desenha contornos de uma realidade, que compreende uma diversidade e pluralidade próprias das linguagens cênicas e performáticas afro-brasileiras. Muitas dessas linguagens poéticas ratificam a reincidente denúncia de política de extermínio deliberado da população negra brasileira, promovida pelo Estado, especialmente, após ele ter sofrido um golpe parlamentar em 2016, que retirou a presidenta Dilma Rousseff por meio de um impeachment sem comprovação de que ela tivesse cometido qualquer crime que justificasse seu afastamento. Vivemos um processo social em que o sistema judiciário brasileiro está evidentemente a serviço de um grupo político, como uma espécie de *lawfare*, responsável por contribuir diretamente que ascendesse à presidência da república um representante da ideologia neofacista que, atualmente, potencializa estruturalmente o Estado no recrudescimento de mecanismos de opressão racista.

Nessa encruzilhada a qual vivemos, disputamos narrativas sobre os acontecimentos. E as artistas negras e os artistas negros buscam evidenciar os conflitos étnico-raciais por meio das suas obras, que tornam-se importantes dados sobre a realidade brasileira. Acontece que a cultura brasileira,



sob as condições desiguais da sociedade, também faz emergir o artista como seu autêntico produtor das coisas que toda civilização deixa como a essência e o testemunho duradouro do espírito que a animou. E se todo artista é produtor de objetos culturais que atingem uma qualidade alta e complexa e que despertam, por meio da experiência, os sentidos à flor da pele, não estamos falando de outra coisa senão das linguagens de um corpo-testemunha.

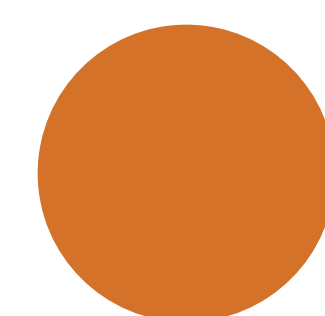
__REFERÊNCIAS

ANUNCIACÃO, Aldri. *Namíbia, não!* 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2015.

BAIRROS, Luiza. A mulher negra e o feminismo. In. COSTA, Ana A. A; SARDENBER, Cecília M. B. (org.) *O feminismo no Brasil: reflexões teóricas e perspectivas*. Salvador: UFBA/NEIM, 2008. Disponível em: < <http://www.neim.ufba.br/site/arquivos/file/feminismovinteanos.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2019.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.

_____, Aprendendo com aoutsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado* (UNB), Brasília, v. 31, n. 1, 2016.



Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100099&lng=pt&tlng=pt>.

Acesso em: 6 dez. 2019.

DAVIS, Angela. Feminismo e abolicionismo: teorias e práticas para o século XXI. In. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Boitempo, 2018.

GAMA, Luiz Gonzaga Pinto da. *Primeiras Trovas Burlescas de Getulino*. [S.l.]: Domínio Público, 1859. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000101.pdf>>.

Acesso em: 10 dez. 2019.

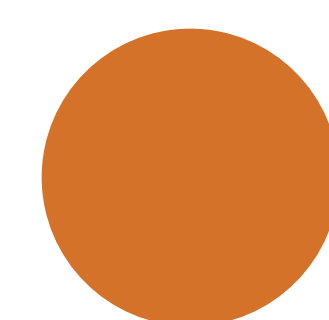
GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista de Ciências Sociais hoje*, ANPOCS, 1984.

_____, Por um feminismo afrolatinoamericano. *Revista Isis Internacional*, Santiago, v. 9, p.133-141. 1988. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2019.

HOOKS, Bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

LIMA, Eugênio; Ludemir, J (org.). *Dramatugia negra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2018

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado*



de exceção e política de morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MOMBAÇA, Jota. Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência. p.1-20. 2016. Disponível em: <https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuic__a__o_da_vi>. Acesso em: 10 dez 2019.

MUNANGA Kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*. São Paulo, Atica, 1986, p. 33-49.

_____, Negritude afro-brasileira: perspectivas e dificuldades. *Revista De Antropologia* (USP), São Paulo, n. 33, p. 109-117, 1990. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.1990.111217>. Acesso em 06 dez 2019.

NASCIMENTO, Abdias do. *Drama para negros e prólogo para brancos: antologia de teatro negro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____, *O negro revoltado*. Rio de Janeiro: GRD, 1968.

_____, *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

PASSÔ, Grace. *Mata teu pai*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

SOARES, Stênio José Paulino. *O corpo-testemunha na encruzilhada poética*. 2018. 251 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

_____, “Encruzilhada poética”: as religiões afro-brasileiras e sua importância social e política. In.: IPIRANGA JÚNIOR, P.; GARRAFFONI, R. S.; BRANDÃO, B.. *Modos de vida: crenças, afetividades, figurações de si e do outro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2017. p.171-180.

O TEATRO POLÍTICO E AFROCENTRADO DO BANDO DE TEATRO OLODUM (1990): A FORMAÇÃO DE UM TEATRO NEGRO NA BAHIA.

*THE POLITICAL AND AFROCENTRATED
THEATER OF THE BANDO DE TEATRO OLODUM (1990):
THE FORMATION OF A BLACK THEATER IN BAHIA.*

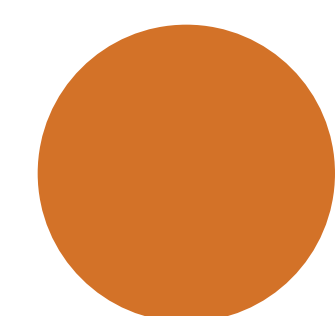
Heverton Luis Barros Reis¹

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

__RESUMO

O objetivo aqui é apresentar as contribuições do Bando de Teatro Olodum (1990) face à representatividade para as artes cênicas negra contemporânea, referenciando o Teatro Experimental do Negro - TEN (1944-1961) e o grande artista, Mário Gusmão (1928-1996), no embate contra o racismo e todas as discriminações sociais. Nesse sentido,

¹ Mestrando em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (Pós-Afro - CEAO). Bacharel em Artes pela Universidade Federal da Bahia (2014). Licenciado em História pela Universidade do Estado da Bahia (2020). Ator - DRT: 10013/BA hevertonbarrosreis@gmail.com



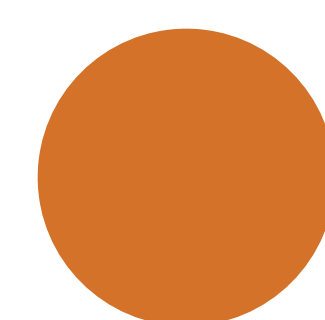
aponta-se para o entendimento do teatro engajado/político e afrocentrado/afrografado para compreender a construção histórica da negritude nas artes cênicas, e a ancestralidade africana e afro-brasileira/baiana na cena poética do fazer teatral, pensando os corpos negros dentro e fora da cena artística na resistência por visibilidade. Dessa forma, aponto para dois espetáculos do Bando de forma mais objetiva, o *Essa é Nossa Praia* (1991), com o discurso social, e *Cabaré da Rrrrraça* (1997), com a efetivação da luta racial. Isso, para historicizar o surgimento do grupo, ao tempo que discorro sobre as duas fases vivenciadas.

__PALAVRAS-CHAVE

Cabaré da Rrrrraça, Essa é Nossa Praia, Arte Política, Racismo, Teatro do Negro.

__ABSTRACT

The objective here is to present the contributions of the Bando de Teatro Olodum (1990) vis-à-vis representativeness for the contemporary black performing arts, referencing the Teatro Experimental do Negro - TEN (1944-1961) and the great artist, Mário Gusmão (1928-1996), in the fight against racism and all social discrimination. In this sense, we aim



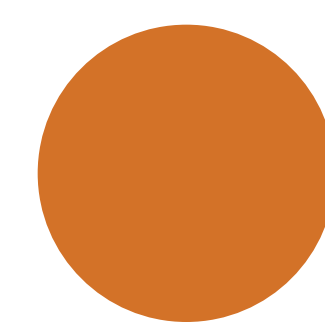
to understand the engaged / political and afrocentric / afrographed theater to understand the historical construction of blackness in the performing arts, and the African and Afro-Brazilian / Bahian ancestry in the poetic scene of theatrical making, thinking of black bodies inside and outside the artistic scene in resistance by visibility. Thus, I point to two shows from Bando in a more objective way, Essa é Nossa Praia (1991), with social discourse, and Cabaré da Rrrrraça (1997), with the realization of the racial struggle. This, to historicize the emergence of the group, while I discuss the two faces experienced.

__KEYWORDS

Cabare da Rrrrraça, Essa é Nossa Praia, Political Art, Racism, black theater.

INTRODUÇÃO - O Contexto que possibilitou o surgimento do Bando

É infundado refletir sobre teatro negro na contemporaneidade sem referenciar a importância do Teatro Experimental do Negro - TEN e do Abdias Nascimento, levando em contexto a sua participação nos movimentos



de luta contra o racismo e desigualdades sociais, como a Frente Negra Brasileira – FNB (1930), dando visibilidade e empoderamento a atores e grupos de artistas negros e da sociedade negra como todo. O TEN é percebido como companhia de teatro negro que sacudiu e fragmentou as estruturas do teatro hegemônico branco brasileiro.

Funda em 1944 o Teatro Experimental do Negro, entidade que patrocina a Convenção Nacional do Negro em 1945-46. À frente do TEN, Abdias organiza o 1º Congresso do Negro Brasileiro em 1950. Militante do antigo PTB, após o golpe de 1964 participa desde o exílio na formação do PDT. Já no Brasil, lidera em 1981 a criação da Secretaria do Movimento Negro do PDT. Na qualidade de primeiro deputado federal afro-brasileiro a dedicar seu mandato à luta contra o racismo (1983-87), apresenta projetos de lei definindo o racismo como crime e criando mecanismos de ação compensatória para construir a verdadeira igualdade para os negros na sociedade brasileira. Como senador da República (1991, 1996-99), continua essa linha de atuação. Também foi Professor Benemérito da Universidade do Estado de Nova York, doutor Honoris Causa pelo Estado do Rio de Janeiro e Doutor Honoris Causa pela Universidade de Brasília. (Ipeafro-Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros. Disponível em: <<http://www.abdias.com.br>>. Acesso em: 10 de jul. 2020)

Portanto, o TEN e seu fundador, o Abdias Nascimento, como bases de um teatro afro-brasileiro, que estava não somente focado nos moldes estéticos e da arte na cena, mas, em ponderar constante diálogo com as lutas sociais, ou seja, da luta contra o racismo, e em se posicionar como



meandro entre o roubo da história dos povos africanos e afro-brasileiros na dimensão de resistência para a existência.

Interessante observar ainda que, para formar o elenco do TEN, foram arregimentados diversos grupos: pessoas das classes excluídas, moradores das favelas, empregadas domésticas, praticantes das religiões afro-brasileiras e cidadãos da classe operária, sem dúvida um coletivo de indivíduos que não ocupava habitualmente a cena teatral brasileira. Isso mostra que o grupo estava preocupado com a questão artística, mas também com a questão social. (JESUS, 2016. p. 51).

Além do universo da arte, Abdias Nascimento foi muito necessário no campo político, desde a participação como Vereador da Cidade do Rio de Janeiro (1954), na Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, pelo antigo Partido Trabalhista Brasileiro – PTB (1962), Deputado Federal (1983 a 1987) e Senador da República (1997 a 1999) e como Secretário de Educação pelo Estado do Rio de Janeiro (RJ) do qual sempre lutou contra o racismo e a discriminação.

Quanto ao cenário social, o TEN e Abdias Nascimento muito almejava para a população afro-brasileira, sempre tencionando as questões contra o racismo por meio do fluxo entre arte, cultura, educação e política. Esse alicerce, sempre esteve nos desejos do Abdias Nascimento e, por consequente, do grupo. Como resultado, o TEN

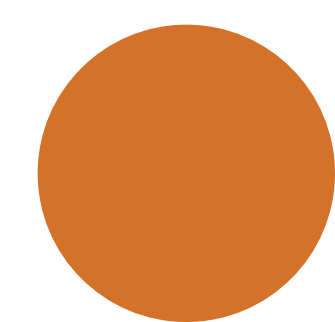


se ressignifica, tendo a colaboração e reconhecimento dos muitos seguimentos artísticos/culturais até os dias atuais, pois, mesmo tendo finalizado as atividades artísticas em 1961 continua a servir de inspiração para tantos outros pares.

Ao compreendermos o Teatro Experimental do Negro – TEN como proponente de um teatro que abriu as cortinas para uma nova forma de produção do teatro negro no Brasil, a datar de 1944, sugere-se que os outros grupos e coletivos de artistas negros que vieram depois foram influenciados pela reflexão ali levantada e pelas possibilidades concretas que o TEN criou, mediante a proposição de ação do coletivo em restituir e valorizar socialmente a identidade, herança cultural e a dignidade do afrodescendente por meio da arte, cultura, educação e ações políticas.

Sendo assim, esses grupos contemporâneos passaram a reconfigurar a arte negra a partir do seu olhar, tempo e contexto, como é o caso do Bando de Teatro Olodum, que surge no final do século XX, e que serve de norte artístico para tantos outros grupos que vieram mais tarde, como o Núcleo Afro-Brasileiro de Teatro de Alagoinhas (BA), Cia dos Comuns (RJ) e Cia Cabeça Feita (DF).

O Bando de Teatro Olodum é o grupo de teatro negro de maior durabilidade no teatro do Brasil e da América Latina que se tem conhecimento, de mesmo modo, é um



dos mais populares em todo o país. O Bando surge em 17 de outubro do ano de 1990 na cidade do Salvador. A fundação do grupo é resultado da parceria entre o Grupo Cultural Olodum, já conhecido no universo dos blocos carnavalescos, e do diretor, Marcio Meirelles, com co-fundação de Chica Carelli².

Ao pesquisar sobre teatro negro na Bahia e seus grupos contemporâneos, surgiu a indagação de referenciar um grande artista negro que, de alguma forma, influenciou o Bando e os artistas ali envolvidos antes da formação do grupo de teatro, e por esta razão, não posso deixar de abrir um parêntese para falar de Mário Gusmão.

Mário Gusmão (1928-1996), baiano da cidade de Cacheira, (120km da capital) foi o primeiro ator negro a entrar e se formar na tradicional Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) no início dos anos 60, período onde, pouco, ou nada, se falava das cotas raciais e da necessidade de integrar a população afro-brasileira as academias científicas e aos espaços canônicos das artes dramáticas.

Mário Gusmão, ainda trabalhando na Penitenciária, conheceu Mário Lobão e Carlos Petrovich, iniciando-se no teatro amador. Como ele próprio diz: “Descobri o que eu realmente queria

² Para saber mais sobre a co-fundadora do Bando acessar: CHICA Carelli. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa463896/chica-carelli>. Acesso em: 16 de ago. 2020. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

fazer”. Provavelmente induzido por seus novos amigos, foi parar no recém-criado curso da Escola de Teatro, o primeiro de nível superior do país. Quando eu cheguei as inscrições estavam encerradas, mas abriram uma exceção para mim. Foi assim que eu passei bem nos testes, aí é que fui perceber que eu era o primeiro negro da Escola de Teatro. Depois foi que veio Antônio Pitanga. (BACELAR, 1997, p.268-269)

Na biografia sobre a trajetória do Anjo Negro da Bahia³, Jeferson Bacelar (1997), registra a vida do ator através da história oral, tendo como fonte a memória de amigos, familiares e do próprio Gusmão. O autor relata que Mário Gusmão tinha tudo para ser mais um brasileiro desconhecido, tendo vindo de uma família humilde financeiramente, contudo, suas escolhas e inquietações o fez um dos maiores atores e gestor de cultura da Bahia. Deixando um legado de luta contra o racismo e tendo forte influência nos movimentos artísticos do Brasil atual.

Participou de dezenas de peças de teatro, fez dezesseis filmes, participou de novelas e seriados na televisão brasileira, além de inúmeros espetáculos de dança, tornando-se, como o disse Clyde Morgan, um arquétipo, um ícone para a população afro-baiana. (BACELAR, 1997, p. 257).

Nota-se o ator social que foi Gusmão ao falar de suas lutas no universo da cultura e no posicionamento ativo na política, a exemplo, temos a participação do ator em

³ Faço referência ao documentário Mário Gusmão, O Anjo Negro da Bahia: A vida e a obra do consagrado ator baiano. Com Direção de Élson Rosário, Coprodução de Édilson Rosário, Celeiro Cultural, TVE Bahia, Fundação Padre Anchieta (TV Cultura), 2005. 55 minutos.

eventos importantes para a época, como a presença “Em 1977 a delegação que foi à África representar o Brasil no Festival de Arte Negra, na Nigéria. Ali, Mário, segundo Clyde Morgan, foi “bombardeado pela beleza, pela cultura, pela arte, aprendendo sobre negritude”” (BACELAR, p. 274). Gusmão era um ser político por natureza, e tinha ciência, de tal modo, por ter vencido todas as dificuldades sociais e financeiras para ocupar o espaço das artes.

Dessa maneira, percebe-se que a trajetória de Mário Gusmão revela parte de sua identidade como pessoa e como artista. Memórias que são importantes para transformação da realidade da arte negra da Bahia e do Brasil. Sendo assim, Gusmão como proponente de experiências e lutas vividas como homem negro que se impôs no universo racista e excludente.

A sua inserção na sociedade e cultura dos brancos faz com que seu discurso reproduza os valores e a história dos dominantes, valores que representam uma história de violência e exclusão contra si próprio. O seu relato revela as mutações no processo de construção de sua identidade individual, mas não só: é também a leitura, rica e envolvente, da trajetória de um negro singular, nos movimentos mais amplos da sociedade brasileira. (BACELAR, 1997, p. 276).

Refletir sobre Mário Gusmão, nessa introdução, é entender como durante o século XX a Bahia estava

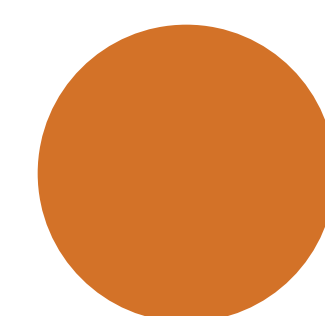


configurada no campo social e artístico. É compreender a importância de um homem negro que abriu caminho para que tantos outros existissem, assim como foi o TEN, anteriormente, na década de 1940. Gusmão esteve durante sua trajetória artística ligado ao Teatro Vila Velha, teatro o qual o Bando foi formado. E se o Bando existe, nesse espaço, hoje, é também pelas contribuições, sobretudo, da resistência de nomes como Mário Gusmão. Pois, sendo o único negro, naquele contexto, ocupando uma cadeira na Escola de Teatro, em um período onde pouco ou nada se pensava sobre a arte negra e com o lugar demarcado para personagens/atores brancos, é resistir tendo que provar duas vezes mais que era capaz sempre⁴.

De mesmo modo, é interessante apontar de forma antecipada o sentido de teatro negro na contemporaneidade. De antemão, devemos pensar o teatro negro no plural. Ou seja, teatros negros, com características de aproximação ao tempo que possui, de acordo com cada grupo e contexto, suas particularidades.

O sentido de teatros negros passeia desde a dimensão de um teatro que possui a presença negra na cena e/ou como componente de uma produção artística, ou seja,

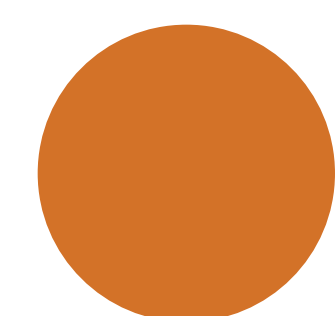
⁴ Menciono o sentido de: provar que é bom sempre a mais que atores brancos, pois até hoje, mesmo com todos os avanços que temos, das discussões feitas, de políticas públicas e de leis que combate ao racismo, ainda vemos os atores negros as margens dos grandes grupos e espetáculos em circulação, ainda ocupando espaços específicos, se vendo na necessidade de criar grupos/núcleos para falar dos seus. Isso sem falar na grande mídia, filmes e novelas onde ainda a participação do negro é ínfima, e/ou quando aparecem estão ligados a própria imagem de ser negro.



desde atores negros em cena até a escrita de um texto por artistas negros e/ou que estejam presentes em uma das partes do processo de encenação. (DOUXAMI, 2001) até a compreensão de teatro negros como perspectivas da representação identitária cultural de um povo ou grupo. Como define Marcos Alexandre (2017).

Textos dramáticos e/ou espetaculares em que os negros, a sua cultura e a sua visão ideológica do (e para o) mundo aparecem como temática central e como agentes[...] O **teatro negro** não só retrata as especificidades dos sujeitos negros e sua integração na sociedade, mas também se retroalimenta dos elementos que compõem e integram a cultura dos afrodescendentes em suas distintas manifestações artístico-performáticas: danças, músicas, jogos, linguagem, mitos, religião e ritos, pois o teatro negro é ritualístico. (ALEXANDRE, 2017, p. 28-34. Grifos do autor).

Sendo assim, teatros negros como espaço de afirmação das identidades negras, acocoradas a questões estéticas de influência africana e afro-brasileira, fundamentadas das discussões existências ideológicas e políticas dos negros contemporâneos (LIMA, 2010). E é com base desse pensar que compreendemos o sentido de teatro negros e o teatro produzido e encenado pelo Bando.



Surgimento e Trajetória do Bando de Teatro Olodum.

Os anos iniciais não são fáceis para o grupo formado por atores negros, tendo que enfrentar os preconceitos impostos na época e impondo sua voz no palco, contribuindo para reflexão de temas sociais e políticos da vida cultural baiana. Nessa perspectiva, o olhar central do Bando de Teatro Olodum era e continua sendo o combate ao racismo e toda forma de discriminação sócio racial.

Ao falar da formação do Bando, Lima (2010), em sua tese de doutoramento – *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*, argumenta a relação entre os fundadores.

O diretor convidado por João Jorge, presidente do Olodum, foi Márcio Meirelles. No teatro baiano há mais de 30 anos, com formação em Artes Plásticas, Márcio Meirelles tinha uma área de atuação relativamente extensa, além de diretor, era cenógrafo, figurinista, e também exercia atividades administrativas como a direção da principal sala de Salvador, o Teatro Castro Alves (TCA). Como diretor, Márcio, notabilizou-se com a direção do grupo *avelãz y avestruz* (1976), uma espécie de vanguarda do teatro baiano. Em sua busca estética, também fez imersões em torno de elementos típicos da cultura baiana como a musicalidade da fala e do ritmo do cotidiano. (LIMA, 2010, p. 149).

Sendo assim, há 30 anos surgia no cenário teatral baiano o primeiro grupo que falava sobre o negro e que



tinha em cena somente atores negros. Quase um ano depois de sua formação, o grupo entra em cartaz com seu primeiro espetáculo, a comédia: *Essa é Nossa Praia* (1991), peça que tinha como missão contestar o cotidiano sociocultural de Salvador (BA).



Imagem 1 - Espetáculo *Essa é Nossa Praia* (1991)

Fonte: acervo do Bando de Teatro Olodum⁵.

A peça, como já mencionado, apontava o cotidiano da cidade do Salvador por meio de personagens que representavam parte da população, o que provocava no público presente um misto de risos e reflexões da exclusão social vivida por muitos baianos e brasileiros.

⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/bando.deteatroolodum/photos/s%C3%A9rie-hist%C3%B3riasdobandoo-primeiro-espet%C3%A1culo-do-bando-de-teatro-olodum-espet%C3%A1culo-/727620050632955>

O cenário faz referência ao próprio bairro Pelourinho e as casas do centro histórico, enquanto que o figurino aponta para uma vestimenta real do dia-dia, assim como, de vestimentas típicos da cultura negra, como a roupa das baianas de Acarajé. Elementos cênicos como cestos de palha, tabuleiro de acarajé também estão presentes contribuindo para uma estética realista. A música fica por conta dos ritmos da Bahia através dos tambores e atabaques.

A relação comédia e denúncia, muito característico do bando ao longo de seus 30 anos de existência, foi importante, pois através da comédia o Bando levava o público ao teatro, comédia da qual funcionava devido a personagens e a própria performance dos atores nos remeter para figuras e situações vivenciadas, sobretudo, por moradores da capital baiana. Nesse sentido, a comédia serviu como ferramenta não somente de escolha do estilo da narrativa, mas para fazer o público ir ao teatro e refletir sobre as questões/problemas sociais. Ao tempo que, nos mostra que mesmo diante da realidade difícil, culturalmente, é característica da população afro-brasileira e do povo baiano a forma, por vezes, risonha de levar a vida.

O sucesso foi tamanho e muito agradou ao público baiano, tanto pela representação que muitos se viam naquele contexto encenado e/ ou pela estética de um



espetáculo político, com personagens que encontrávamos no dia-dia da cidade, assim como, da própria temática de luta sócio racial. Devemos lembrar da carência que vivíamos nos anos de 1990 de um teatro na Bahia que falava de seu povo, de suas identidades étnicas ao tempo que tivesse coragem para enfrentar o racismo e apontar problemas tão graves.

A temática sobre a população moradora e frequentadora do bairro Pelourinho fez tanto sucesso que o contexto foi apresentado em dois espetáculos de forma mais direta. Que é o, *Ó Paí, Ó* (1992) e *Bai Bai, Pelô* (1994). Espetáculos que personagens criados na peça *Essa é Nossa Praia* reaparecem como uma continuidade de suas histórias. O que resultou em um projeto intitulado *Trilogia do Pelô*, composto pelos três espetáculos.

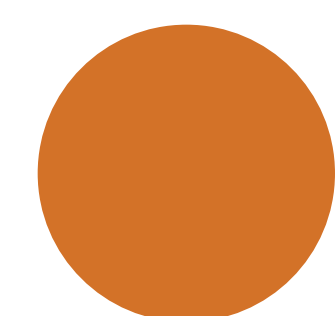
Nos dois espetáculos seguintes – *Ó Paí, Ó* e *Bai Bai, Pelô* – nota-se, para além de refletir sobre os moradores do centre histórico da cidade mais negra fora do continente africano, a crítica ao processo de modernização desses espaços e da exclusão desses moradores. Questionamentos como: O Pelourinho é para quem? Moradores ou turistas? E o que o Governo e o Poder Público Municipal está fazendo pelos moradores, mais pobres, dos cortiços e casarões antigos?



É interessante apontar que à dramaturgia dos espetáculos do Bando, desde o início de sua formação, procurou apresentar a escrita de textos teatrais próprios, partindo dos improvisos e vivências na sala de ensaio, atentando-se para o cotidiano que os 22 atores experienciavam na cidade mais negra do Brasil. Além de discutir a ideologia do branqueamento, marginalização e intolerância religiosa através do humor em textos contestatórios. Portanto, e para além do palco e ao longo de sua trajetória, Lima (2010) argumenta.

Além da cena, o Bando também tem se notabilizado pela realização de eventos como o Fórum Nacional de Performance Negra. [...] estão também o cinema e a TV. Dentre essas atuações, estão os filmes Jardim das Folhas Sagradas (previsto para 2010), dirigido por Póla Ribeiro; e Ó paí ó (2007), roteiro de um de seus espetáculos do mesmo nome, adaptado e dirigido por Monique Gardemberg. O mesmo roteiro foi posteriormente transformado em série para a Rede Globo de Televisão (LIMA, 2010, p. 143).

Observamos também, que essa primeira fase, que conta com os espetáculos mencionados e mais: *O Novo Mundo* (1991), *Woyzéck* (1993), *Medeamaterial* (1993), *Zumbi* (1995), *Zumbi está vivo e continua lutando* (1995), *Erê pra toda vida / xirê* (1996) e *Ópera de três mirreis* (1996), as discussões sociais estão mais em evidências do que o fenômeno do racismo, claro, que uma coisa não está desvinculada da



outra, ao falarmos da condição social dos moradores da Bahia e seu contexto histórico, estamos falando do racismo estrutural. Porém, como temática cênica o racismo estava de forma subjetiva dos espetáculos mencionados e só vai aparecer com a própria maturidade dos artistas envolvidos e das questões externas, do que estava acontecendo no mundo e no Brasil e do próprio público como receptor.

A Relação Banda e Bando Olodum

Ao falarmos do Bando de Teatro Olodum, precisamos abrir um precedente para falar da Banda Olodum e toda sua importância cultural histórica/artística para a Bahia e para a cultura negra do mundo. A música tem um poder de unir as pessoas, é uma linguagem que ressoa nos quatro cantos. O bloco Olodum tem sua primeira aparição no carnaval na década de 1980, após sua fundação em 1979 por Neguinho do Samba (1955-2009) e João Jorge Rodrigues (1952).

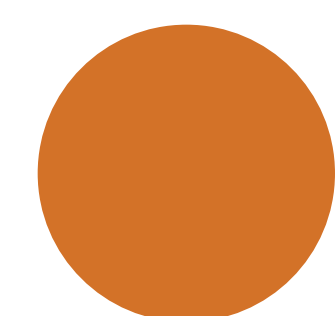
A partir de 1984, ancorados nas questões da negritude, se automeu Grupo Cultural Olodum. Dentre as tantas músicas, são exemplos de sucesso, *Madagascar Olodum* (1991), *Ladeira do Pelô* (1999) e *Faraó* (1987). Lima (2010), argumenta essa relação teatro/música referenciando Douxami (2001).



O que caracteriza o ressurgimento do teatro negro na Bahia, dos anos 70, não pode ser considerado como um elemento artístico independente, mas como uma parcela de um movimento artístico e estético (DOUXAMI, 2001, 352) implementado pelos blocos afros e afoxés. Depois da religião, um outro forte meio de afirmação da identidade negra, em Salvador, é a música. Tal como a religião dos Orixás, mas em sua versão profana, entidades culturais carnavalescas constituem-se como lugares onde a memória cultural negra é fermentada; estão aí imbricadas todas as expressões dramáticas e populares da cultura negra. (LIMA, 2010, p. 143).

Nesse sentido, é impossível pensar o Bando de Teatro Olodum sem suas referências musicais. Nesse olhar, compreende-se que o teatro político negro carrega consigo referências na cultura negra, como a música, dança, etc., contudo, a Banda nunca propôs ao Bando uma temática. Lima (2010). Tanto que no início, o Bando, como apontado, tinha como referência as questões sociais.

Outro vetor importante é o diálogo entre o renomado grupo musical e o artista conceituado no mercado teatral da Bahia, o Márcio Meirelles. “Essa junção funcionou como um elemento chave quando da legitimação, inserção e, mesmo sustentação do Bando de Teatro Olodum. Seu lançamento, por exemplo, foi acompanhado de grande repercussão”. (LIMA. P. 150)



O teatro Engajado e Afrocentrado do Bando

O teatro do negro, da forma como compreendemos na atualidade, muito dialoga com as dimensões das múltiplas linguagens postas na cena teatral, para além, do que foi visto até aqui, é interessante refletir sobre conceito/ideia do teatro político e engajado, assim também sobre o teatro afrocentrado ou afrografado.

De maneira geral, nos estudos contemporâneos sobre o teatro negro, observa-se características de linguagens e poéticas cênicas muito particulares e/ou que apontam para a diversidade cultural que o negro está inserido historicamente no Brasil. Sendo assim, notamos narrativas múltiplas, contudo, nota-se também, perspectivas teóricas e metodológicas muito particulares, ao tempo, que, assim como teatro negro que é múltiplo, tais epistemologias se fazem de mesmo modo.

E mesmo, por vezes, estando ancorado por processos e conceitos cênicos de influência europeia/branca, como o teatro do dramaturgo Alemão *Bertolt Brecht* (1898-1956)⁶, ou do italiano Eugenio Barba (1936)⁷, procura adaptar para seu contexto e tempo social. Quando menciono o teatro brechtiano é fazendo referência ao teatro social, que, por

⁶ Para mais sobre, aconselho a leitura de: BOSSMANN, Reinando. O Teatro Épico de Brecht. Letras, Curitiba, (241 2(3-267 dez. 1975. disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:F5PYJ9DOWyMJ:https://revistas.ufpr.br/letras/article/download/19607/12819+&cd=16&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>

⁷ Para compreender o conceito da Antropologia do Teatro. BARBA, Eugenio. A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral. Eugenio Barba, Nicola Sevarese; tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. - São Paulo: É Realizações, 2012 a. (A arte do ator)

vezes, se utiliza da realidade dos atores para gerar cenas, de mesmo modo, quando referencio o Barba, é para falar do pensamento da antropologia do teatro, ou seja, que estuda o processo cênico por meio de estilos variados e com base em técnicas do ator através de comparações. Sendo esses processos também utilizado por grupos de teatro e atores do teatro negro, mas que não fica somente preso a tais preposições.

Nesse pensar, costuma-se dizer que dentre essas possibilidades nota-se um teatro multilíngue, ou seja, onde passeia por várias linguagens artísticas poéticas. De mesmo modo, é um teatro engajado e/ou político por definição, que luta contra invisibilidades e silenciamento. Para além, é um teatro afrocentrado ou como prefere chamar Lema Martins (1997) como afrografado, que é o mesmo que um teatro que bebe da fonte de sua ancestralidade africana e que reconhece a importância de olhar para o passado para entender o presente e modificar o futuro. Compreendido a memória como elemento que possibilita configurar a cultura de um povo e suas escolhas políticas e sociais.

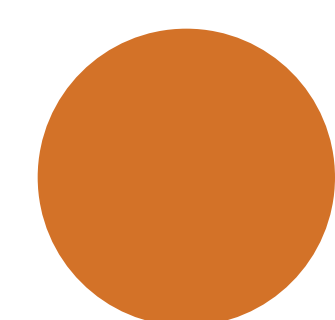
Observa-se que o Bando de Teatro Olodum é dividido em duas fases. A primeira fase, tinha como temática predominante o cotidiano da Bahia, o carnaval, as figuras do bairro Pelourinho, malandros, a vendedora de acarajé, como encontramos nos espetáculos mencionas até aqui,



e a segunda fase, que tem como característica exercer a militância negra dentro e fora da cena. O espetáculo que virou a chave para essa perspectiva foi *Cabaré Rrrrraça* (1997), sendo problematizado o racismo e as formas de discriminação contra o negro no Brasil.

É interessante refletirmos que a dimensão identitária e cultural do negro no teatro não necessariamente passa por espetáculos que discuta e/ou que deva fazer problematizações sobre o racismo, contudo, se faz presente de maneira geral e por isso entendemos como um teatro político e engajado que trata das causas sociais de um grupo que foi/é marginalizado e subalternizado. Entendendo que o fenômeno do racismo assola a população afrodescendente, é compreensível quando tais presidentes aparecem nos espetáculos, pois o teatro, nesse caso, reflete e aponta, ao tempo que procurar transcender a existência social.

Enquanto que, quando dizemos que um teatro que utiliza as várias linguagens da arte, como a música, e isso engloba os ritmos, instrumentos, observamos que é parte da cultura do povo negro, como uma cosmovisão do pensamento vindo de África, ou seja, que as ideias não acontecem de forma separadas e/ou isoladas, mas que estão articuladas e se relacionam o tempo todo. Sendo assim, o teatro no negro, de forma proposital ou sinergeticamente passeia por linguagens variadas na composição dos espetáculos, seja



como contribuição cênica, do cenário, ou ainda, aconteça desde a escrita dramaturgica.

Como é o caso de *Cabaré da Rrrrraça*, que a relação teatro e música aparece no texto e é elevada para cena com a participação dos atores cantando e de uma banda fazendo os sons, de mesmo modo, acaba sendo esses instrumentos percussivos parte do cenário e da estética criada. Quando a poética, reafirma a cosmovisão apontada anteriormente, de uma população Afrocênica que reverbera em seus corpos memórias plurais.

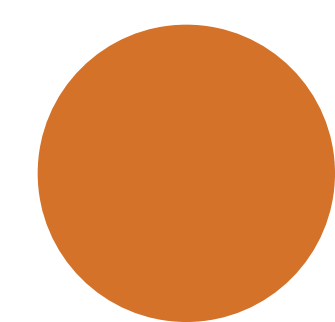


Imagem 2 - Espetáculo Cabaré da Rrrrraça (1997)

Fonte: Foto de Márcio Lima de Divulgação da peça teatral.

O espetáculo *Cabaré da Rrrraça* (1997) aponta o racismo no Brasil e no mundo de forma mais objetiva. O “R” estendido do título objetiva afirmar uma identidade negra de (r) existência, de força, de empoderamento da população negra. Como de costume, o bando além de trabalhar com a música, os ritmos por meio da percussão e da comédia para falar de problemas reais, traz ainda elementos cênicos que apontam para outras referências como do cenário que é o próprio cabaré - esse espaço de entretenimento/taberna popularizado na França do início do século XIX e que foi trazido ao Brasil com a chegada da Cora Portuguesa no mesmo século - Ao tempo que, com a escolha do título e do cenário/figurino/maquiagem, o Bando faz uma crítica de como o corpo do negro é objetificado.

O cenário do espetáculo é múltiplo, ao tempo que serve para referenciar a rua, é o espaço onde acontece uma espécie de programa televisivo, ou ainda, se transforma em uma passarela onde os atores desfilam corpos negros. O espetáculo por vezes quebra a quarta parede do teatro com diálogos entre os atores/personagens e o público presente. Esses bate-papos nos revela a imagem que a sociedade tem do negro, o racismo e os estereótipos criados em torno da figura do negro. E o humor ajuda nesse processo, pois deixa a plateia entregue a peça para



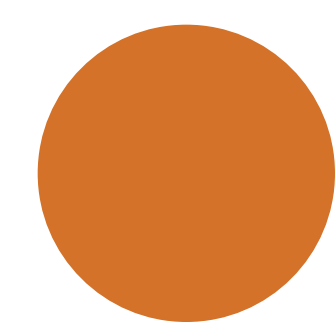
que possam participar de forma mais leve e verdadeira.

Nesse contorno, nota-se a tentativa do Bando de refletir e questionar sobre as imagens de mulheres e homens negros, como: todo negro tem o pênis grande, a mulher negra é boa de cama, que o corpo negro é quente, e vai além, problematizando os espaços que o negro ocupou em nossa sociedade por muito tempo e questiona: o negro não pode ser modelo? Não pode estar na televisão? Não pode ser quem ele quiser, assim como o branco tem essa liberdade?

Quando a corporeidade, se faz muito presente ao longo do espetáculo e dar o tono necessário por meios de danças e músicas que contribuem para apontar o posicionamento do grupo, ao tempo que o figurino e a maquiagem ajudam na composição dos universos que a peça se passa, ou seja, o cabaré, o show, a mídia, os palcos.

De maneira geral os personagens e as cenas convergem para falar do racismo, com personagens que aparecem para questionar situações-problemas presentes no cotidiano, e dessa forma o Bando se posiciona no entrelaço entre os personagens e as personas ali presentes.

No período que o Bando de Teatro Olodum entra em uma nova fase – 1997 – é importante apontar que estava sendo criada, através da Resolução nº 52/111, a *Terceira*

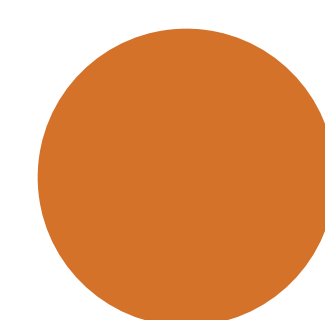


Década de Combate ao Racismo e a Discriminação Racial no Brasil. Nesse período também é criado o *Grupo Especial de Combate à Discriminação Racial* que vem trabalhando em parceria com as secretarias de Educação e Cultura do Estado da Bahia até o presente momento

Os integrantes do Bando listaram como funções do seu teatro: conscientizar, informar, transformar, questionar, contribuir para a valorização e afirmação da identidade negra e combater o preconceito e a discriminação racial. Sobretudo, como sublinha o ator e produtor Fábio Santana, o teatro realizado pelo Bando, hoje, é do tipo que “não dá resposta - faz questionamento. (LIMA, 2010, p. 166).

A luta antirracista se faz presente entre os atores e conseqüentemente no Bando de Teatro Olodum como todo, direção, dramaturgia, figurino, cenário, coreografia, maquiagem, e muito próxima do teatro produzido pelo Teatro Experimental do Negro - TEN. Nota-se que para esses artistas ativistas aqui apresentados o teatro negro é o teatro de resistência em nome da luta contra o racismo e toda forma de discriminação contra a população afro-brasileira.

Nesse sentido, contata-se seus posicionamentos políticos por meio da a firmação das identidades negras, bem como, procura compreender as representações geradas dentro de cena que é resultado das representações socioculturais



desses sujeitos históricos. O entendimento de Identidades, no plural, é possibilitado pela percepção de Stuart Hall quando afirma que as identidades estão conectadas ao aporte cultural dos indivíduos, e que por sua vez, não é unificada e eterna, pelo contrário é resinificada o tempo todo. (HALL, 2010).

De mesmo modo, o sentido de representação aqui é o mesmo proposto por Roger Chartier, quando nos diz que representação é a maneira as quais os sujeitos e/ou grupos sociais criam um sentido para fatos e acontecimentos históricos e para o mundo que o cerca a realidade. (CHARTIER, 1991). Portanto, as identidades negras que são apontadas na cena pelo Bando para lutar contra os problemas sociopolítico é encenar as realidades vividas na busca de falar de si e do outro semelhante para contornar questões muito caras para a população negra.

Após o espetáculo *Cabaré da Rrrrraça* o Bando monta ainda: *Áfricas* (2007), *Bença* (2010), *Erê* (2015/2017) e *Dô* (2015) entre outros. Todos espetáculos que falam de racismo e de representação das identidades negras. Assim como, monta espetáculos clássicos de forma empretecida, adaptando para a realidade negra, como: *Um tal de Dom Quixote* (1998), *Ópera de 3 reais* (1998) e *Sonho de uma noite de verão*. (1999/2006).

Tendo em vista esses questionamentos aqui postos, conseguimos compreender que existe um teatro negro e que esse teatro vai ser configurando à medida em que cada grupo ou coletivo de artistas negos vão pensar sobre si, sobre sua ancestralidade, mas que, de forma geral, devemos entender como o teatro que visibiliza o artista negro na cena com todo seu aporte cultural, trazendo à tona suas memórias e historicidade.

E interessante aferimos também, que esses artistas do Bando atuam das múltiplas formas, quando não estão em cena estão na luz (iluminação), no som (sonoplastia) e/ou mesmo estando em cena fazem parte da produção, figurino, maquiagem. Artistas que precisam ser versáteis para manter vivo um teatro negro que poucas vezes teve patrocínio. Sempre montando espetáculos com incentivo financeiro público e/ou privado por meio de editais e/ou com os recursos de bilheteria de espetáculos anteriores.

Para o TEN, o Bando ou ainda para tantos grupos que produzem a arte negra, não só no teatro, mas na música, dança, literatura, o obstáculo é o mesmo, o racismo vivido na pele, na carne e na alma, com suas raízes fincadas na historicidade do Brasil e engendrada no mito da democracia racial. E nunca foi fácil e continua não sendo. É resistir para existir diariamente, espetáculo após espetáculo. Mesmo no caso de grupos como o Bando.



Que sendo considerado um dos mais antigos e, portanto, um patrimônio cultural em atividade, não recebe nenhuma atenção de Políticas Públicas.

Portanto, para os grupos de teatro negro cabe um forte diálogo entre a produção artística e um discurso político ancorado na luta negra. Por isso, é compreendido quando os grupos na atualidade e desde o TEN, colocam que não acreditam no teatro negro que não seja político, pois a arte negra sempre foi de resistir para poder existência. Contudo, não somente, pois é espaço para a afirmação das identidades e das culturas negras, ponderando a importância de sua arte, criando epistemologias negras dentro e fora de cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devemos compreender o racismo como um fenômeno histórico, que durante o século XIX, com a idealização de superioridade racial expôs o discurso unificado, sendo atestadas pelas teorias científicas. Nesse sentido, o racismo abrange um visão mediante a ligação inarmônica entre as “raças”. Podemos, por tanto, afirmar que o preconceito e discriminação racial são demonstrações mais diretas do fenômeno histórico chamado racismo estrutural.

Considero que o Teatro Experimental do Negro – TEN



(1944-1961) e a figura imponente e fundamental de Abdias Nascimento foram precursoras desses movimentos, que alcançou posição relevante no cenário do século XX no que diz respeito ao teatro produzido por negros e pela participação política de agente negros, considerando-se que nos anos 1940 não tínhamos políticas públicas e nem mesmo reconhecimento na sociedade brasileira no tocante ao racismo foi de grande avanço.

O que o TEN possibilitou foi o diálogo entre artistas, intelectuais e políticos da época. Devemos compreendê-lo como o pioneiro que, além de se manter no cenário artístico por longos anos, impulsionou o discurso de um teatro negro, que falasse da cultura do negro e problematizasse o racismo e toda forma de discriminação social, religiosa.

De mesmo modo foi o Mário Gusmão que fomentou a presença negra na cena baiana e pode contribuir para surgimento de outros artistas na cena teatral e dos espaços, como a Escola de Artes Cênicas da UFBA, um artista que passeou entre teatro e cinema e muito inspirou o Bando e outros que vieram mais tarde.

Quanto ao Bando de Teatro Olodum (1990), deve ser entendido como pioneiro na Bahia, que em sua segunda fase, foi imponente para a luta racial e para a afirmação das identidades negras, ao tempo que cria uma poética



através de um teatro afrocentrado e político, ou seja, trazendo referências negras, modo de ser e ver o mundo, e hoje é referência no teatro negro do Brasil. Rebatendo toda construção histórica do negro estereotipado na cena, mostrando o negro em sua beleza, inteligência e vivência particular.

Quando as poéticas cênicas nos teatros dos negros, merece atenção, pois vem se construindo com bases sólidas, muito conectada às questões raciais e de referência cultural identitária, e ao tempo que se distancia em escolhas temáticas e de recortes históricos, se aproximam em luta e por meio da cosmovisão de uma África negra.

Ainda precisamos escrever para apontar grupos e histórias de sujeitos para além da visão de uma cultura/povo afro-brasileiro sem história e memórias. Pois de maneira geral, ainda é muito desconhecido do grande público. A ideia é trazer esses grupos como o Bando para falar de existência, apontar que no campo do teatro o negro reafirma sua negritude ao tempo que possibilita que tantos outros se vejam representados.



__REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **O teatro negro em perspectiva: dramaturgia e cena negra no Brasil e em Cuba**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2017. 428p.

BACELAR, Jeferson. Mário Gusmão (1920-1996) **O Santo Guerreiro Contra o Dragão da Maldade**. Revista Afro-Ásia, n° 19/20. 1997. P. 257-277.

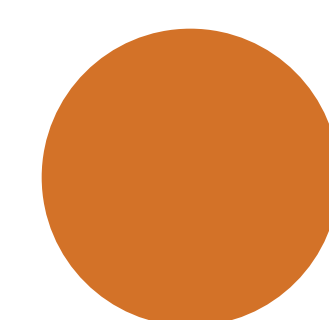
CHARTIER, Roger. (1991). **O mundo como representação**. *Estudos Avançados*, 5(11). P. 173-191.

DOUXAMI, Cristiane. **Teatro Negro: a Realidade de um Sonho sem Sono**. In Revista Afro-Ásia, 25-26, 2001. P. 281-312.

HALL, *Stuart*. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro, DP&A editora, 2010. 104p.

JESUS, Cristiane Sobral Correa. **Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira**. 2016. 160 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. 2010. 307 p. Tese (Doutorado em Artes)



- Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

MARTINS, Leda Maria. Afrografias da Memória: o reinado do rosário do jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997. 194p.

Sites:

Ipeafro-Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros. Disponível em: <<http://www.abdias.com.br>>. Acesso em: 10 de jul. 2020

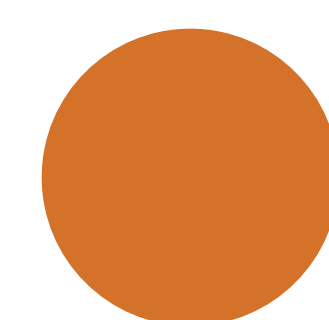
CABARÉ da Rrrrraça. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento601292/cabare-da-rrrrraca>. Acesso em: 16 de Jan. 2019 às 21h19min. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

Sites visitados:

BANDO DE TEATRO OLODUM. Disponível em: <<http://bandodeteatro.blogspot.com.br/>>. Acesso: 03 ago. 2020.

BLOG DO VILA. Disponível em < <http://www.blogdovilla.com.br/>> Acessado: 04 ago. 2020

LITERAFRO - O PORTAL DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/teatro/grupos/1101-bando-de-teatro-olodum>> acessado em 05 ago. 2020.



Fontes:

Imagem 1 - *Essa é nossa praia*. 1991/2004. Texto: Marcio Meirelles e Bando de Teatro Olodum. Direção: Marcio Meirelles e Chica Carelli. Elenco: Anativo Oliveira, Antônio Capinan, Arlete Dias, Dedé Maurício, Edilson Bispo, Ednaldo Muniz, Edvana Carvalho, Fábio Santos, Gerimias Mendes, Jorge Washington, Eliete Miranda, Luciana Souza, Mazé Silva, Mara Gomes, Nauro Neves, Nildes Vieira, Orlando Martins, Reinaldo Borges, Rejane Maia, Rita Santos, Rivaldo Rio, Valdinéia Soriano, Agnaldo Buiú, Auristela Sá, Cássia Valle, Cristóvão da Silva, Láudio Dourado, Lázaro Machado, Lázaro Ramos, Merry Batista, Sérgio Amorim, Suzana Mata, Tânia Kayal e Valdinéia Soriano. Participação: Banda Mirim do Olodum.

Imagem 2 - *Cabaré da Rrrrraça*. 1997. Texto: Márcio Meirelles e Bando. Direção: Márcio Meirelles. Co-direção: Chica Carelli. Elenco: André Luis, Arlete Dias, Elane Nascimento, Auristela Sá, Cássia Vale, Clésia Nogueira, Gerimias Mendes, Merry Batista, Edgar Sacramento, Ednaldo Muniz, Elaine Nascimento, Eliana Negreiro, Érico Brás, Fábio Santana, Inaiara Ferreira, Jamile Alves, Jorge Washington, Leno Sacramento, Márcio Néri, Rejane Maia, L. Laurentino, Telma Souza e Valdinéia Soriano.

“DENTES DE CACHORRO E CASCOS DE CAVALO”: O MITO DE MICAELA

Autora: Mariclécia Bezerra de Araújo (UDESC) ¹

Orientadora: Maria Brígida de Miranda (UDESC) ²

__RESUMO

Adormecer é acordar pra dentro. Não se sabe a extensão da sua realidade ou da sua fantasia, porque sonhar é a experiência mais primordial que se poder ter. Neste artigo, narro um encontro que se deu através de um sonho em que uma índia chamada Micaela, caçada a “dentes de cachorro e cascos de cavalo”, me relatou como foi a sua labuta em meio ao sertão colonizado e devastado pelos homens brancos no Seridó; no Rio Grande do Norte. Dessa narrativa, escolhi um dos mitos que se revigora na memória oral dos cidadãos de Carnaúba dos Dantas/Seridó-RN para protagonizar tantas outras mitologias sobre a índia Micaela que descansam em terras seridoenses. Sendo assim,

¹ Artista docente, professora de Arte, graduada em Letras (FIP/PB), mestre em Linguagem em Ensino (UFCEG), graduada em Teatro (UFRN/RN) e doutoranda em Teatro (UDESC/SC). Email: clerisrn1@hotmail.com

² Professora Associada da Universidade Estadual de Santa Catarina, graduada em Educação Artística pela Universidade de Brasília (1993), Mestre em Artes pela University of Exeter (1995) e doutora em filosofia pela La Trobe University (2004). Email: brigidaudesc@gmail.com

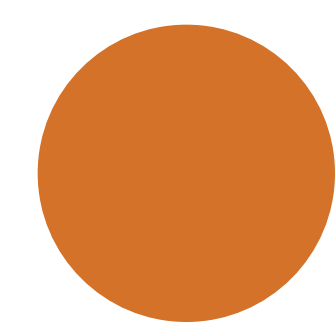
ficarei com a primeira versão, tendo em vista que existem mais outras duas que povoam o imaginário coletivo dos seridoenses. Assim, por meio de uma escrita performática, lanço mão dos fatos por outra perspectiva, pelo olhar de Micaela, denunciando uma colonização misógina, sexista e racista.

__PALAVRAS-CHAVE

Mito, Lutas Femininas, Liberdade, Patriarcado.

__ABSTRACT

Falling asleep is waking up inside, and the extension of its reality or fantasy is unknown, because dreaming is the most primordial experience we can have. In this paper, I narrate a meeting that took place through a dream in which an Indian woman named Micaela, hunted by “dog teeth and horse hoofs”, told me about her toil in the middle of the colonized hinterland, a place devastated by white men in the Seridó of Rio Grande do Norte. From this narrative, I chose one of the myths which is invigorated in the oral memory of the citizens of Carnaúba dos Dantas / Seridó-RN to feature so many other myths about Indian Micaela that rest in Seridan lands. In this context, I will keep the



first version of her myth, considering that there are two other versions that populate the collective imaginary of the people from Serido. Thus, through a writing performance, I use the facts from another perspective, by the eyes of Micaela, denouncing a misogynistic, sexist and racist colonization.

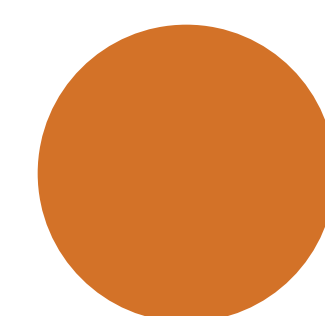
__KEYWORDS

Myth, Female Struggles, Freedom, Patriarchate.

FOGO, FUMAÇA, DESAPROPRIAÇÃO E PERSEGUIÇÃO

Para escrever a história, são necessárias fontes, documentos, vestígios. E isso é uma dificuldade quando se trata da história das mulheres. Sua presença é freqüentemente apagada, seus vestígios, desfeitos, seus arquivos, destruídos. Há um déficit, uma falta de vestígios. (PERROT, 2007, p. 21).

O universo onírico assombra-me diariamente. São as fantasmas que insistem em me visitar, trazendo em suas vozes solitárias as histórias, prematuramente devastadas, distorcidas e desvalorizadas. Elas achavam que eu podia permanecer em sonho por muito tempo, mas elas se



esqueceram do peso que carregam, das marcas e das dores que trazem em seu infindável lamento.

Em uma dessas assombrações, presenciei o combate sangrento delas, das índias, durante a “Guerra dos Bárbaros”³, ocorrida por volta de 1683 na ribeira do sertão do Acauã, mais conhecida hoje como Seridó/RN⁴. As imagens e os reflexos ainda estão vagando na penumbra de meu sonho traumático, vivido num lugar outrora habitado por mulheres guerreiras, brabas e escudeiras. Havia no sonho/pesadelo uma enorme escuridão, em formato de névoas, com fumaças e cinzas por todos os lados.

No momento em que escrevo esse texto, o cheiro ainda está aqui, pois acho que se fixou em meus pensamentos, como ferida podre. E; nessa putrefação, os odores das vidas que se iam, sem enterros ou orações, começaram a boiar sob a chuva que aliviava o calor das chamas, porque a mãe terra, sofrida com o massacre dos filhos, apelou para as Deusas pedindo água, a fim de sepultar os seus descendentes que estavam debaixo do fogo.

Ainda posso sentir o teor triste do vasto cenário.

³ A Guerra dos Bárbaros foram episódios belicosos ocorridos no interior de todo o sertão nordestino brasileiro. “A conquista do sertão do Rio Grande do Norte não foi pacífica. Vendo invadido seu território, os índios se levantaram, com a mais legítima determinação guerreira, contra os primeiros assentamentos de fazendas no interior na Capitania do Rio Grande, numa epopéia sertaneja que até hoje reclama atenção por parte dos historiadores. O gentio bárbaro, como a eles se referiam os documentos da época, resistiu por anos a fio até ser morto ou aldeado pelos homens brancos que tentavam se fixar nas ribeiras e aguadas dos sertões.” (MUIRAKYTAN, 2012, p. 35).

⁴ Região de transição entre o campo e a caatinga nos estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte. Para mais, informações, ver tese de Helder Alexandre Medeiros de Macedo, intitulada **Outras famílias do Seridó: genealogias mestiças no sertão do Rio Grande do Norte (século XVIII e XIX)**, defendida em Recife, em 2013.

Era sombrio, fúnebre, esquecido, rasgado por um canto solene, curto, pausado e sofrido. As que ficaram vivas choravam sem parar, mastigando a saliva em busca de sustentar a sede, dando consolo aos filhos ensanguentados, dilacerados pelas chamas. Essa dor de ser destituída de seu mundo, queimada viva em sua mãe terra, provocou-me um saber adormecido que estava enterrado nas brumas do crepúsculo, escondido na psique, formatado conforme o que se convencionou como mundo real.

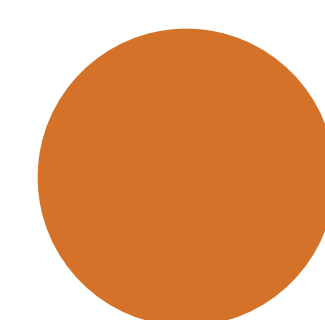
Foi assim, então, que a colonização no Seridó/RN começou: com fogo. Segundo Gaston Bachelard (1994)⁵, ele é calmo, profundo, universal. É o elemento primordial, originário, primogênito; senhor supremo, amante principal da vida. “O fogo é assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo.” (BACHELARD, 1994, p. 11). É o fenômeno mais deslumbrante e inexplicável que existe, ele também é o Deus que atiça as descobertas, as chamas inquietantes do humano que estão distantes de seus instintos. Sendo um ser natural, a primeira lição que aprendemos sobre ele é como não tocar.

⁵ Filósofo e poeta francês; Gaston Bachelard (1884-1962) buscou em seus escritos; o destaque unificador da imaginação para o saber, a poesia, o trabalho, o sonho; e o caráter essencial da linguagem; como suporte objetivo da subjetividade, para a apreensão e análise das contradições humanas. Para o poeta, era interessante a interpretação psicológico-literária dos elementos: terra, água, fogo e ar. Para mais informações e interesse pela obra do autor, ver: <https://farofafilosofica.com/2018/03/11/gaston-bachelard-10-livros-para-download-em-pdf/>. Acessado em 23/11/2020.

O toque demorado esfarela em cinzas a parte atingida, e os vestígios se perdem ao vento, virando poeira, tornando-se força integrante do universo. Ao pousar na terra, essa poeira circula e se entrega ao solo, penetrando nele, adubando suas sedimentações, dando vida ao que outrora morrera. É por meio do fogo que se começa a existir, porque; antes de nascermos; somos alma, espírito vagando em busca de vida. Somos anjos alados perdidos, sem moradia, desejando abriga-nos em um corpo quente, novo, vivo.

É a chama que mantém a alma em constante vibração, dando permissão maior a um novo ressurgir. Devido a essa supremacia singular, somos fascinados por seu brilho vermelho, branco, amarelado, por sua chama única que acende os nossos dias, iluminando nossas trevas obscuras pela exaustão do tempo.

Como “todo sonhador inflamado é um poeta em potencial” (BACHELARD, 1989, p. 11), jaz aqui uma poetiza de coração ancestral, inflamada em vigilar o anoitecer, o amanhecer, as lareiras apagadas, perdidas em casas solitárias. Ao olhar o fogo parado na vela, tento criar um contato, passando o dedo em cima, sentindo um queimar invadir meu espírito, transportando-me ao antigo mundo das almas. Ponho e retiro o dedo rapidamente, antes que ele me consuma, me aprisionando em seu mundo,



mostrando-me como é específica a sua forma, me ensinado conhecimentos jamais absorvidos, porque ele nos restaura e amplia nossa visão perante o inusitado. É assim que ele nasce/renasce, que se instaura, e é por meio dele que vou relatar a perseguição e a destruição de uma raça feminina de origem indígena, nascida e criada em solo seridoense, localizada no sertão do Rio Grande do Norte/RN.

Inflamada por essas assombrações, esta escrita incendiará aquelas que a lerem, porque será revelada a destruição do protagonismo feminino selvagem, guerreiro, de nomes silenciados, apagados por tochas e armas masculinas. Esquecidas e destronadas de sua sabedoria, as selvagens, forjadas no raio de Jaci⁶, cavalgaram em direção à mata seca, buscando refúgio em cavernas, grotas, furnas e locas que as resguardassem das trevas. A aurora vinha com o grito do Acauã, e elas sobreviveram em pedaços, resistindo à selvageria daqueles que as caçavam, *a dentes de cachorro e cascos de cavalo*⁷, pelas ribeiras e pelos riachos seridoenses.

⁶ Jaci é uma Deusa Brasileira que banha com luz a essência do feminino sagrado. Para mais, ver: <https://www.okademani.com.br/single-post/2018/07/26/Jaci-Deusa-da-Lua-e-a-Lenda-daVitoria-regia>. Acessado em 21/11/2020.

⁷ As caboclas viviam “escondidas nos pés-de-serra ou nas suas chãs e homiziadas nas furnas e grotas, andando sozinhas ou em pequenos grupos, fugindo a todo tempo do alastramento da fronteira pastorícia, foram literalmente caçadas pelos conquistadores luso-brasílicos, que, montados em cavalos e com a ajuda de cães de caça, conseguiram domar a sua brabeza”. (MACEDO, 2013, p. 5). A essa caçada brutal, eles deram o nome de *dentes de cachorro e cascos de cavalo*.

A CABOCLA BRABA GUERREIRA: MICAELA

Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida. (PERROT, 2007, p. 234).

Eu sou uma errante, moça nascida e criada no Seridó, de ascendências múltiplas, filha das arredias, das abusadas e frechadas⁸. Disseram-me que eu sou fogo, menina ruim, que nasceu para incendiar, como antigamente faziam as índias que aqui viviam. As primeiras mulheres caçadas e perseguidas eram índias, minhas avós caboclas, mães primeiras das terras seridoenses. Elas traziam no sangue o calor supremo, oriundo de personalidades descolonizadas, rainhas e deusas de saberes originais. Viviam próximo ao rio Acauã, “perambulando pelo mato, cozinhando em panelas de barro, colhendo mel de abelha e usando-o como alimento acessório junto à caça e aos frutos da caatinga” (MACEDO, 2013, p. 107), usando um linguajar do qual os homens brancos desconheciam a tradução.

Domingos Jorge Velho⁹ e suas tropas, a mando da capitania do Rio Grande, chegaram de madrugada a

⁸ No dialogismo seridoense, frechada significa indomável, de sangue quente. Ou seja, moças assim são loucas.

⁹ “Matias da Cunha, Governador-Geral do Brasil em 1688, contratou os serviços do Terço Paulista de Domingos Jorge Velho para que ele combatesse os índios na região do sertão do Rio Grande do Norte. Não participando do último combate, mas deixando suas tropas nas terras do Acauã, que em 1692 derrotou os gentios, e prendeu mais de mil indígenas, em especial o cacique Canindé líder do povo”. (MUIRAKYTAN, 2012, p. 36).

cavalo, com armas de fogo, incendiando vidas, chefiando um massacre desumano, fomentado pela possibilidade de ocuparem aquele espaço, de serem os donos, os senhores reis do sertão. Alcançando a tão sonhada conquista, a dinastia portuguesa firmou moradia fixa nas terras indígenas e povoou a região, construindo os currais para o bicho boi trazido da capital. Nas margens e ribeiras, ficaram as poucas sobreviventes indígenas, escondidas na Serra da Rajada, localizada entre Parelhas/RN, Jardim do Seridó/RN, Acari/RN e Carnaúba dos Dantas/RN, sendo, também, o palco de outro massacre: a caça às caboclas¹⁰ guerreiras.

A civilização seridoense nasce, assim, com o estupro das índias sobreviventes da Guerra dos Bárbaros. Segundo Macedo (2013), tal prática no século XVII era recorrente devido à falta de mulheres na região, nascendo desse infortúnio a raça mestiça, derivada do homem branco, mais conhecido como o vaqueiro; ou o próprio luso-brasílico. Em uma dessas empreitadas selvagens, eles avistaram a principal personagem deste estudo, uma cabocla braba guerreira, residente da Serra da Rajada, caçada *a dentes de cachorro e cascos de cavalo* por um luso-brasílico chamado Caetano Dantas Corrêa¹¹.

¹⁰ “As caboclas capturadas pelos conquistadores luso-brasílicos tornaram-se (de maneira forçada, ou não) esposas ou concubinas dos primeiros conquistadores, donde nasceram os filhos mestiços que, por vezes, chegaram a tomar conta de suas fazendas na época do couro”. (MACEDO, 2013, p. 7).

¹¹ A partir das considerações de Macedo (2013), Caetano Dantas Corrêa (1710-1797), luso-brasílico, em 1750 tinha uma fazenda de gado na ribeira do Seridó, fundando, posteriormente, Carnaúba dos Dantas/RN.

[...] o coronel Caetano Dantas Corrêa (1710- 1797) teria *pego a dente de cachorro e a casco de cavalo* uma *cabocla-braba* que batizara posteriormente como Micaela, a qual estava desgarrada nas cercanias da Serra da Rajada (hoje, essa serra fica localizada entre os municípios de Carnaúba dos Dantas, Acari, Parelhas e Jardim do Seridó). Contam que a mesma, por ser muito arredia, foi trancada e amarrada em um quarto e que, ao receber a comida em um prato, cuspiu-o e o arremessava de volta. Teria sido amansada por Caetano Dantas, com quem casara depois e tivera filhos, dos quais descendem os Dantas que povoaram a ribeira do Seridó. (MACEDO, 2013, p. 108, grifo do autor).

Violentos e desumanos, os homens continuaram a praticar contras as índias tais brutalidades, sendo eles os mais severos e ríspidos senhores homens do sertão seridoense. Na terra que só pertencia ao macho branco, reinava a força de se ter nas sesmarias a predominância dessa violência de gênero, sendo negado às mulheres que lá viviam o direito de pertencer, de cultuar suas origens, de cuidar da terra e de viver no mato, como assim desejavam.

Denunciadora da violência usada na empreitada de colonização das terras situadas na ribeira do Seridó e de seus afluentes, a narrativa envolvendo a captura da indígena nos parece, por outro lado, a lembrança de que essa região tinha muitos habitantes antes da chegada dos conquistadores. Populações essas a quem foi negado, com a vitória do projeto ocidental e consequente interiorização da pecuária, o direito de manter seus próprios territórios, adorar seus deuses e até mesmo de conviver segundo seus padrões societários. (MACEDO, 2013, p. 112).

Tendo em vista o que ocorreu no século XVII, a cultura do estupro continua hoje asseverando ser ela a supremacia do corpo masculino, mediante um machismo e um patriarcado ainda predominante em nossa sociedade. Após mais de quatro séculos, temos casos parecidos como o de Micaela; e o de outras mulheres que, como afirma Mary Del Priore (2004), tiveram fatos silenciados, cortados e historicamente destruídos.

Antes disso, no mundo ocidental do século XV, já existia uma política sexual hostil, que liberava os homens a estuprar mulheres nas piores circunstâncias, fossem elas meninas, adolescentes ou adultas, pois “uma vez estuprada, não era fácil recuperar seu lugar na sociedade” e, dessa forma, “a legalização do estupro criou um clima intensamente misógino que degradou todas as mulheres, qualquer que fosse sua classe”. (FEDERICI, 2019, p. 104).

A sexualidade feminina, em dias atuais, permanece ferida, sendo alvo desses senhores, pois, em pleno século XXI, o homem sozinho ou em bando ainda estupra a mulher covardemente. Diante dessa misoginia e desse sexismo exacerbado, sabemos que sobreviver em terra de homem não é uma tarefa fácil. Ondas de repressão invadem o sexo feminino, deixando a descendência de Lilith enfrentar o Adão que ainda insiste em viver sobre a terra.

Como os europeus que aqui chegaram já eram instruídos a cometer tais crimes, foi fácil caçar as índias seridoenses. Eles não contavam com o fato de que elas seriam o ponto de desequilíbrio deles. A partir dessas insurgências do corpo feminino, em especial de como a mulher seridoense era/é uma alma em chamas, começo a relatar a narrativa de Micaela¹², de sua jornada heroica, num desbravamento solitário, mas que fez dela a patrona social e religiosa de uma comunidade, a mãe-avó de todas nós. Assim, mediante todos os sonhos que eu vinha tendo com a Guerra dos Bárbaros, em um deles tive um encontro inusitado. Em um dia de muita chuva, em que o vento, por trás das serras parelhenses, anunciava o prenúncio de uma grande tempestade, enquanto eu dormia, vi a minha ancestral.

No sonho, eu estava no meio de uma grande mata. Era cinzenta a sua vegetação, com bastantes pedras no caminho. O escuro me deu pouca visão, e eu tive a sensação de estar perdida entre os mundos. De repente, fui seduzida por uma fumaça; que me deu um direcionamento para segui-la, para ir com ela. Quando me aproximei mais de sua combustão, vi uma mulher sentada numa

¹² De acordo com Macedo (2013), Micaela foi o nome dado por Caetano Dantas Corrêa à índia que ele sequestrou. Seu nome de origem até hoje ainda é desconhecido. Existem três versões do mito dessa índia: na primeira delas, vista pela comunidade oral dos carnaubenses, Caetano Dantas Corrêa teria amansado a índia e se casado com ela, tendo filhos que vieram a criar a cidade de Carnaúba dos Dantas. Na segunda, historiadores e genealogistas que escreveram sobre a família Dantas, revelaram que Micaela era filha de Caetano Dantas Corrêa com Dona Josefa de Araújo Pereira, que por sinal, se casou com Antônio de Azevedo Maia, e; a índia, que teria o mesmo nome, seria somente a concubina dele. Na terceira e última versão, ele teria mesmo se casado com a índia Micaela e dado o mesmo nome a uma de suas filhas, criando com elas a cidade de Carnaúba dos Dantas. Assim, eu escolhi a primeira versão para compor este artigo. Essas informações foram retiradas da tese de Helder Macedo, contida nas referências.

pedra gigante, com um cachimbo em mãos, soprando ao vento seu encanto, sua magia, que se dissipava no céu como feitiço. Aproximei-me dela amedrontada, e eu não entendi o que ela me falou. Uma língua estranha, cheia de mistérios, sem formas ou compreensão para mim. Sem entender nada, comecei a correr; voltando pelo caminho que me levou até ela; e, quando cansei de correr entre as pedras, vendo meu pé quase sangrar, parei do lado de um cacto alto.

As batidas do meu coração eram tão altas quanto o sino de uma igreja. E ela surgiu em minha frente, na velocidade de uma flecha sem direção, cravando a mão forte no cacto, arrancando-o bravamente, sem dor, arremessando-o longe. Paralisei o corpo; e me urinei na roupa, mas pude entender o que ela me falou com raiva e exaustão:

- Eu¹³ sou Micaela! Andarilha deste solo árido. Caminho na mata procurando loca, caverna, um lugar escondido para meu corpo padecer. Meu sertão foi tomado por selvagens de armas de fogo que derramaram o sangue do meu povo, destruíram minha casa, minha família; e me fizeram sair fugida forjada na força do vento. Sem caminho, sem eira nem beira, vago pelas margens do rio esperando a mão branca escorregar por ele, e que se vá com a canção

13 A escrita em vermelho é para simbolizar a cor da raça indígena e a bravura de Micaela. Inconsciente, eu comecei a escrever em vermelho e, quando percebi, achei simbólico optar por deixar como estava.

que o rio entoa, levando seu corpo ao fundo da oiticica¹⁴. Quero narrar a você a versão dos fatos pelo meu olhar. Muita coisa foi escrita pela mão branca, mas eles se esqueceram de relatar a parte que me cabe da história. Sente-se aqui, falou ela.

Sentei-me no chão quente da Serra da Rajada e deixei que ela falasse.

- Fui caçada, maltratada, humilhada. Arrancada à força do chão, laçada e amarrada, presa numa casa, passando fome e sede. O sol eu não via mais, meu povo havia sido queimado, se perdido, vendido como escravo, abusado e amaldiçoado. Não sabia mais se iria viver, correr pelo mato, colher fruto; ou dormir sob as estrelas. Amansei o ódio no peito, deixei-me cair sem alento esperando a deusa da morte vim me guiar de volta às constelações. Quando apaguei de dor, sonhei com outro tempo, um em que eu caminhava sozinha, caçando, esperando a chuva cair, porque aqui a chuva vinha pouco por causa da seca. Em tempos ruins, todas as mulheres em círculo da minha tribo Canindé cantavam para a deusa Jaci, olhando pra ela no céu, chamando-a por meio de um lamento. Ela vinha pela ventania afora esfriar a terra, adubando os nossos ventres, fortalecendo a natureza que nos cuidava. Eu era menina valente. Corria com as onças sem medo

¹⁴ Oiticica era um riacho localizado na região de Parelhas/RN. Chamava-se assim por causa dos muitos pés de oiticica dentro dele. Hoje ele está seco devido à falta de chuva na região.

de nada e caçava pra minha mãe, índia velha, cozinhar os bichos na fogueira. Cresci no raio da aurora, vigiando os curumins, ensinando a língua do nosso povo, banhando eles no açude. A água era pura e cristalina. Hoje ela é verde, devido aos resíduos de minérios que os garimpeiros brancos derramaram nele. Morreu tudo, os peixes, a vida que sobrevivia dele. Acordei com o estômago doído; e resolvi comer a comida do homem branco deixada na porta. Resolvi também não morrer, decidindo continuar viva para que todos conhecessem a minha história, o que eu fui e quem era meu povo. Quando os cachorros entravam pra me amansar, comecei a ficar quieta, sentada, em silêncio, e o velho branco começou a me visitar. Deixava-o abusar do meu corpo calada, sem gritar, ou morder, como antes fazia. Aos poucos ele foi me levando pra dentro da casa grande, me vestindo, me fazendo tomar banho, amarrando meu cabelo, pois estava, segundo ele, amansada. Tornei-me com o tempo a dona do lar. Aprendi a ler e a escrever a língua dos brancos; entendi a sua religião, e era muito amada pelo homem que me caçou. Tivemos filhos, muitos deles. Da sesmaria que tínhamos e da grande criação de gado, fundamos Carnaúba dos Dantas/RN. Eu dei a ideia de ser Carnaúba por causa das grandes carnaubeiras que existiam, e, como só tínhamos nós na região, ficou Dantas devido ao sobrenome dele. Eu era como um pé de jurema

velha: derrubava com o olhar aquele que me fizesse mal. Aos meus filhos, transmiti a cultura do meu povo, as lendas que tínhamos, e como extrair da natureza a cura, as substâncias necessárias à sobrevivência. Lutei pela minha liberdade, mas tive que ser como ele queria que eu fosse. Porém, o deixei achar que estava no comando, e ia, com astúcia, contornando o tempo e seus trajetos, pois como dizia meu povo, vivíamos para amanhecer sempre no alvorecer do dia, e morríamos se preciso, no crepúsculo.

Quando percebi, o sol já estava entrando pelas frestas da minha janela. Era dia, e eu levantei cansada, com a sensação de ainda sentir o cheiro do cachimbo da velha índia. O sonho reverberou numa narrativa, um novo olhar para o que aconteceu durante a colonização do meu povo. Não se estuda isso na escola, nem sabemos como tudo ocorreu. Só se sabe que devemos agradecer pelos portugueses terem vindo para cá, por terem feito o que fizeram. A instrução de agradecer é pesada demais. Assim como a água molda as pedras, nós mulheres temos a facilidade de moldar a alma dos homens, e é esse artifício que eles tanto temem. Micaela soube disso nos primórdios do mundo. Ser somente como um rio comportado não nos cabe mais, é muita água querendo entrar em ebulição, desejando encher reservatórios, ou lavá-los por dentro.

Eu acordei. Ela me acordou. Vou revogar a lei que não

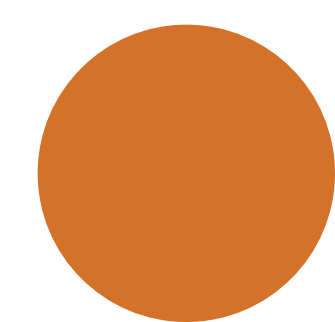


exige os relatos do que aconteceu durante a colonização como conteúdo na escola, como acervo concreto dos fatos silenciados. É meu direito como mulher escrever o que não escreveram, contar o que calaram, acreditar nelas, e não na versão deles, somente, como a verdadeira. Existem, também, as fissuras da história que estão tornando-se concretas, pois o patriarcado está sendo desmascarado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

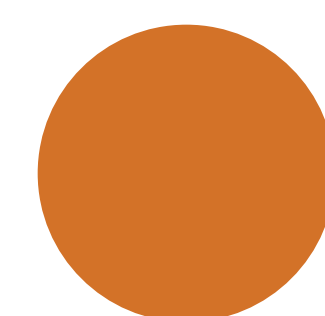
Os poucos vestígios deixados pela memória oral sobre Micaela deram visibilidade à versão dos fatos reais ocorridos na época da colonização, silenciados pelos documentos e registros históricos oficiais sobre a constituição das cidades seridoenses. A voz ecoada, não somente pelo teor individual, mas sobretudo coletivo, exemplifica a luta das mulheres em tempos de outrora, quando elas personificaram a força em afirmação feminina, subjugadas enquanto raça, que desbravou, também, essas terras.

O peso do silêncio velado, visto por várias razões como sendo essencial à cultura e à apropriação das terras sertanejas, agora foi rasgado, desbravando em minha voz a força que dela obtive, pois “nesse silêncio profundo, é claro que as mulheres não estão sozinhas. Ele envolve o continente perdido das vidas submersas no esquecimento



no qual se anula a massa da humanidade”. (PERROT, 2007, p. 16). Porém, dessa humanidade esquecida, destinada à obscuridade, revelou ser o tempo pequeno para tanta bravura. Micaela não se permitiu afetar; nem esqueceu de sua origem negada, pois prova disso é que ela vive no imaginário coletivo do povo seridoense, firmando seu território, sua luta. Ser mais destemido não houve nessas terras, porque ela foi caçada, destituída de sua origem; e, mesmo achando que estavam domando seu coração, ela foi a dramaturga da sua história. Os gritos dela ainda ecoam no silenciamento social; como a guerreira que aqui foi domada, mas; que foi também; a mulher que domou o coração do homem branco, que subverteu as atitudes dos colonizadores, dando fim à prática da caça às caboclas da região.

“Escrever a história das mulheres é sair do silêncio em que elas estavam confinadas. Mas por que esse silêncio? Ou antes: será que as mulheres têm uma história?” (PERROT, 2007, p. 16). Sim. Elas têm. As histórias delas continuam vivas, amedrontando aqueles que tentam passar uma borracha em cima. Não se pode apagar o que aconteceu. No meio do mato sempre sobra um ser que irá repassar de forma oral o trajeto do ocorrido, pois é inútil velar e costurar a boca dessas hereges, feiticeiras, meretrizes, curandeiras. É tudo credice. Elas estarão lá, prontas a



atacar e surgir como flechas certeiras a atingir o dominador e o doutrinador que conjurou e desmentiu a sua história. Cuidado: elas estão invisíveis.

__REFERÊNCIAS

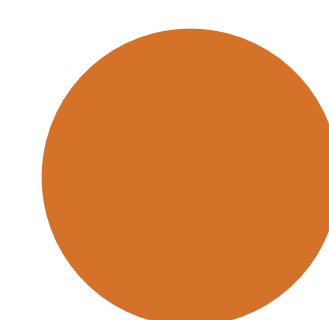
BACHELARD, Gaston. **A Psicanálise do Fogo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

----- . **A Chama de Uma Vela**. Tradução de Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

CAVINGNAC. Julie Antoinette. “Mito e Memória na construção de uma identidade local”, in https://www.academia.edu/33989894/Mito_e_Mem%C3%B3ria_Na_Constru%C3%A7%C3%A3o_De_Uma_Identidade_Local. Acessado em agosto de 2020.

FEDERCI, Silvia. **Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução: do Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

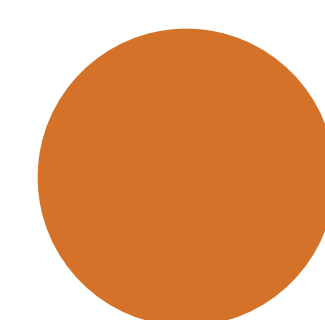
MACEDO. Helder Alexandre Medeiros de. **Outras famílias do Seridó: genealogias mestiças no sertão do Rio Grande do Norte (século XVIII e XIX)**. In: OS PRIMEIROS TEMPOS:



NATIVOS, CONTATOS E MISTURAS. p. 87-113. Recife, 2013.

DEL PRIORE. Mary. **Histórias das Mulheres no Brasil** [recurso eletrônico]. Bassanezi (coord. de textos). 7 ed. São Paulo: Contexto, 2004.

PERROT. Michelle. **Minha História das Mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.



É “LEI”! ESPETÁCULO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA CRIADO EM PROCESSO COLABORATIVO

Alba Pedreira Vieira

(UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA)¹

Marcus Diego de Almeida e Silva

(GRUPO DE PESQUISA GIRARTE)²

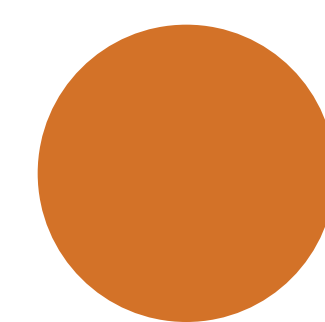
Carlos Gonçalves Tavares

(FACULDADES SUDAMÉRIS)³

1 Professora doutora dos Cursos de Graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa, MG; Coordenadora do Fórum de Editores de Revistas de Artes Cênicas e do Grupo de Trabalho Processos de Criação e Expressão Cênicas da ABRACE; Diretora Artística, intérprete-criadora e performer da Mosaico Cia de Dança Contemporânea; Líder do Grupo de Pesquisa Transdisciplinar em Dança, organizadora dos livros “Educação para as Artes” (2010) e “Arte e Violência: Ensaio em Movimento” (2017).

2 Licenciado em Educação Física pela Faculdade Sudamérica Cataguases (MG). Ator e bailarino registrado no SATED – MG. Pós graduando em Cinema e Linguagem audiovisual, pela Universidade Estácio - SP. Formado no Método Bertazzo – SP. Coordenador e artista pesquisador do Projeto Girarte. Por dois anos foi docente na Fundarte (Fundação de arte de Muriaé), Muriaé (MG). Por 10 anos foi integrante do elenco da Cia Ormeo.

3 Professor, licenciado em Educação Física pela Faculdades Sudamérica (Cataguases, MG) aonde atualmente é professor; mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora e doutor em Comunicação, Cultura e Artes pela Universidade do Algarve em Portugal. Foi Bailarino da Cia. Ormeo e do Grupo de Pesquisa Girarte.





Cena “Leis da Dinâmica” coreografada por Alba Vieira para “Lei”.
Fonte: Acervo de imagens do Grupo Girarte.

__RESUMO

Neste ensaio apresentamos e discutimos o espetáculo de dança contemporânea “Lei”, cujo processo foi permeado por uma rede colaborativa de vários elementos incluindo

ideias, movimentos, perspectivas, cenários, sons, projeções visuais, mediações tecnológicas, figurino e elementos cênicos, além de saberes holísticos e experiências vividas de seus participantes. A construção do espetáculo envolveu artistas de diferentes linguagens artísticas – música, dança, teatro e audiovisual para a criação interdisciplinar deste trabalho. “Lei” é o primeiro trabalho de dança do Grupo de Pesquisa Girarte (Cataguases, MG) que tem como foco a exploração de múltiplas linguagens artísticas. Como artistas profundamente envolvidos na criação desta obra, refletimos sobre a criação do espetáculo, fruto de um processo colaborativo em dança, a partir dos princípios da ‘experiência vivida’ (VAN MANEN, 1997). Potências de diferentes corpos, com suas respectivas histórias, repertórios, pensamentos e linguagens, geram potência colaborativa ao convergirem para criação de um mesmo trabalho artístico.

__PALAVRAS CHAVE

Dança, Arte, Processo Colaborativo, Interdisciplinaridade.

__ABSTRACT

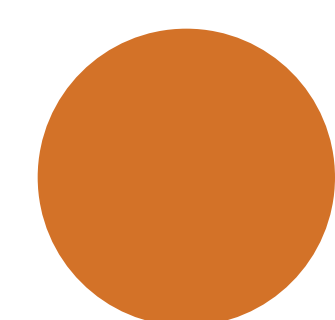
In this text we present and discuss the Piece of Contemporary Dance “Law”, whose process was permeated



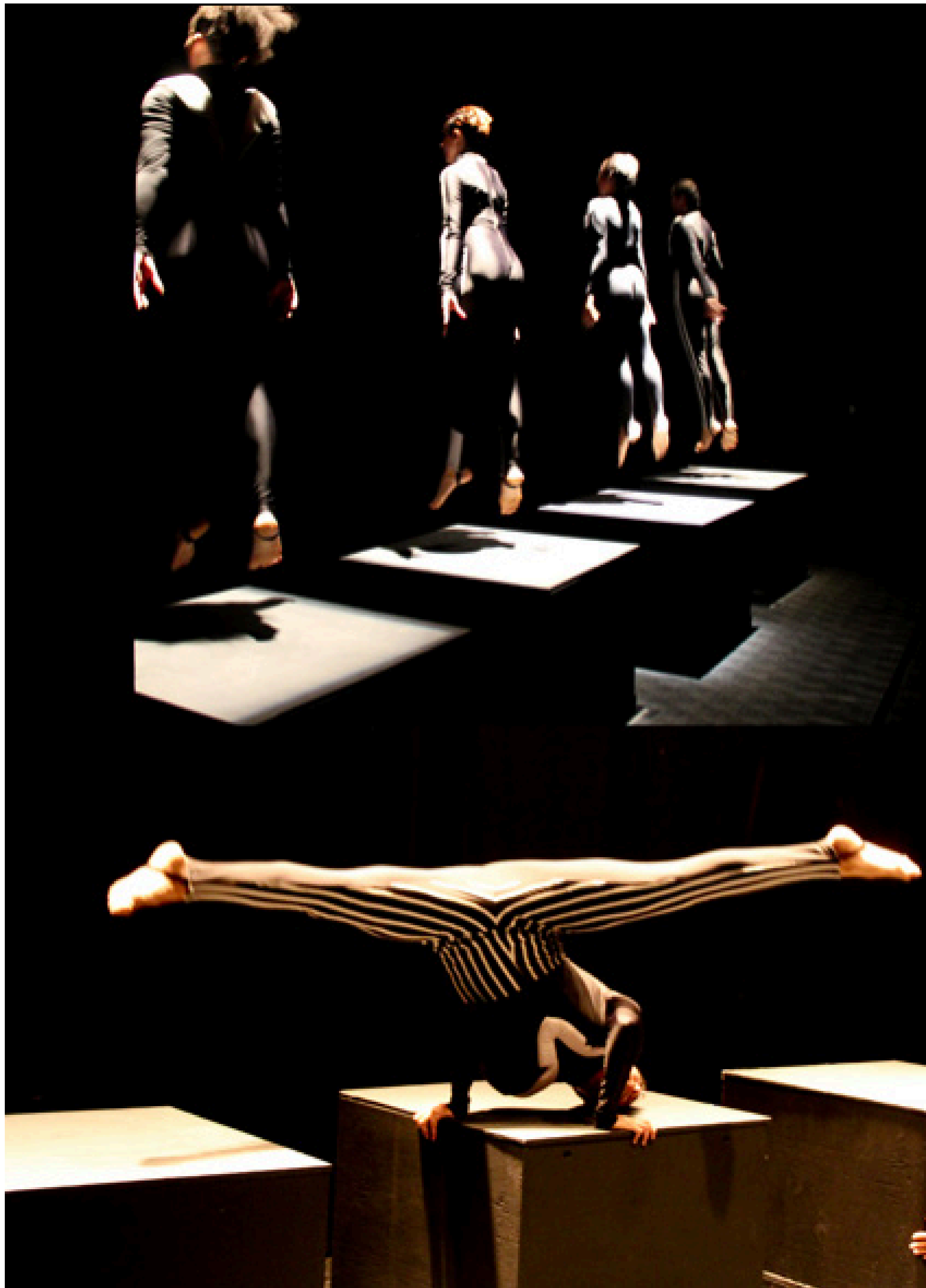
by a collaborative network of several elements including ideas, movements, perspectives, scenarios, sounds, visual projection, technological mediations, costumes, cenography, in addition to participants' holistic knowledge and lived experiences. The creation of the piece involved artists from different artistic languages – music, dance, theater and audiovisual for the interdisciplinary elaboration of the work. “Law” is the first choreographic work of the Girarte Research Group (Cataguases, MG) that focuses on the use of multiple artistic languages. As artists deeply involved in the creation of this dance piece, we reflect on its creation and the final work as the result of a collaborative process in dance, based on the principles of ‘lived experience’ (VAN MANEN, 1997). Powers of different bodies, with their respective stories, repertoires, thoughts and languages, can generate collaborative power when converging to create the same artistic work.

__KEYWORDS

Dance, Art, Collaborative Process, Interdisciplinarity.



PONTOS DE PARTIDA



Cena coreografada por Alba Vieira para “Lei”
Fonte: Acervo de imagens do Grupo Girarte.

Apresentamos e discutimos o espetáculo de dança contemporânea “Lei”, cujo processo foi permeado por uma rede colaborativa de vários elementos incluindo ideias, movimentos, perspectivas, cenários, figurino e elementos cênicos, além de saberes holísticos e experiências vividas de seus participantes. O processo colaborativo em arte busca

horizontalizar os papéis, trocas, relações e envolvimento dos criadores de uma obra artística, seja uma performance, espetáculo, exposição, peça teatral, performance e outros. Sendo assim, a busca é pelo compartilhamento de saberes, particularmente aquelas advindas das experiências vividas, habilidades, repertórios e histórias para que, durante o processo criativo, fronteiras imaginárias em relação ao ‘que é função de quem’ sejam imprecisas e se tornem diluídas.

O processo de criação por meio do processo colaborativo se desenvolveu ao longo do tempo e, segundo Abreu (2004), surgiu pelas necessidades da cena e de problemas práticos observados nos processos de construção tradicionais. Esse processo criativo por meio da colaboração tem se mostrado potente ao observarmos várias obras artísticas enriquecidas pela ampla gama de ideias e perspectivas envolvidas (e.g., MARTINS, GATTI, 2016; CORRADINI, 2011; VIEIRA et al, 2009).

Corradini (2011) compreende que o processo colaborativo “desafia os tradicionais modos de produção no campo das artes, caracterizando-se na dança como um modo de contestação e resistência, abarcando artistas e pesquisadores do corpo, e profissionais de campos afins” (p. 4). A resistência pode ser refletida até em um sentido mais amplo, no sentido de contrapor a sociedade capitalista que incentiva o individualismo. Na forma de



criação colaborativa, a autora sugere participantes atuam numa “zona de transitividade”, pois...

(...) o processo colaborativo enfoca o compartilhamento de informações no decorrer da criação da obra, constituindo-o num lugar de diálogo, interação e negociação constantes, aqui entendido como *zona de transitividade*; (...) Trata-se de um espaço de troca no qual sujeitos de distintas formações cooperam para a criação da obra, atuando como interlocutores de seus próprios campos de atuação. (op. cit.).

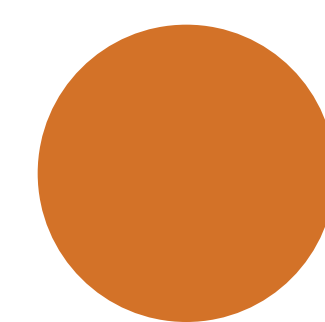
O processo colaborativo também tem íntima relação com a autonomia: O que posso e devo fazer para colaborar com demais? A partir da perspectiva de trabalho colaborativo em arte, o Grupo Girarte convidou a artista e docente Alba Pedreira Vieira, dos Cursos de Dança da Universidade Federal de Viçosa/MG, a ministrar a oficina “Processos Criativos em Dança” em maio de 2015. Nessa oficina, Alba compartilhou com os artistas do Grupo Girarte sua proposta de composição em dança, “Estratégias e jogos manipulativos do corpo na criação artística em dança” (VIEIRA, 2016). Dentre vários aspectos abordados, explicou como uma composição pode ou não nascer de uma temática. Na época, ela refletiu com o grupo a seguinte ideia de Fayga Ostrower: temáticas de nossas criações em arte tem relações diretas com o que somos. Ou seja, somos o que criamos, criamos o que somos. Assim,



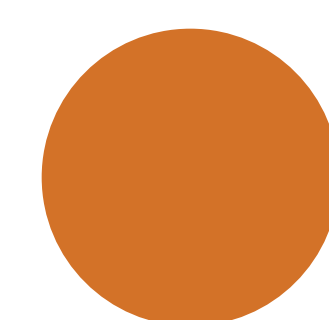
Criar não representa um relaxamento ou esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos, nós, a realidade nova. (op. cit., 1993, p. 28)

A discussão sobre conexões entre temática de uma obra e vida e realidade, realizada na oficina de Alba, gerou nos participantes do Grupo Girarte a seguinte questão: Qual seria a temática do seu próprio espetáculo? O espetáculo “Lei” então, teve como primeiro estímulo para surgimento da temática, um fato ocorrido com David Peixoto, um dos artistas do Grupo, que relata:

“A ideia de falar das leis de Newton surgiu como uma carência e necessidade que tive quando adolescente, e depois de adulto também: como aplicar as três leis de Newton no dia a dia? Esta é a questão que até hoje vejo nos jovens quando estão na escola, conseguem até resolver as equações, mas e depois, como aplicar isso na rotina diária? E a ideia veio justamente com a Lei da Força/Dinâmica. Eu estava em um ônibus vindo de uma atividade realizada pelo Girarte no projeto social em uma escola. Ao tentar por acaso abrir a janela do ônibus, a princípio não consegui, mas alterando a força que



exercia sobre o vidro ele começou a se mover e daquele momento em diante o vidro não parou mais, e o melhor, ele não só deslizou com mais facilidade, deslizou sem que eu precisasse exercer uma força maior do que já estava fazendo. Bingo! Então era isso que Newton quis dizer, $F = M \cdot A$ (massa) . A(aceleração), depende então do tamanho dessa massa para ela se mover, quanto maior a massa mais difícil tirá-la de um lugar, mas feito isso (entrando em aceleração) ela segue; sendo assim também, dependendo da concentração de massa, será difícil conseguir interromper o movimento. Daí por diante comecei a perceber atitudes corriqueiras como andar, correr, mover móveis e até mesmo me levantar. Por que não criar um espetáculo de dança em que pudéssemos demonstrar isso (e particularmente não há nada mais físico que a dança) de forma simples, direta e fazer os jovens compreenderem por eles mesmos que Newton não estava doido, e que sim, as leis existem e se aplicam nas formas mais simples?”.





A temática inicial proposta por David resultou no espetáculo “Lei”.
Fonte: Acervo de imagens do Grupo Girarte.

David dividiu com o Grupo de Pesquisa Girarte e com o Coordenador Geral do Projeto Girarte (Marcus Diego) a experiência vivida no ônibus e o desejo de desenvolver a temática da física. A proposta foi muito bem aceita. Todos perceberam como a temática sugerida estabelecia uma relação direta com arte e educação, que é o principal foco de trabalho e base geral das pesquisas realizadas pelo Grupo de Pesquisa Girarte desde seu surgimento.

A arte possui em sua essência uma característica interdisciplinar (BARBOSA, PARDO, 2012), assim a educação

não poderia ser esquecida no espetáculo a ser criado. O Projeto Girarte trabalha simultaneamente em dois núcleos: o artístico, âmbito relacionado com as pesquisas artísticas e acadêmicas realizadas pelos artistas; e o núcleo educacional e social. Nas palavras de dois de seus membros,

O Projeto Girarte tem por objetivo dar continuidade às atividades realizadas em 2013 pelo “Projeto Café Com pão Itinerante – 2013” e acrescentar novas mobilizações artísticas que possam de forma significativa aumentar a eficácia das atividades realizadas em parceria com o “Projeto Nossa Energia”. A equipe do “Projeto Girarte” desenvolve atividades com escolas das redes públicas de ensino, estando presente em mais de 20 cidades no estado de Minas Gerais e Rio de Janeiro (TAVARES; REBOREDO, 2015).

Desde seu início em julho de 2014, o projeto já visitou mais de 35 cidades, atendeu mais de 50 escolas e beneficiou aproximadamente 25.000 pessoas de diferentes faixas etárias realizando atividades de arte e educação. Tem como base desenvolver vivências práticas do projeto dentro do ambiente escolar. Com diferentes discentes, foi possível identificar claramente que a disciplina Física se destacava como a menos ‘popular’ no ambiente escolar, fator que vai ao encontro das reflexões pessoais de David Peixoto. Essas relações motivaram ainda mais o interesse pela ideia e desenvolvimento da temática, leis da Física.



Com objetivo de amadurecer a temática como proposta de um espetáculo de dança, o Grupo de Pesquisa Girarte se mobilizou em várias rodas de discussões e encontros diários de pesquisas práticas. Quais subtemas dentro do tema seriam selecionados? O que e como abordar leis da Física em uma montagem de dança contemporânea? Ao discutirem a aplicação das leis de Newton em nossa vida diária, principalmente na dança, os bailarinos do Girarte refletiram que seria muito simplista pensar sobre a sua utilização no próprio corpo, pensando-o apenas como uma massa ou reprodutor das leis e ações da Física. Ou seja, isso reduziria o corpo como apenas um veículo executor de movimentos. O desafio está no entendimento do nosso corpo como experiência vivida em permanente construção, plástico, adaptável, como fonte e veículo de comunicação, em fluxos de conexão consigo, com o outro e com o ambiente. Corpo político e politizado.

Cada “corpo Girarte” percebeu a potência da proposta de comunicarem a Física ao público com suas danças a partir do seu arsenal pessoal de experiências e ideias que se aprofundavam no processo de trocas coletivas de conversas, movimentos, gestos. Nos laboratórios iniciais, identificaram uma das grandes vantagens de se trabalhar em um processo colaborativo: cada bailarino apresentou uma alternativa diferente de trabalho e/ou movimento,



agregando inúmeras experiências vividas anteriormente e diferentes pontos de vista e opiniões. Orientados pela dinâmica do diálogo constante sobre as variadas facetas da temática, desafios aos poucos se revelaram. Foram feitos vários estudos e levantamentos de possibilidades para se trabalhar com a física, mas, naturalmente, foi surgindo a necessidade de decisões sobre quais seriam os focos específicos e argumentos para concretização do trabalho artístico pelos membros do Girarte.

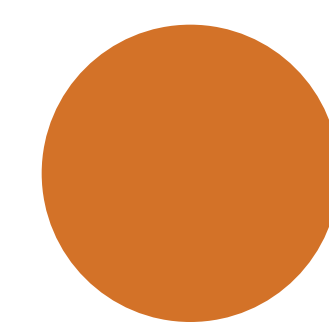
Estreitando a relação com a física, as pesquisas se concentraram nas Três Leis de Newton e na Lei Gravitacional. Cada lei foi estudada separadamente para entendimento aprofundado e alcance de uma exploração corporal bem fundamentada e coesa com os estudos e descobertas de Isaac Newton. Na evolução da proposta, a dramaturga do grupo, Miriam Gaspar, chamou a atenção para necessidade de fechamento de argumentos e justificativas em relação à construção de um trabalho de dança com a temática escolhida. Nesta discussão específica, o Grupo concluiu que não era o suficiente apenas apresentar as Leis da Física de uma maneira alternativa ou criativa. Foi constatada a necessidade de uma reflexão maior do que era explorar corporalmente as Leis de Newton, a partir da perspectiva primordial de trabalho do grupo: cruzar diferentes linguagens e conteúdos de forma interdisciplinar.



Confiantes na criação colaborativa, o Girarte se empenhou em encontrar, juntos, diferentes relações e sentidos para o trabalho em construção. Motivados e inquietos pelo então cenário econômico, artístico, político, educacional da época da criação, o grupo identificou outras leis além das da física. Refletiram sobre leis criadas pelo homem para viver em sociedade. Em uma das discussões, Miriam Gaspar afirmou que “...as leis do homem, que regem a convivência em comunidade, são construídas para punir o mal e louvar o bem...”; porém, o Grupo entendeu que essa punição ou louvor são definidas após julgamento de valor, o qual é farto de diferentes interpretações e/ou pontos de vista. Diferente das Leis de Newton que se caracterizam, a princípio, como universais.

Outra reflexão do grupo foi sobre a necessidade da existência de tantas leis instituídas para se resolver e/ou controlar corpos, ações, conflitos e, assim, possibilitar vivência ‘pacífica’ em sociedade. Desses pontos de partida, coletivamente decidiram: o grupo iria explorar corporalmente tanto as leis da física quanto as leis criadas pelos seres humanos para viverem em sociedade. Como o espetáculo poderia materializar corporalmente, artisticamente, estas reflexões sobre influências de ambas leis, da física nos corpos em movimento e jurídicas com as quais convivemos?

Ao pensarem sobre as leis humanas, uma das discussões



do grupo foi sobre diferentes conceitos e pensamentos sobre liberdade, quem define as pessoas que pode ou não viver livremente. O que é ser livre? Existe liberdade plena? Quem assim o determina? Como? Para que? Com o que e quem? Os diálogos sobre leis da física também foram intensos. Quais são as muitas leis da física já descobertas, e quais seriam outras tantas a serem reveladas? Essas foram algumas questões que surgiram como fruto das rodas de conversa do Girarte.

A complexidade da temática levou à decisão de fazer do palco uma verdadeira ‘caixa de experimentos’, que teria como pano de fundo uma lousa para desenhos de fórmulas, projeção de corpos em experimentos físicos/corporais e um ambiente com diferentes níveis de solo, teto e profundidade. A partir destas decisões houve a necessidade de ampliar o processo e a rede colaborativa. Foram então convidados dois diferentes coreógrafos, Alba Vieira e Mário Nascimento, além de diferentes músicos e figurinistas para comporem juntos um mesmo trabalho.





Cena coreografada por Alba Vieira para “Lei”.
As fórmulas da física são projetadas na cena. Acervo de imagens do Grupo Girarte.

PONTOS DE SEQUÊNCIA DO TRABALHO ARTÍSTICO

O trabalho coletivo pode ser entendido como ações realizadas por um grupo de pessoas que se empenham em prol de um mesmo objetivo, porém cada um com seu foco de ação direcionado de forma individual. Ou seja, há união de vários trabalhos individuais para se realizar um mesmo produto final. Estudando mais a fundo sobre o processo

coletivo, o Girarte percebeu que sua forma de trabalho estava longe dessa proposta. Refletindo esta questão com a coreógrafa Alba Vieira, perceberam como estavam já imersos em um processo colaborativo de trabalho, pois todas as pessoas envolvidas participavam ativamente e de forma direta nas decisões, contribuindo com o surgimento da criação. Essa proposta se diferia do meramente juntar em uma obra várias ideias já experimentadas e exploradas para dar origem à uma obra coletiva.

Desde o primeiro momento da criação de “Lei”, o Grupo de Pesquisa Girarte esteve diretamente envolvido em um processo de criação colaborativo. A vontade era desenvolver um trabalho artístico que envolvia pessoas de múltiplas linguagens dispostas a contribuir de forma democrática e intensa com a criação. Firmes neste propósito, os coreógrafos foram cuidadosamente pensados e convidados: Alba Vieira e Mário Nascimento. Cada coreógrafo ficou responsável por duas leis: Mário Nascimento com Inércia e Ação e Reação, e Alba Vieira com Força/Dinâmica e Lei Gravitacional.

O grupo cataguasense Girarte, coordenado pelo ator, bailarino e professor Marcus Diego de Almeida Silva, teve participação ativa e colaborativa dos seguintes artistas/pesquisadores para criação de “Lei”: Andreza Viana, Carlos Gonçalves, Deliana Domingues, David Peixoto, Lidiane Matias,



Miriam Gaspar, Maycon Vilela, Rayane Rodrigues e Rogério Mendonça. Além do elenco fixo dos artistas do Grupo de Pesquisa Girarte, houve contribuições de outras artistas, com as coreografias de Dança Contemporânea criadas por Mário (Belo Horizonte, MG) e Alba (Viçosa, MG), a trilha sonora foi especialmente composta para a obra por Makely Ka e O Grivo (ambos de Belo Horizonte, MG) e os figurinos produzidos por Carolina Sudati (São Paulo).



Processo de Criação de cena coreografada por Mário Nascimento para “Lei”.
Fonte: Acervo de imagens do Grupo Girarte.

Sobre o Bloco “Inércia” criado por Mário Nascimento, foram coletados os seguintes relatos de dois bailarinos do Girarte:

“A coreografia ilustra e representa de forma eficiente a 1ª lei de Newton. Vejo algo como uma reação em cadeia que contamina, como se todos os bailarinos presentes na cena fossem (cada qual em variados momentos e movimentos) a “força externa” que atua sobre os corpos. O movimento retilíneo uniforme é provocado e sentido de formas diferentes nos corpos. A utilização da plataforma contribui esteticamente e conceitualmente para representar a horizontalidade da inércia. Vejo como inércia também como um ritmo constante em situações onde as ações não representam modificações significativas no todo. Se a força motriz da “dança inerte” se inicia com a movimentação de um bailarino no fim da cena, a força centrífuga do movimento circular o expulsa da plataforma e conseqüentemente sai de cena. Se em Lei, apenas uma ‘força externa e superior’ consegue parar o movimento retilíneo uniforme da plataforma, em quais proporções essas analogias acontece na sociedade?” (bailarino, Calos Gonçalves Tavares).

“A Cena conseguiu, assim como todas as demais de ‘Lei’, alcançar seus objetivos. Pude perceber a presença da Inércia o tempo todo durante a performance corporal des-

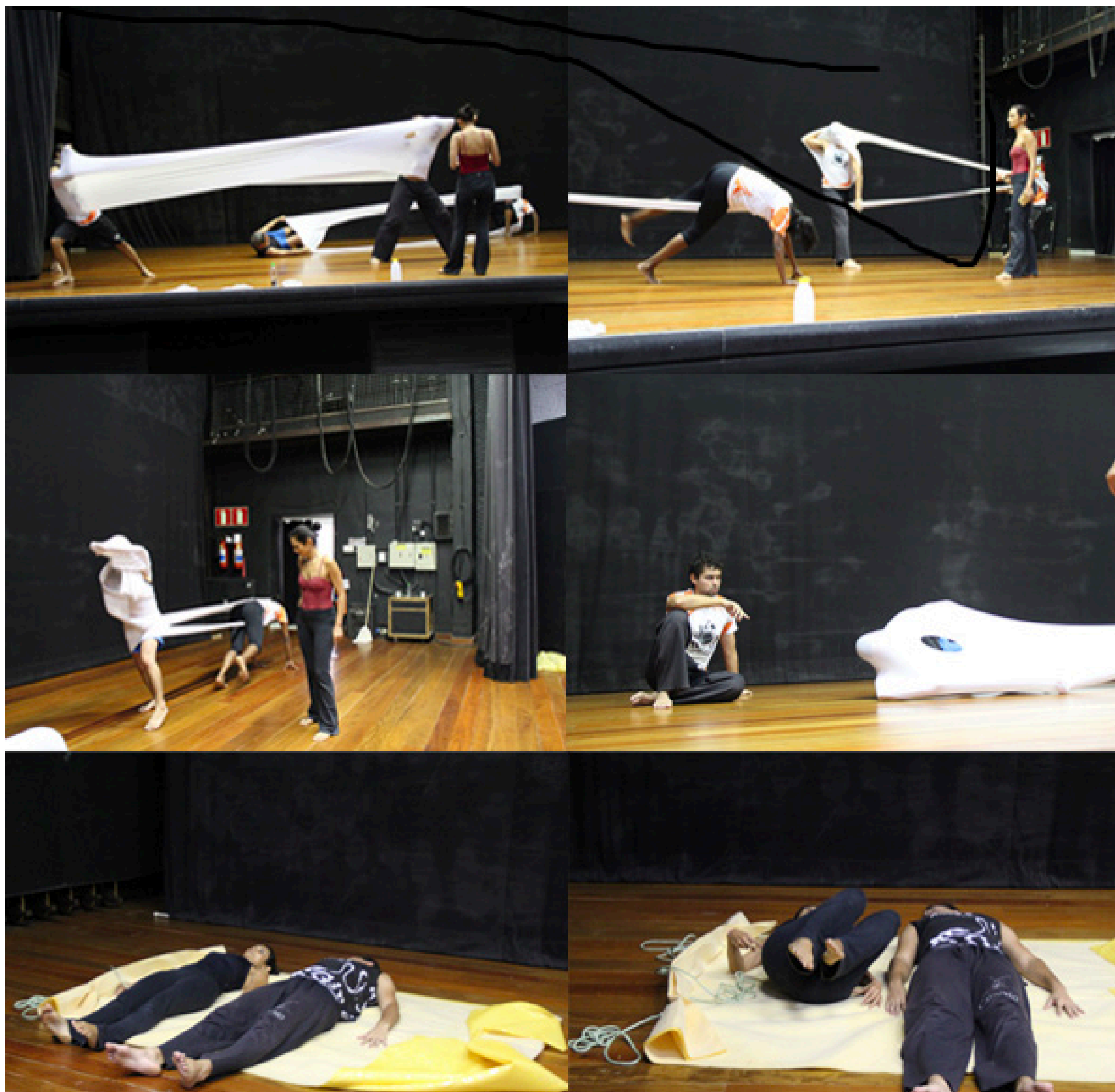


te bloco, e com a ajuda da plataforma foi ainda mais fácil entender que algo que está em repouso tende a permanecer da mesma forma até que uma força maior mude seu estado atual. Particularmente foi um grande desafio conseguir entender na prática a proposta do Mário Nascimento de se trabalhar mantendo uma movimentação em MRU (movimento retilíneo uniforme). Com a colaboração do Carlos Gonçalves (integrante do elenco) de ministrar uma aula de consciência corporal utilizando exercícios de Rudolf Laban, foi mais fácil de eu entender melhor meus movimentos e ter sucesso em minha movimentação neste bloco.” (Lidiane da Silva Matias).



Processo de Criação da cena Inércia coreografada por Mário para “Lei”.
Fonte: Acervo de imagens do Grupo Girarte.

Na imagem abaixo, Alba Vieira durante a criação colaborativa com o Girarte de “força e dinâmica”, com o tecido elástico:



Processo de Criação de cena coreografada por Alba para “Lei”.
Fonte: Acervo de imagens do Grupo Girarte.

Para Alba Vieira, o tecido elástico tem relação direta com a ideia de resistência e resiliência que precisam se tornar o mote da nossa arte e sociedade contemporâneas: “Somos muitas vezes esgarçados no que parece ser o limite das nossas forças; mas de algum lugar, reviramos e

fazemos brotar uma força imensa para responder, à altura, os desafios que nos são colocados pela forças da física, da natureza, das existências, das co-existências e das leis humanas” (2015).

Outro elemento usado por Alba Vieira foram caixas para trabalhar a gravidade, como visto nas imagens abaixo:



Processo de Criação de cena coreografada por Alba para “Lei”.
Fonte: Acervo de imagens do Grupo Girarte.

Durante os estudos realizados sobre as Três Leis de

Newton e a Lei Gravitacional foi observado que as leis nas literaturas pesquisadas eram geralmente apresentadas na mesma ordem, Inércia, Força/Dinâmica, Ação e Reação e a Lei Gravitacional. A opção foi por manter em toda construção do trabalho esta mesma ordem de apresentação didática. A estreia de “Lei” foi em 24 e 25 de setembro de 2016, em Cataguases (MG) no Centro Cultural Humberto Mauro, e assim como todas as demais ações, atividades e apresentações do Grupo Girarte, foi gratuita. A circulação de “Lei” teve início em 29 e 30 de outubro de 2016, em Campo Grande (MS) no Teatro Dom Bosco. Circulou pelo Rio de Janeiro, Paraíba, em várias cidades e eventos de Minas Gerais, incluindo no Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana, e Viçosa (29 e 30 março 2019)

PONTOS DE REFLEXÃO SOBRE O TRABALHO ARTÍSTICO COLABORATIVO



Estreia de “Lei”. Cena Gravidade coreografada por Alba Vieira.
Fonte: Acervo de imagens do Grupo Girarte.



O trabalho colaborativo em arte exige respeito, abertura, consideração e generosidade por parte dos envolvidos nas criações. Nos movimentos iniciais se estabelece o grande desafio de unir ideias variadas, formas diferentes de trabalhar e dançar, bem como anseios e expectativas de cada artista e profissional colaborador.

Como artistas profundamente envolvidos na criação desta obra, nós autores refletimos nesse ensaio sobre a criação do espetáculo, fruto de um processo colaborativo em dança, a partir dos princípios da ‘experiência vivida’ (VAN MANEN, 1997). Consideramos ao longo do texto, potências de diferentes corpos com suas respectivas histórias, repertórios, pensamentos e linguagens, e o que podem gerar ao convergirem para criação de um mesmo trabalho artístico.

Durante a construção coreográfica de “Lei”, foi visível a maneira peculiar de trabalho de Alba e Mário. O Grupo percebeu que cada um, a seu modo, desenvolveu o processo de montagem de maneira a tornar possível estabelecer uma comunicação com o elenco, respeitando e considerando não só o físico do ‘material humano’ disponível para criação, mas potenciais poéticos para possibilitar um ambiente norteado pelo que era imprescindível: compartilhar a construção do processo de criação. Foi gerado espaço para cada bailarino se colocar por inteiro na criação, e vivenciar a



colaboração de forma pró-ativa. Essa jornada é coerente com todo trabalho diário do Grupo de Pesquisa Girarte e está na perspectiva do que afirma Dantas (2005):

Existe, portanto, uma modificação do papel do dançarino; pois, em dança contemporânea, os coreógrafos tendem a solicitar de seus intérpretes desde a participação nos processos de criação até atuações atléticas virtuosíssimas, passando por sutis alterações de estados de corpo e nuances interpretativas. (s/p).

O elenco teve a oportunidade de vivenciar diferentes características de processos de montagem coreográfico, ambos na perspectiva colaborativa. Justamente este ponto, a nosso ver, potencializou o espetáculo: o mesmo produto gerado por duas maneiras diferentes de trabalho, pois cada coreógrafo tem sua maneira única de desenvolver uma temática. Os vários cruzamentos éticos e estéticos convergiram para o produto 'final' (que nunca se finaliza) permitindo a cada integrante expor suas reflexões particulares, visão, movimentos autorais e poéticas em prol da 'lei' da Arte colaborativa.





Estreia de “Lei”. Fonte: Acervo de imagens do Grupo Girarte.

Para finalizar o texto, deixamos a obra falar por si. Trechos das cenas podem ser vistas no vídeo síntese do Espetáculo “Lei”:

https://www.youtube.com/watch?time_continue=19&v=WZu11jjBcnQ

__REFERÊNCIAS

ABREU, Luis Alberto de. **Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação**. Cadernos da ELT, Escola Livre de Teatro de Santo André, n.2, jun.2004. Disponível em: <<http://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77392.shtml>>. Acesso em: out. 2015.

BARBOSA, A. M., PARDO, M. F. Arte na educação: interterritorialidade, interdisciplinaridade e outros inter.

Visualidades, 3(1), 2012. Disponível em <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/17929> Acesso em 23 de agosto de 2020.

CORRADINI, Sandra. Processo Colaborativo e Sujeito Autoral em Dança. **Anais** de Congresso. ABRACE: Porto Alegre, 2011. Disponível em <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3173/3336> . Acesso em 31 de agosto de 2020.

DANTAS, Mônica Fagundes. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **Movimento**, Vol.11, n. 2 (maio/ago.2005), p. 31-57. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/20023>> Acesso em: out. 2016.

MARTINS, Liana Zakia; GATTI, Daniela. O processo colaborativo e provisório em dança contemporânea como caminho de construção de saberes. **Anais** ... 2016. Disponível em http://uece.br/eventos/spcp/anais/trabalhos_completos/247-38824-30032016-091634.pdf. Acesso em 20 de agosto de 2020.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 9ª ed. 1993.

TAVARES, Carlos Gonçalves; REBOREDO, Marcus Diego de Almeida e Silva. Projeto Girarte: a dança e o teatro dentro do ambiente

escolar. **Anais do II Congresso Internacional da Associação Latino-Americana de Ciências do Esporte, Educação Física e Dança - ALCIDED**, UFJF, Juiz de Fora, 2015.

VAN MANEN, Max. **Researching Lived Experience: Human Science for an Action Sensitive Pedagogy**. Toronto: Transcontinental Printing Inc., 1997.

VIEIRA, A. P. Dramaturgias... do Corpo Dançante. **Cadernos do GIPE- CIT**: Processos criativos: Dramaturgias, materiais e improvisação. Salvador, Editora da UFBA, n. 37, 2016. Disponível em <http://www.ppgac.tea.ufba.br/wp-content/uploads/2019/09/GIPE-CIT-N37.pdf> Acesso em 18 de agosto de 2020.

VIEIRA, A. P.; MARCOS, K. V., LIMA, M. M. S. Alternativas metodológicas da investigação acadêmica sobre processos coletivos em dança: o caso de uma pesquisa em escolas de Viçosa, MG. **Anais ... V Reunião Científica da ABRACE** Associação Brasileira de Pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas: São Paulo 2009. Disponível em http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pesquisadanca/Alba_Pedreira_Vieira_-_Alternativas_metodologicas_da_investigacao_academica_sobre_processos_coletivos_em_danca.pdf Acesso em 15 de agosto de 2020.



A PRODUÇÃO CULTURAL DO BRASIL OITOCENTISTA E A ATUAÇÃO DE MULHERES NO TÊATRO POPULAR.

ROCHA, Lílian Rúbia da Costa. A produção cultural do Brasil oitocentista e a atuação de mulheres no teatro popular. Santos/SP: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Doutoranda no Instituto de Artes da Unicamp. Orientadora: Larissa de O. Neves Catalão.

__RESUMO

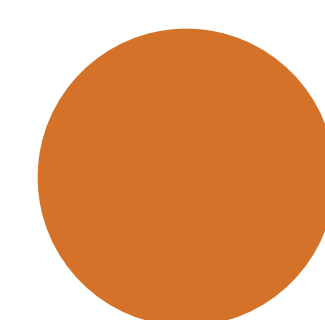
Este ensaio busca refletir sobre o teatro popular no final do século XIX, a partir da perspectiva da produção teatral e de seu impacto na vida cultural do período. Destacaremos a atuação de algumas mulheres que ocuparam os palcos nesse momento e despontaram pelo seu protagonismo,



quebrando vários paradigmas. Para tanto, utilizaremos autores que discutem sobre arte a partir do ponto vista da política. Apresentarei algumas artistas que estiveram presentes nos palcos brasileiros. Desde já, ressalto não ser possível realizar tal debate sem levar em consideração os diferentes aspectos que atravessam a questão, como gênero, classe e etnia. Apesar da escassez de trabalhos que documentam a atuação de artistas negras no teatro popular, temos o registro da atuação da Ascendina Santos, atriz negra que fez sucesso no Teatro de Revista. Também temos outras mulheres que compuseram este cenário, como Cinira Polonio e Chiquinha Gonzaga. Essas duas grandes artistas se notabilizaram pela transgressão à moral e aos bons costumes. Com trajetórias semelhantes, elas atuaram no Teatro de Revista por longo tempo. Este artigo busca compreender a atuação e formação de artistas que transgrediram os papéis atribuídos a elas em um momento de fortes tensões e imposições às mulheres.

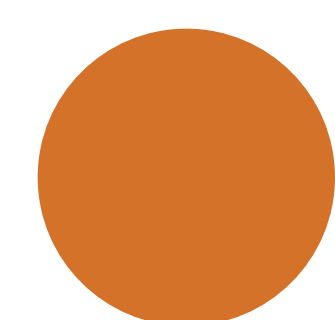
__PALAVRAS-CHAVES

Teatro-popular; produção cultural; feminismo.



__ABSTRACT

The present essay aims at discussing popular theater in the late XIX century, from a theater production perspective and its impact on cultural life in that period. Roles played by women that occupied those stages and what prominence they performed will get special attention, breaking different paradigms. With that intent, I will use authors who think about art from a political point of view. I will depict some female artists who were on Brazilian stages. As of now, I would like to emphasize that such debate is not possible without taking into consideration vital aspects that cut through the theme such as gender, class, and ethnicity. Although papers documenting the role performed by black artists in popular theater are very seldom, records of Ascendina Santos, a famous black actress who made a successful career in revoue theater can be found. We can also find other women who helped build this scenario like Cinira Polonio and Chiquinha Gonzaga. These two great artists became distinguished by breaking out of what was considered as 'decency' at that time. With similar careers, they operated in Revoue theater for a long time. This article seeks comprehension of roles played by and education of artists who did not comply with roles assigned to them at a time of great tension and impositions towards women.



__KEYWORDS

Popular theater, cultural production, feminism.

A vida cultural oitocentista foi constituída por diferentes movimentos. O primeiro aspecto importante diz respeito à urbanização do país, já que, até então, o Brasil não havia vivenciado a experiência da cidade grande. As dinâmicas sociais e a vida pública ganhavam outras dimensões. A historiografia nos apresenta o amplo panorama dessa formação da população da cidade. A Lei do Ventre Livre, em 1871, depois, a Abolição, em 1888, que puseram negros e libertos em movimento, a migração europeia para o Brasil, a migração de diferentes populações para cidade, como a indígena, compuseram a massa de trabalhadores livres na capital federal e em outras cidades do país. A Proclamação da República, em 1889, também marcou o período. Estava em curso um projeto de modernização e civilização com iniciativas disciplinares que tinha como modelo os parâmetros de modernidade da Europa. Em nome do chamado Progresso, ganharam força propostas de higienização. Houve investimento em iluminação e projetos de limpeza, e a contenção social teve grande apelo ao basear-se em saberes médicos e psiquiátricos. As populações

que viviam nos centros das cidades foram expulsas para regiões mais distantes.

A historiadora Iara Souza, em seu artigo *Sobre o tipo popular – imagens do(s) brasileiro(s) na virada do século*, nos ajuda a compreender os movimentos artísticos do Rio de Janeiro desse final do século XIX. Na capital federal, a rua era o repositório fundamental da diversidade de tipos urbanos, a matéria-prima para artistas das artes visuais, cênicas e para literatos. É importante ressaltar que o Circo-teatro e o Teatro de Revista sempre se apoiaram em tipos populares que refletiam o panorama político-social do momento. A experiência vivenciada nas ruas permitia aos artistas descobrirem o mundo urbano nos seus hábitos e sofrimentos e desvendar seus atributos e perigos. A cidade vivia uma dualidade: ao mesmo tempo em que era apresentada pelas elites como um moderno cartão postal do país, era considerada perigosa pela presença popular e suas lutas. Essa população, por sua vez, tinha como aliada o anonimato da grande cidade.

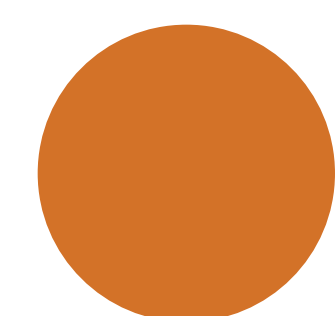
Intelectuais e artistas também utilizavam a experiência das ruas para criar sua arte. Para eles, a dualidade também se fazia presente. Coexistiam duas propostas: uma, que dialogava com essa rua e seus personagens, experimentando um universo de identidades conflituosas; e outra, chamada “arte acadêmica”, que, ensinada nas academias de belas-



artes, em alguma medida também dialogava com a rua, mas priorizando a cultura de inspiração clássica. De modo algum, procuro aqui limitar o debate em dois grandes blocos, mas identifico estes dois projetos fundamentais para entender os movimentos culturais desse período.

O Circo-teatro e o Teatro de Revista surgiram no Brasil no final do século XIX em meio a todos esses acontecimentos. Rapidamente, ganham grande popularidade no país, emergindo no bojo de movimentos artísticos que agitavam a vida cultural oitocentista de várias cidades no país. Destaco aqui Rio de Janeiro, Santos e cidades de partes de Minas Gerais, pois tiveram forte presença do teatro popular e também por existir uma produção intelectual relevante nestas regiões, em que se propunham critérios de análise próprios ao estudo desse teatro. É importante ressaltar que sobre Santos ainda existem poucos estudos que documentam o teatro popular nesse período. Mas a menciono porque, na pesquisa que realizei em arquivos, descobri um rico acervo que comprova que Santos recebeu grandes companhias de circo e teatro e, assim como o Rio e Minas, também teve grande relevância no panorama cultural do país.

As mencionadas cidades faziam parte do “discurso do progresso”, principalmente por sua efervescência econômica, que produziu mudanças nos hábitos e costumes. Nesse



novo modo de viver, a vida abria espaço para criação de ambientes de divertimento coletivo para a população, como cafés, botequins e teatros. Nesse processo, criam-se condições para a inauguração da vida noturna e boêmia das grandes cidades no Brasil. Tanto o circo como Teatro de Revista foram importantes difusores das artes como entretenimento e diversão. Os palcos revisteiros e circenses produziram e divulgaram as mais diversas companhias, que buscavam, através do seu teatro, encantar e divertir diferentes plateias. Regina Horta, em seu livro *Noites Circense: Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no Século XIX* nos ajuda a compreender a dimensão que esses espetáculos tiveram na vida cultural oitocentista a partir do seu estudo sobre Minas Gerais.

Os espetáculos de teatro e circo constituem um dos importantes momentos dessa vida cultural, dada sua frequência “pois os espetáculos aconteciam regularmente”, sua amplitude “atingindo um grande número de cidades e vilas em diferentes regiões da Província” e sua influência no cotidiano dos habitantes de diversas localidades mineiras. (DUARTE,1995, p.17).

Horta abre um debate importantíssimo sobre a atuação das companhias de circo e teatro em Minas Gerais. Identifica o projeto civilizador das iniciativas disciplinares, contra as quais o circo e o teatro se colocaram, em alguma medida, na contramão. Segundo Horta, esse projeto

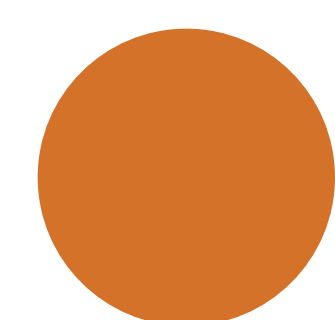


civilizador buscava, através da fixação das populações e da governamentalidade, desenvolver uma sociedade orientada para a centralização e a hierarquização. Nela, o controle social, exercido por meio de instituições disciplinadoras, que se instauram com base em saberes médicos e psiquiátricos, como escolas, prisões e hospitais, era fundamental. Assim foram construídos os saberes racionais em meio às lutas na sociedade oitocentista. Essa forma de vida artística, de grupos nômades, como a autora identifica, formados por artistas ambulantes, índios, ciganos e vagabundos, prejudicou a construção dessa proposta totalizante.

O circo fugia desses discursos racionalizadores ao proporcionar ao seu público diversão descomprometida com o real e o verossímil. De acordo com Horta, o circo trouxe uma visão de mundo “não-representativa”, na qual se abandonava o pensamento dicotômico sobre a relação corpo-espírito, verdadeiro-falso, autenticidade-ilusão, certeza-dúvida, morte-vida. O riso tinha papel fundamental nesse processo, pois, através dele, vivenciava-se a ambiguidade alegremente. Através de experiências grotescas se brincava com a dor, a morte, a razão, os poderes instituídos, o real e a verdade. A sátira é recurso, como se sabe, utilizado largamente a partir de discursos não verbais, na qual a gestualidade e a musicalidade ganhavam a cena com roupas extravagantes e palavras mágicas.

Essa teatralidade tinha como discurso fundante o corpo. Se, para o teatro erudito, o texto tem papel fundamental, neste circo, a cena é construída a partir do corpo. Outro aspecto relevante do circo desse período é sua característica híbrida, pois ele incorporava com facilidade artistas de rua e dançarinos. Era comum que companhias circenses interagissem com a diversidade regional, e artistas locais, passando a montar espetáculos influenciados por essa interação. Danças regionais e indígenas, cantos, linguagem e *performance* de encantadores de cobras e curandeiros eram, assim, incorporadas à concepção de espetáculo circense.

O circo se apresentava para muitos como outra possibilidade de vida. Se, por um lado, havia um projeto visando o controle total, por outro havia o circo, construindo um espaço de possibilidades para aqueles que estavam na contramão, buscando vivenciar experiências artísticas que lhes permitissem outro modo de estar no mundo. O circense Benjamim de Oliveira, por exemplo, é resultado desse processo. Mineiro, filho de uma escrava, nasceu sob a Lei do Ventre Livre e encontrou no circo, quando ainda era criança, uma possibilidade de vida. Durante sua trajetória, passou por diversos circos e se tornou, após rigoroso e complexo processo de formação artística, um artista múltiplo. A produção circense de época era resultado

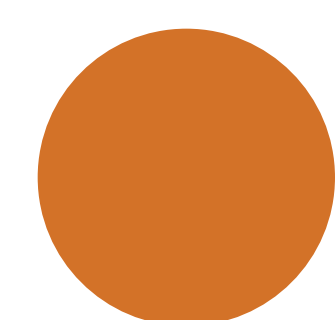


desse processo de formação, socialização e aprendizado, transmitido pelos próprios artistas no cotidiano do circo¹.

É importante ressaltar que muitos dos artistas do teatro de revista obtinham sua formação no circo, e a ela davam continuidade no dia-a-dia das companhias de Revista. Nesse processo, arte e vida eram duas coisas inseparáveis. Esses artistas viviam para, e da sua arte, e foram capazes de construir “heterotopias de desvio”, ocupando lugares marginais que abrigaram indivíduos com comportamentos considerados desviantes pela norma. Esses espaços construíram uma lógica própria de funcionamento e de fruição. Espaço e tempo tinham vida própria: fechados em si mesmos, a imaginação ganhava ali outros contornos na ruptura com a vida ordinária, e dali surgiam representações polifônicas da vida².

O Circo-teatro e o Teatro de Revista foram importantes veículos de produção, divulgação e difusão dos mais variados empreendimentos culturais. Movidos por amplo público e gozando de bastante popularidade, essas formas de teatro abriam espaço para as mais variadas formas de teatralidade, música, cinema e até para festas populares. Seus espetáculos tipicamente populares, voltados para diversão e entretenimento, se negavam a exercer uma missão civilizadora, e que tivesse um papel educativo,

¹ Vide: SILVA, Ermínia Silvia. *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade Circense no Brasil*.
² Michel Foucault, sobre o “corpo utópico” e as “heterotopias”.



assumindo uma “função social”³.

É importante refletir sobre dois aspectos, que considero fundamentais nesse tipo de teatro: a produção e a diversão. Buscarei desmistificar tais conceitos. O filósofo Walter Benjamim, em *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, deu legitimidade ao produto da cultura de massa, utilizando o cinema, tido então, nos anos 1930, como “arte nova”, para explicar um conjunto de atitudes novas com relação à arte. O autor referiu-se a esse período como sendo “a época das técnicas de reprodução”, defendendo que se precisava levar em consideração o conjunto de relações que envolviam a produção e a difusão artística. Seu argumento era que toda transformação, que teve o poder de modificar profundamente o meio de vida das comunidades humanas, também modificou o seu modo de sentir e perceber a arte. Desde o momento em que a produção artística passou a se basear nas “técnicas de reprodução” – e não no ritual, na sacralidade –, houve também emancipação da obra de arte frente o seu papel tradicional de servir à transcendência. Outra forma de práxis emerge – a política, uma vez que a arte se tornava uma experiência mundana pública desvinculada da esfera ritual.

Já do ponto de vista do divertimento, Benjamim fez uma

³ Vide: SILVA, Ermínia. *Circo-Teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade Circense no Brasil*.

diferenciação entre “diversão” e “concentração”. A primeira é feita para ter apreciação pelo público. A segunda é feita como “arte e pela arte”, e existe independentemente da apreciação de terceiros. Essa visão nos ajuda a compreender a variedade de teatro que estudamos aqui, que tem a recepção como parte de seu espetáculo:

Vê-se bem que reencontramos, no fim de contas, a velha recriminação: as massas procuram a diversão, mas a arte exige a concentração. Trata-se de um lugar comum; resta perguntar se ele oferece uma boa perspectiva para se entender o cinema. Necessário, assim, esmiuçar o assunto. A fim de traduzir a oposição entre diversão e concentração, poder-se-ia dizer isto: aquele que se concentra, diante de uma obra de arte, mergulha dentro dela, penetra-a como aquele pintor chinês cuja lenda narra haver-se perdido da paisagem que acabara de pintar. Pelo contrário, no caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa. Nada de mais significativo com relação a isso do que um edifício. Em todos os tempos, a arquitetura nos apresentou modelos de obra de arte que só são acolhidos pela diversão coletiva. As leis de tal acolhida são das mais ricas em ensinamentos. (BENJAMIM, 1983, p. 26).

Entre o final do século XIX e início do século XX, o teatro é sustentado pelo mercado. A atividade profissional se inscrevia no plano econômico, no qual o público pagava pelo ingresso que lhe dava direito a usufruir do espetáculo. Nesse momento, um empreendimento que fez grande sucesso foi o Teatro de Variedades. Era um espaço que recebia espetáculos variados, como de Teatro de Revista, além

de companhias mambembes, dentre outros. Já no plano artístico, as relações eram mais complexas. O trabalho dos atores era central na produção do espetáculo, já que ele oferecia o objeto de fruição que criou. O público apreciava não apenas o espetáculo, mas também o artista criador⁴. O artista popular é solidário com seu público, e estabelece com ele uma relação direta. Não é simplesmente uma relação de troca, mas de reciprocidade. É um teatro baseado na habilidade do intérprete e nas técnicas de improvisação, no qual o artista constrói, ao longo do tempo, repertórios de frases verbais, gestuais e corporais. Os atores se especializam em determinados “tipos”, formados a partir de repertório técnico, ano após ano. O texto é sempre um roteiro aberto que se completa em cena, não existindo, nesse caso, a figura do diretor, mas sim a do “encenador”, que é responsável juntamente com os atores, pelas montagens teatrais⁵.

Nesse período, esse tipo de teatro não recebia nenhum incentivo governamental. Era um teatro comercial que sobrevivia da bilheteria, e que possibilitava aos artistas um espaço de trabalho. Inclusive para as mulheres, que, nesse momento, ainda estavam restritas ao universo doméstico. Muitas mulheres passaram a fazer parte da vida pública das cidades justamente por meio das companhias de Teatro

4 METZLER, Marta. *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*.

5 METZLER, Marta. *Idem, ibidem*.

de Revista, que lhes possibilitou inserção no mercado de trabalho a partir de um trabalho com o corpo. É importante lembrar que no início do século ainda existiam companhias em que personagens de mulheres eram interpretados por homens vestidos com roupas e maquiagem de mulheres. Por esse motivo, as atrizes eram alvo de preconceito. No livro *A Condição Feminina no Rio de Janeiro do Século XIX*, há relatos de viajantes do período que se referiam às atrizes como prostitutas:

ENTUSIASMO PELAS ATRIZES

Em todo o mundo, os atores e as atrizes têm frequentemente reputação duvidosa. Sem dúvida, em nosso país, é das mais injustas. Mas, no Brasil, uma atriz que não seja uma prostituta seria incapaz para os palcos dos teatros. Parece estranho que a cidade do Rio de Janeiro, com mais de quatrocentos mil habitantes, não possa manter um teatro de ópera. Emprego a palavra respeitável tanto com referencia ao tamanho, quanto com referência a moralidade. 1865. John Codman. (LEITE, 1993, p. 173).

As atrizes eram consideradas por muitos como prostitutas, independentemente se eram profissionais do sexo ou não. Acreditava-se que as mulheres deveriam estar restritas ao lar e, de preferência, cuidando de suas famílias, lugares tidos como prioritariamente femininos. Só o fato de essas atrizes ocuparem o palco já era motivo para desprestigiá-las. Seu trabalho não era legitimado.

Outros viajantes viam na presença das atrizes em cena a possibilidade de verem mulheres nos espaços públicos, e, ainda outros, identificavam haver menos liberdade para as atrizes no teatro que para as mulheres frequentadoras da igreja. Fato curioso, mas plausível, já que as atrizes, por estarem expostas ao público, mereciam maior controle. Há também, nesses relatos, outro dado relevante: os teatros populares eram frequentados tanto por homens como por mulheres.

TEATRO AMADOR

...Estes senhores nos trouxeram entradas para um teatro de amadores franceses, que representa *vaudevilles*, a cada quinze dias. A sala é bem grande: existe uma galeria ampla para as senhoras e os homens ficam na plateia...

...Havia lá pessoas muito bonitas, mulheres graciosas, que é possível reencontrar ao percorrer as lojas de novidade da rua principal. Até agora, fugi, pois ainda não vi uma senhora brasileira, já que quase nunca saem de casa e é difícil ser admitidas a estas. Quase não existe vida social... 1834. Joseph de Rochette. (LEITE, 1993, p.172).

TEATRO É MENOS LIVRE QUE A IGREJA

Geralmente, as mulheres se comportam muito melhor, embora haja entre elas numerosos casos de depravação. O gosto pelos prazeres dos sentidos, muito precoce nos jovens, lhes dá, em boa companhia, uma atitude tímida ou acanhada. A mesma timidez, o mesmo acanhamento é observado entre as moças; mas pode ser atribuído ao pouco hábito que têm de vida social. A espécie de reclusão, em que são mantidas, faz com que raramente um homem tenha ocasião de falar

com a pessoa com que quer casar, antes de tê-la pedido em casamento. Quando os pais da jovem não são severos demais, às vezes consegue conversar com ela, mas sempre na presença deles. “É sobretudo nas igrejas”, observou M. Gabert, “que o amor se insinua mais facilmente entre as moças e age com maior mistério. O teatro lhes oferece menos liberdade, porque como ficam fechadas nos camarotes com a família, nenhum estranho a ele pode ser admitido, sob qualquer pretexto; os jovens amantes ficam, então, apenas com a interpretação dos olhares”. 1817. Louis de Freycinet. (LEITE, 1993, p. 170).

As atrizes sofriam vários preconceitos nesse período. Primeiro, pelo simples fato de ocuparem o espaço público. Segundo, por realizar atividade vista por muitos como ilegítima. E terceiro, e ainda mais problemático, eram atrizes do teatro popular, teatro que se colocava no plano da diversão e do entretenimento, visto como uma arte menor. Neste cenário, se faz necessário utilizar outra categoria de análise, além da de gênero, pois se aqui identificamos a presença de mulheres brancas na cena revisteira e circense, dificilmente encontramos menção à atuação de atrizes negras. Temos poucos registros da presença da mulher negra no Teatro de Revista no final do século XIX. O historiador Tiago Gomes, em *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, falou da companhia de teatro de revista negra criada em 1926, e diz que foi muito comum, nos palcos revisteiros do final do século XIX, artistas

que pintavam seus rostos com tinta preta para interpretar personagens de pele escura.

Isto prova que, para estudarmos o feminismo, precisamos pensar também na questão “étnico-racial”, uma vez que vivermos em uma sociedade que, além de machista, também é racista. Deise Brito, em sua dissertação *Um ator de fronteira: Uma análise do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40*, traz registros da atuação de atrizes negras no Teatro de Revista. Dentre elas, Ascendina Santos, no início do século XX. Há registros históricos da presença negra no teatro popular. No entanto, ainda faltam trabalhos que documentem a história da atuação das atrizes negras no século XIX. Abaixo, foto de Ascendina Santos⁶.

Ascendina dos Santos, mulher negra de origem humilde que por seu talento e capacidade alcançou a popularidade e foi uma atriz que se tornou a maior “novidade do teatro popular em 1926”. Ela dançava, cantava e contracenava, se tornou pioneira em termos da representação de um papel por uma artista negra



⁶ Foto acessada em 21-12-215, disponível no sitio: <http://blogln.ning.com/profiles/blogs/preconceito-racial-no-teatro?id=2189391%3ABlogPost%3A180227&page=3>.

naquele ano. Ex-cozinheira, ela foi descoberta por Pascoal Segreto empresário do ramo teatral, despertou a atenção do público e colunistas, a princípio por ser negra e depois por reunir habilidades performáticas que a colocava no mesmo patamar de atrizes de sucesso. Apesar, de ironias e reprodução de estereótipos em torno de sua figura, ela foi representada em diferentes revistas teatrais da época. Ela se mostrou orgulhosa de sua cor e expressou uma consciência das possibilidades de ascensão social a que estavam propensos a cultura e os artistas negros do período. No entanto, não temos o registro de sua trajetória em livros sobre companhias, artistas e espetáculos e nos deparamos com escassa documentação sobre Ascendina dos Santos na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT⁷.

Cinira Polonio e Chiquinha Gonzaga foram duas grandes artistas do período, e se notabilizaram pela transgressão à moral e aos bons costumes. Com trajetórias semelhantes, essas duas artistas aturam no Teatro de Revista por longo tempo. Ângela Reis realizou belíssimo trabalho em *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*, ao nos ajudar a compreender a atuação e formação de artistas que transgrediram os papéis atribuídos

⁷ ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A Presença Negra no Teatro de Revista de 1920*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

a elas em um momento de fortes tensões e imposições às mulheres.

Cinira Polônio, além de atriz, também foi dramaturga, compositora, maestrina e dona de companhias teatrais. Nunca se casou. Teve uma vida amorosa movimentada, e sua trajetória foi marcada por constantes viagens entre o Brasil e a Europa, demonstração de liberdade pessoal e independência bastante incomum para as mulheres daquele período. Já Chiquinha Gonzaga produziu revistas para o teatro na Praça Tiradentes. Vivia profissionalmente da música, mantinha uma vida amorosa discreta, mas ativa.

Segue abaixo, à esquerda, foto de Chiquinha Gonzaga, e, a ao seu lado, foto da Cinira Polônio⁸.

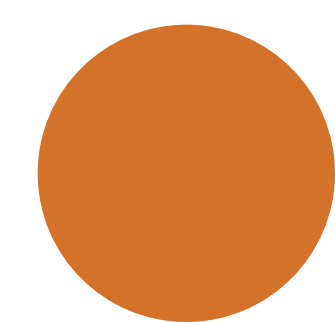


Em seu trabalho, Ângela Reis fez referências à Chiquinha

⁸ Foto de Chiquinha Gonzaga, acessada em 21-12-2015. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/m_de_marina/assets_c/2014/09/485868_440141999355554_1371303493_n-76221.html. Foto de Cinira Polônio retirada do livro: *Fora do Sério: Um panorama do teatro de revista no Brasil* de Delson Antunes.

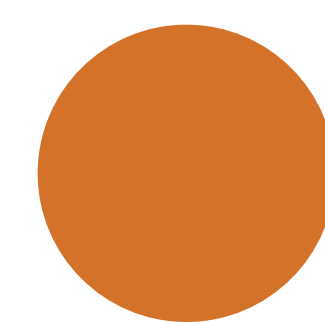
Gonzaga como compositora, boêmia, ativista política, abolicionista, militante da causa dos diretores autorais e uma das fundadoras da SBAT- Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. Cinira Polonio também é relacionada a brigas pela luta de seus direitos, não só como autora teatral, mas também como cidadã. Ao longo de suas trajetórias, as duas artistas compartilharam alguns trabalhos, tanto em espetáculos, como em outros contatos da sua vida profissional. As duas também viveram um período em Portugal e fizeram grande sucesso, demonstrando assim sua independência.

Essas duas mulheres, com vida profissional ativa e independente, estão no início de mudanças dos papéis exercidos pelas mulheres na sociedade brasileira. Na segunda metade do século XIX, o Brasil passava, como já mencionado, por várias transformações que culminaram em mudanças sociais e econômicas. Os movimentos abolicionistas e republicanos, além do processo de modernização dos costumes, que afetava a vida das mulheres da classe urbana mais favorecida. Nesse período, o Rio de Janeiro foi palco das primeiras manifestações feministas, lideradas por mulheres cultas da classe média do país. Através de jornais editados por mulheres, elas reuniram um bom número de mulheres que reivindicavam educação para as brasileiras. Nessa efervescência política, França Júnior



escreveu a comédia *As doutoras*, a peça que retratava os conflitos sobre os papéis sociais que poderiam ou não ser desempenhados pelas mulheres. O conflito se desenvolvia na vida de um casal em que a mulher desejava estudar e ser médica. Apesar de conseguir se formar ela acaba, ao final, se cansando e sendo apenas mãe. Apesar do final desastroso, que reforçava o lugar imposto às mulheres, a peça colocava em cena uma visão em que se preconizava um novo papel para as mulheres, colocando em debate a “educação feminina”.

A imprensa feminista ganha força nesse período. Surgem jornais escritos, editados por mulheres e para as mulheres. Além das já conhecidas reivindicações pela educação feminina, os jornais feministas ampliaram suas reivindicações e passaram a debater o status legal da mulher, as relações familiares, o acesso à educação e a possibilidades profissionais mais elevadas, até chegarem à reivindicação do voto das mulheres. A luta pelo voto feminino começou a partir da agitação republicana do final da década de 1880, fortalecendo o desejo feminista por direitos políticos. Apesar de grande dificuldade, o movimento sufragista continuou em atividade no início do século XX, até obter sucesso em 1932, momento em que o voto feminino foi assegurado. Outro importante aliado das feministas, nesse momento, foram os salões literários,



utilizados como instrumento de socialização das mulheres no século XIX. Criados a partir da influência francesa no Brasil, eram frequentados por jovens da elite. Tanto Cinira Polonio como Chiquinha Gonzaga tomaram parte desses movimentos feministas que foram bastante atuantes, principalmente, na segunda metade do século XIX⁹.

É fundamental compreender que esse movimento feminista do século XIX está voltado para mulheres brancas e de classe média, ou da elite intelectual do país. Podemos perceber essas relações nos movimentos que pouco se referem à situação da mulher negra, inclusive, no que se refere ao teatro popular. Nesse caso, penso que a reflexão sobre gênero deve ser tratada a partir das estruturas de relações de poder presentes na sociedade, como sugeriu Rita Segato em *Os percursos do gênero na antropologia e para além dela*.

Apesar de ter sido tradicionalmente deixada nas mãos das mulheres, a reflexão sobre gênero, em verdade, trata de uma estrutura de relações e, portanto, diz respeito a todos, esclarecendo-nos sobre os meandros das estruturas de poder e os enigmas da subordinação voluntária em geral, além de originar um discurso elucidador sobre a implantação de outros arranjos hierárquicos na sociedade, ao permitir-nos falar sobre outras formas de sujeição, sejam elas étnicas, raciais, regionais ou as que se instalam entre os impérios e as nações periféricas.

⁹ Vide: REIS, Ângela. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*.

Repensar o teatro popular e as lutas políticas do final do século XIX e início do XX, por meio da atuação de mulheres, foi uma estratégia para refletirmos sobre a vida cultural, das formas de sociabilidade e dos conflitos e possibilidades de ascensão social das artistas da época.

__REFERÊNCIAS:

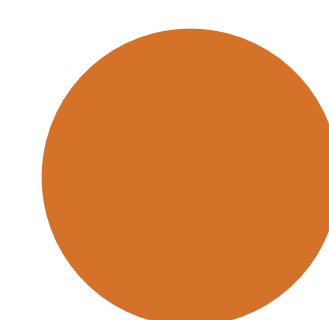
ALMEIDA, Paulo Roberto de. *A Presença Negra no Teatro de Revista de 1920*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

ANTUNES, Delson. *Fora do Sério - Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro. Ed. Funarte, 2002.

BENJAMIM, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos Escolhidos*. São Paulo. Ed. Abril Cultural, 1983.

BRITO, Deise Santos de. *Um ator de fronteira: Uma análise do ator Grande Otelo no teatro de revista brasileiro entre as décadas de 20 e 40*. São Paulo. Dissertação de mestrado apresentada Escola de Comunicação e Arte – USP, 2011.

DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: espetáculos de*



circo e teatro em Minas Gerais no século XIX. Campinas/SP. Ed. Unicamp, 1995.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*. Campinas/SP. Ed. Unicamp, 2004.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1, Edições, 2013.

METZLER, Marta. *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 2015.

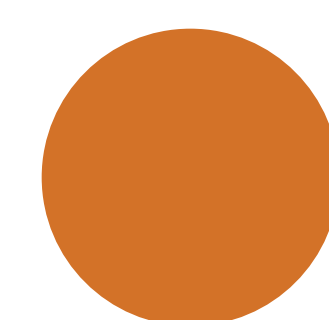
LEITE, Míriam Moreira (org.). *A condição feminina no Rio de Janeiro. Século XIX*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1993.

MOREIRA, Miriam Lifchitz. *A condição feminina no Rio de Janeiro, século XIX: antologia de textos de viajantes estrangeiros*. São Paulo. Ed. Universidade de São Paulo, 1993.

PEREIRA, Taís Assunção Curi. *Theatro Guarany: O renascer de um palco centenário*. Santos/SP. Ed. Comunnicar, 2008.

REIS, Ângela de Castro. *Cinira Polonio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX*. Rio de Janeiro. Ed. Arquivo Nacional, 1999.

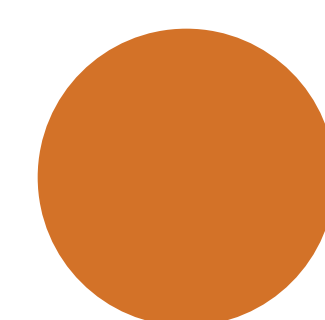
SEGATO, Rita Laura. *Os percursos do gênero na antropologia*



e para além dela. Revista Sociedade e Estado, Brasília, volume XII, nº 2, jul./dez..1997.

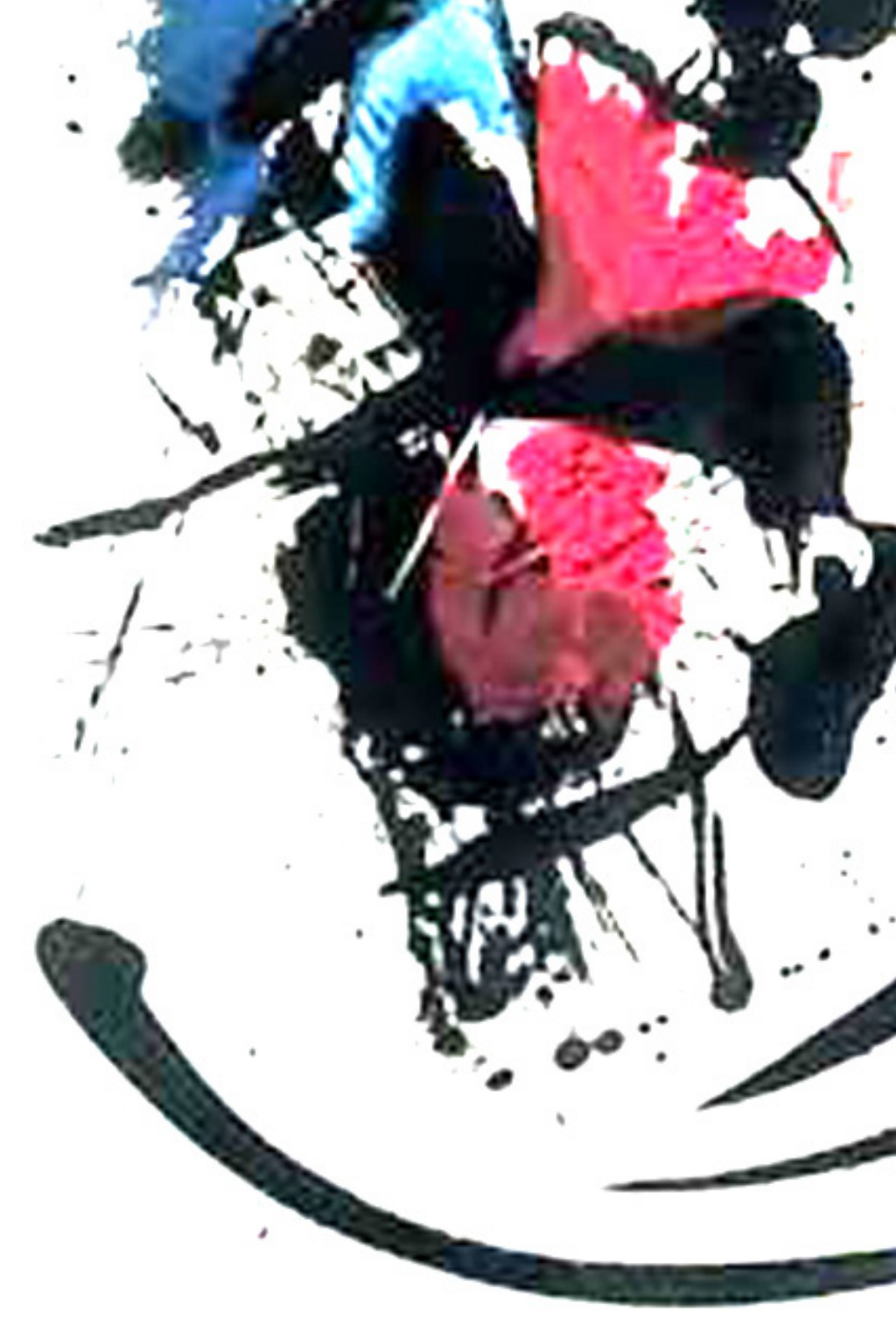
SILVA, Ermínia. *Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo. Ed. Altana, 2007.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Sobre o tipo popular – Imagens dos(s) brasileiros(s) na virada do século*. In: _____. **Razão e paixão na política**. Brasília. Ed. Universidade de Brasília, 2002.



FILOSOFIA PERFORMANCE: ARQUIVOS AUDIOVISUAIS DAS CULTURAS POPULARES DE AMÉRICA LATINA

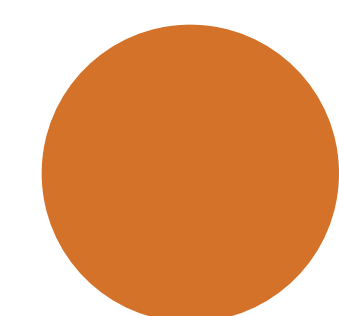
Natacha Muriel López Gallucci
(Filosofia UFCA; PPGArtes UFC)
(PNPD/CAPES)¹



__RESUMO

Neste trabalho reflexionamos sobre a pesquisa *Filo Move Performance em rede* realizada no PPGArtes da Universidade Federal do Ceará. A experimentação desenvolveu estratégias contemplando registros audiovisuais, criações coletivas e arquivos audiovisuais preexistentes, a partir da curadoria de filmes silenciosos, clássicos e modernos sobre as artes populares da América Latina. A montagem criativa do ensaio

¹ Professora do PPGArtes, ICA, UFC e de Filosofia no IISCA, UFCA. Pós doutora em Artes pelo PPGArtes (ICA), UFC; Doutora em Filosofia (IFCH) e doutora em Multimeios (IA) pela UNICAMP. Coreógrafa, pesquisadora e performer. <http://www.natachalopezgallucci.com>



fílmico, atuando como artefato semiótico multicultural, produziu diálogos transnacionais no espaço diegético entre marcadores de reivindicação da identidade étnico racial, de gênero e de classe atrelados às filosofias do corpo trazidas pelas testemunhas e criações artísticas em rede.

__PALAVRAS CHAVE

Filosofia, arquivo, performance, cultura popular, América Latina.

__RESUMEN

En este trabajo reflexionamos sobre la investigación *Filo Move Performance en red* realizada en el PPGArtes de la Universidad Federal de Ceará. La experimentación desarrolló estrategias contemplando registros audiovisuales, creaciones colectivas y archivos preexistentes, a partir de la curaduría de películas silentes, clásicas y modernas sobre las artes populares de América Latina. El montaje creativo del ensayo fílmico, actuando como artefacto semiótico multicultural, produjo diálogos transnacionales en el espacio diegético entre marcadores de reivindicación de la identidad étnica racial, de género y de clase ligadas a las filosofías del cuerpo aportadas por los testimonios y creaciones artísticas en red.



__PALABRAS CLAVE

Filosofia, arquivo, performance, cultura popular, América Latina.

FILOSOFIA PERFORMANCE: DO CAMPO ÀS REDES

Nos últimos anos os estudos da performance têm se esforçado por desenvolver abordagens combinadas decorrentes do convívio com as tecnologias aplicadas à criação. Essas tentativas visam compreender, diante da irrupção das mídias digitais e suas novas perspectivas ontológicas, como a performance continua expressando sua potência na ressignificação das conexões entre a realidade material e simbólica. Desde os anos de 1980 encontramos um incremento das ações performáticas associadas às mídias: multimídia performances, intermídias performance, teatro ciborg, teatro virtual, dramaturgia das novas mídias. Sendo que esses nomes espelham suas áreas e estão diferenciando abordagens acordes aos discursos críticos que as definem e como os participantes as praticam (BAY-CHANG et al., 2015, p. 2). Segundo Chang, para compreender a dimensão dessas novas performances, não seriam necessárias novas taxonomias, mas, articular uma

renovação nas ferramentas e métodos que abracem e construam uma nova ordem conceitual dentro do campo em mudança. Experimentos antes considerados de vanguarda atualmente são corriqueiros acelerando o processo de inovação e experimentação. Compreender as relações e conexões entre as mídias, as tecnologias e a performance nunca foi tão importante. A autora alerta sobre a sofisticação de mídias utilizadas em performances individuais, museus e grupos de teatro; destacando que o público já se encontra condicionado pela internet, as bases de dados, inclusive pelas novas tecnologias de auto controle e autovigilância. A conexão entre as novas tecnologias e a geração de novos espaços é necessária para entender o popular dentro da cultura contemporânea.

Entendida como uma experiência em relevo que produz uma cisão na percepção do tempo, a performance se constitui, sem fronteiras ou limites disciplinares, em uma possibilidade de circulação contínua entre as práticas artísticas, tecnológicas e filosóficas. Sob essas premissas a pesquisa pós doutoral² iniciada em julho de 2019, propôs elaborar um processo performático de criação produto de questionamentos epistemológicos acerca das filosofias do corpo na América Latina.³

² O presente trabalho reflete sobre as pesquisas e criações realizadas no período de julho 2019 a julho 2020 como bolsista do Programa Nacional de Pós-doutorado (PNPD/CAPES), no contexto do Programa de Pós-graduação em Artes, Linha 2: Arte e Processo de Criação: Poéticas contemporâneas do Instituto de Comunicação e Artes (ICA) da Universidade Federal do Ceará, (UFC), Fortaleza, Ceará, Brasil. Vídeo Abertura <https://youtu.be/iR40XyDzklI>

³ Almejávamos aprofundar as interrogações sobre performances populares no cinema desenvolvidas no doutorado. Investigamos metodologias de análise das performances em danças populares no

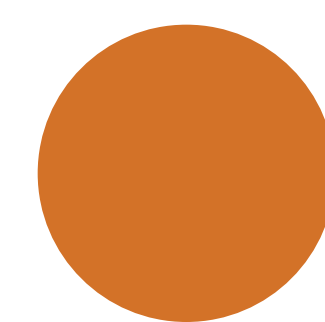




Figura 1: Entrevistados. Antropólogo Jonathan Skinner (Londres), Natalia Grosso (argentina residente em Maiorca), o bandoneonista brasileiro Mano Monteiro (Porto Alegre) o coreógrafo argentino Derly Oviedo (Porto Alegre); o compositor uruguaio Washington Gulart (Porto Alegre) e, os coordenadores do CTG Tiarayu *Leila e Duda Freitas* (Porto Alegre), o luthier de tambores Tom Alancay (Rosario); o *Mestre de Reisado* Valdir Vieira (Juazeiro do Norte) ⁴

Fonte: Entrevistas metodológicas preparatórias da pesquisa

O desafio não era fazer um vídeo dança ou um documentário etnográfico. Desejávamos trabalhar na perspectiva do filme ensaio desde a filosofia dinamizando um grupo para participar com diversas interfaces⁵ compondo estratégias colaborativas de criação em perspectiva

espaço audiovisual como formas de transmissão da cultura. Nesse trabalho realizamos curadorias de arquivos fílmicos detalhados que podem ser acessados em <https://natachamuriel.wixsite.com/cinemaepformance1> e em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285222> (GALLUCCI, 2014). Assim também o estágio pós doutoral retomou os problemas filosóficos, em perspectiva afro latino-americana, lançados na circulação Do candombe ao tango (GALLUCCI, 2016-2019).

⁴ Até fevereiro de 2020 tínhamos entrevistado: o Mestre Valdir Vieira (Reisado do congo); o Mestre Tzumba (Candombe mineiro), o bandoneonista Mano Monteiro (Tango, Milonga e Música nativista gaúcha); Leila e Duda Freitas (Centro de Tradições Gaúchas Tiarayú); o argentino Derly Oviedo (Coreógrafo de Malambo, Folclore, Tango e danças Gaúchas); Figa Reinoso (Tango e Candombe uruguaio interpretado na Argentina); Tom Alancay (Candombe uruguaio interpretado na Argentina); Natalia Grosso (Danças indianas e Folclore argentino); Grupo Misibamba (Candombe afroporteño); o antropólogo inglês Jonathan Skinner (Tango, Milonga, Salsa, Rock); os chilenos Mauricio Durán Valenzuela e Camila Durán Maturana (Candombe andino e músicas latino-americanas); o compositor uruguaio Washington Gularte (Tango, Milonga e Candombe uruguaio).

⁵ Celulares, câmeras GoPro, filmadoras, microfones, gravadoras de mp4 e mesas digitais de captação de som, entre outros softwares de edição de vídeo e som.

horizontal. Inclusive, buscamos envolver os participantes na decupagem, na montagem e em aspectos da edição, tentando aplicar os saberes e técnicas utilizadas nos grupos de tradição e de culturas populares latino-americana ao âmbito da realização audiovisual.

O ensaio fílmico é concebido na atualidade como um a-gênero ou anti-gênero (RASCAROLI, 2009) que não segue as normas aceitas pela comunidade cinematográfica tradicional e expressa esforços para escorregar de toda restrição normalizadora e conceitual (WEINRICHTER, 2007). É definido como um tipo de filme que vai além da ficção, do documentário clássico ou experimental; convive e possui relações estreitas com o ensaio filosófico, com a performance, com a auto apresentação fílmica e com os procedimentos do *found footage*.

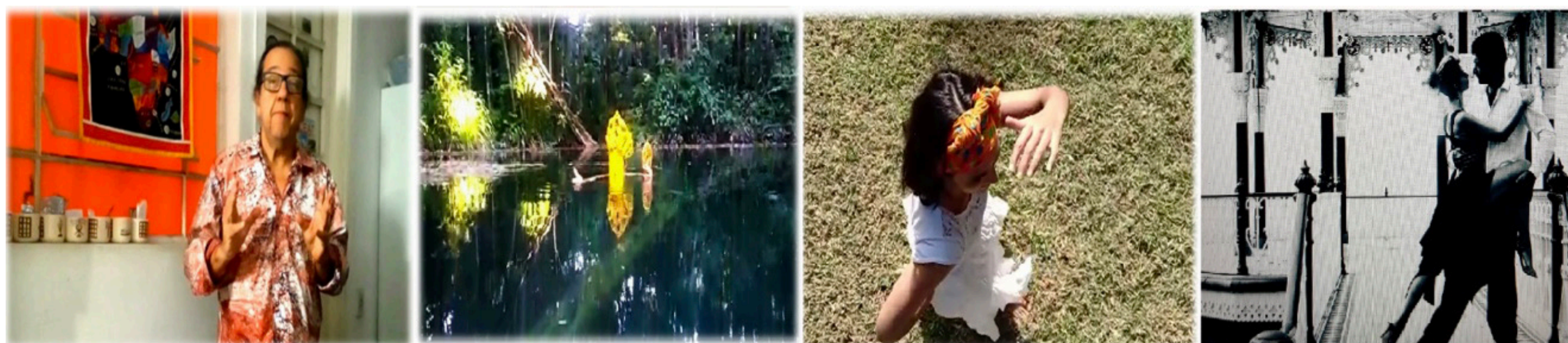


Figura 2: *Pode ser a cultura uma sopa tradicional brasileira?* Zeca Ligeiro; *Oxum no Poço da Moça* Tom Lobato; *Candombe Missibamba* Lali Corvalán; *Naranja en Flor* Lucas Magalhães e Natacha Muriel. Fonte: *Filo Move. Performance em Rede*

Em diálogo com a antropologia e com o método etnográfico crítico (GUBER, 2005), o material audiovisual

realizado *in loco*, somado aos arquivos fílmicos pesquisados, transformou-se em um artefato semiótico multicultural. Dança de Coco, Bois, Candombes, Milongas, Reisados, Cuecas, Tangos e Chacareras se entrelaçaram na cartografia geo afetiva da pesquisa explicitada no workflow do processo criativo⁶. Consolida-se assim, um amplo e heterogêneo material de arquivo sobre manifestações e folguedos populares rurais, urbanos e híbridos; composto de registros de performances, entrevistas propedêuticas a pesquisadores, referentes da cultura popular, e também das séries de filmografias (Fig. 7) correspondentes ao cinema silencioso (1896-1933), clássico (1933-1955) e moderno (1955-2000). Esse material, que formaria parte de um processo curatorial criativo, seria projetado, junto às performances dos participantes do grupo Filo Move em convívio com artistas locais, no Museu de Arte de Fortaleza (MAUC) em julho de 2020.

A partir do advento da pandemia da Covid 19, e com a suspensão das atividades do MAUC e da UFC, a proposta foi transformada em criação sob conectividade⁷ e renomeada *Filo Move: Performance em Rede*⁸. O eixo deste

⁶ Processo de Criação Filo Move Performance em Rede. <https://youtu.be/yTnPyQBZDV4A>

⁷ A ideia de conectividade provém da teoria da mídia digital, mas aqui a utilizamos para pensar o envolvimento dos performers de maneira telemática a través de internet. Este procedimento amplia a participação transfronteiriça, mais também limita as ações aos aparelhos que cada participante possui e obstaculiza algumas ações como movimentos de câmera etc. nos casos em que não contam com auxílio de outros nos registros.

⁸ A partir da suspensão das atividades presenciais na Universidade Federal do Ceará e no Museu de Arte da UFC MAUC, apresentamos uma mudança de estratégia à coordenação para continuarmos com o projeto de maneira remota. O projeto tomou o nome de FILOMOVE: Performance em Rede 2020 adotando a modalidade virtual. Foi lançada uma convocatória aberta através de um Formulário Google para inscrição de participantes e obtivemos 30 inscritos Ficha Técnica disponível em: <https://natachalopezgallucci.com/filomoveemrede/>

novo patamar se manteve sob a procura das filosofias do corpo nas práticas criativas, corporais e vocais, cujas performances expressam os cerne das heranças culturais dos povos (ZEMP, 2013, p. 31) latino-americanos, expressões das suas lutas, suas resiliências e suas dissidências.

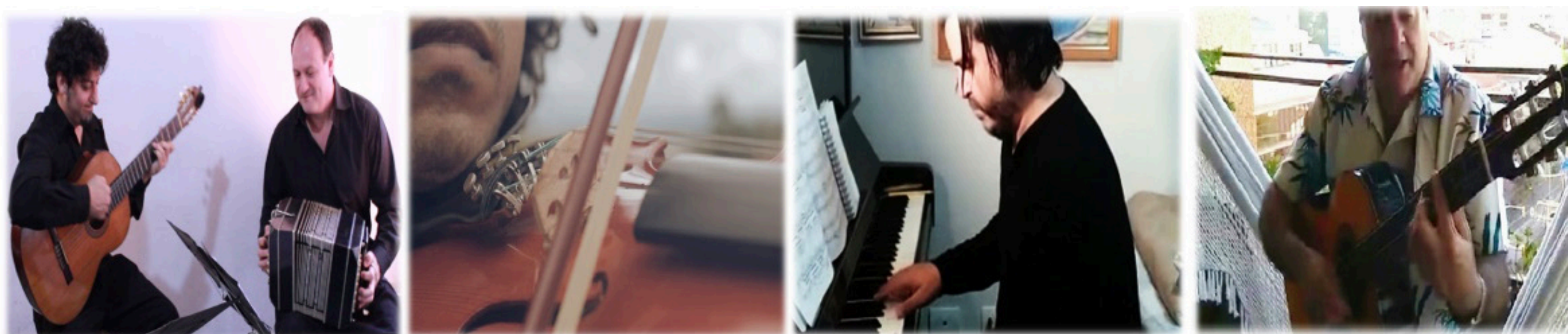


Figura 3: *Naranja em Flor*. Martin Tessa e Carlos Quilici; *Por uma Cabeza*. Alison Flor; Nada Pedro Calhã; *Abran Cancha*. Washington Gularte
Fonte: *Paisagens sonoras. Filo Move. Performance em Rede*

No escopo da (re)construção do sentido proposto pelo estudo das filosofias do corpo, este método aproxima o filósofo em campo da performatividade⁹, possibilitando uma interpretação da linguagem corporal; utilizando técnicas coreológicas (LABAN, 2008; 2011) e técnicas de análise fílmica aplicadas às danças populares, como as que temos desenvolvido no nosso doutoramento (GALLUCCI, 2014). Estas últimas baseadas nos estudos cinematográficos comparados de América Latina e nas proposições metodológicas de Judith Hanna (1988). Nesses projetos investigamos de maneira transdisciplinar a partir de articulações teóricas e diálogos com os Estudos Afro Latino Americanos e

⁹ Em palavras de Josette Feral (2009) a dimensão performativa é uma marca chave do filme ensaio e a performatividade não expressa um fim em si, mas um percurso, um processo.

Ameríndios, buscando indagar o que significam hoje as artes populares latinoamericanas. E questionamos: Como nos vemos?, como nos representamos?, por que não conseguimos olharmos, uns para os outros, com empatia? O que tem mudado na mirada que temos os latino americanos sobre nós mesmos nos últimos 50 anos?



Figura 4: Diego Fippi e Natalia Grosso. Natacha Muriel e Lucas Magalhães
Fonte: *Flor de Cardon (Chacarera) Performance em Rede*, 2020

É possível argumentar, mas não tão fácil demonstrar, por exemplo, que as produções artísticas dos povos africanos em Latino América se inicia com a chegada dos escravizados. E também que a arte africana se insere em um contexto preexistente artístico ameríndio devastado, em grande parte, pela colonização europeia. São os desenhos, as danças, as cantigas, a medicina, os ritos, formas da criatividade que a pesar de perdas, expressam um imaginário que nos interpela e nos mobiliza. Lembremos que na Assembleia plenária do 1er Congresso de Cultura negra realizado em Cali em 1977, destacou-se o valor da

arte como a mais importante plataforma de luta contra o racismo e a discriminação. A questão é refletir acerca do papel que, desde os anos de 1970, tem jogado a arte na articulação das narrativas que se constituem a partir de esse eixo de atração central, na luta contra a discriminação em América Latina. E perguntar mais uma vez, que estratégias têm sido ativadas nos nossos países para tornar a arte em um verdadeiro instrumento de libertação? ¹⁰

A conceituação de uma filosofia em performance é efeito de um lugar construído a partir da nossa trajetória como performer em artes e investigadora acadêmica. Na tentativa de ultrapassar a concepção dominante da etnografia clássica que entendia o trabalho em campo como a exploração da alteridade dos sujeitos estudados, seguimos a proposta de Pierre Bourdieu no desenvolvimento da nossa entrada em campo como uma ação multissituada (em meu caso sempre em trânsito entre Brasil e Argentina) sobre nossa própria cultura. Sendo aproveitado o dispositivo fílmico na produção de uma distância ontológica expressa no estranhamento que elas produzem sobre nós mesmos. Para o autor, a construção de objetos de pesquisa e de sujeitos em pesquisa (BOURDIEU, 2003; WACQUANT, 2006) inclui a subjetividade do próprio pesquisador incluindo

¹⁰ Nos nossos trabalhos anteriores salientávamos que o corpo ganha importância como lócus da práxis social e suas técnicas de movimento são fundamentais para a transmissão e valorização da cultura imaterial Latino-americana. Atualmente, pesquisas realizadas no Brasil e na Argentina estão permitindo identificar laços culturais afro-brasileiros e afro-argentinos que, desde há muito tempo, vinham sendo estudados de forma independente. Essas pesquisas traziam informações acerca dos processos de apagamento dos laços entre as culturas de ambos os países.

seus desejos, temores e incertezas.

Nossa trajetória de pesquisa também está conectada à tradição crítica de Walter Benjamin, quem propõe na sua filosofia a ideia de constelação. A constelação, entendida como dispositivo e antecedente dos atuais processos de conectividade, é um campo de filiação que expressa sua potência política na dinamização de elementos heterogêneos que, nesta pesquisa, funcionaram contemplando diversos atores sociais e estratégias colaborativas de criação. A filosofia crítica, definida como práxis, expressa uma abertura, um lampejo cuja lucidez, entre inúmeras sombras, permite que surjam as contradições próprias que são inerentes a cada campo de estudo. Este método, utilizado por Benjamin para ler a modernidade à luz de Baudelaire (BENJAMIN, 1985), propõe a exposição e a elaboração direta das artes, sem subsumi-las a qualidades, categorias, juízos estéticos ou à mediação de conceitos.



Figura 5: Gabriela Rojas (Acrobacia); Lucas Magalhães e Natacha Muriel López Gallucci.
Fonte: Performance *Naranja em Flor* (Tango). *Performance em Rede*, 2020

Correlato da metodologia benjaminiana e de sua concepção de linguagem, as manifestações populares não podem ser compreendidas separadas dos movimentos e das texturas corporais/vocais/sonoras de seus artistas e referentes; pois, em cada âmbito, um corriqueiro movimento humano expressa uma incorporação diferenciada de sentido, sua voz, sua linguagem. Sendo também a crença, a ilusão e o encantamento componentes básicos dos processos de transmissão de sentido com ênfase nas ancestralidades de cada práxis popular. A filosofia em performance opera aqui como constelação, propiciando a reunião de artistas, pesquisadores e ativistas, sem impor campos disciplinares ou hegemônicos ao processo, e valorizando a heterogeneidade constitutiva de América Latina.

Os estudos filosóficos na tradição ocidental desestimaram as práticas corporais como objetos ou fontes de valores e ideias em seus programas de investigação. Entretanto, nas últimas décadas, a filosofia busca introduzir essa perspectiva e teorizar desde a própria experiência do processo criativo; possibilitando entrever, não apenas como se *incorporam* conceitos, movimentos, significados e símbolos, mas também como, por efeito dessa incorporação, produzem-se ideias filosóficas e abordagens estéticas inovadoras e críticas. Este é um descentramento do campo acadêmico da filosofia que propicia outros laços no âmbito social desde uma perspectiva emancipadora.





Figura 6: Negro José (Candombe). Vientos del poniente. Catira. Iván Vilela. Proposições revolucionarias de Santo Domingo (Haiti). Markenson Jean; Xadado, Coco, Boi. Rafael Magnata
Fonte: *Filo Move. Performance em Rede*

O corpo, entendido hoje como um campo de estudos, muda essa perspectiva que durante muito tempo havia negligenciada sua abordagem nas universidades latino americanas. Estas, filiadas por vezes aos discursos colonizadores, apropriaram-se das narrativas e saberes do Cone Sul e expressaram seus frutos em chaves epistemológicas eurocêntricas. Esses discursos e suas epistemologias estão sendo hoje colocados em xeque pelos estudos decoloniais (DUSSEL, 1994; MIGNOLO, 2008; QUIJANO, 2000, 2007), cujo projeto é mostrar como se havia fundamentado hegemonicamente o saber em América Latina, a partir de uma longa tradição de exclusão, produto da modernidade capitalista, escravista e colonialista, que negou a alteridade; assim com o racismo estrutural dos próprios estados nacionais. Os enunciados teóricos em que se agrupam os estudos decoloniais buscam repensar a origem da modernidade para além das revoluções industriais, entre os séculos XV e XVI; reflexionando sobre o poder assimétrico, no qual se assenta a modernidade,

entendida como acontecimento global que produz, pela via da subalternização, espaços de controle dos sujeitos e fundamentalmente dos corpos.

Nesse sentido, no processo de criação do *Performance em Rede* experimentamos ampliar a concepção do popular. Para o ensaio fílmico elaboramos uma dinâmica de pesquisa em campo experimentando ritmos e trabalhando *com e sobre* o corpo, a partir de entrevistas, registros audiovisuais e criações coletivas. O conjunto de sons criados pelos participantes com piano, violão, tambores, berimbau e a voz humana dêram identidade ao trabalho e adquirem o sentido de uma *soundmark* (pegada sonora) característica de determinada comunidade, cultura ou ambiente possuindo uma profunda significação histórica (SCHAFER 1977).

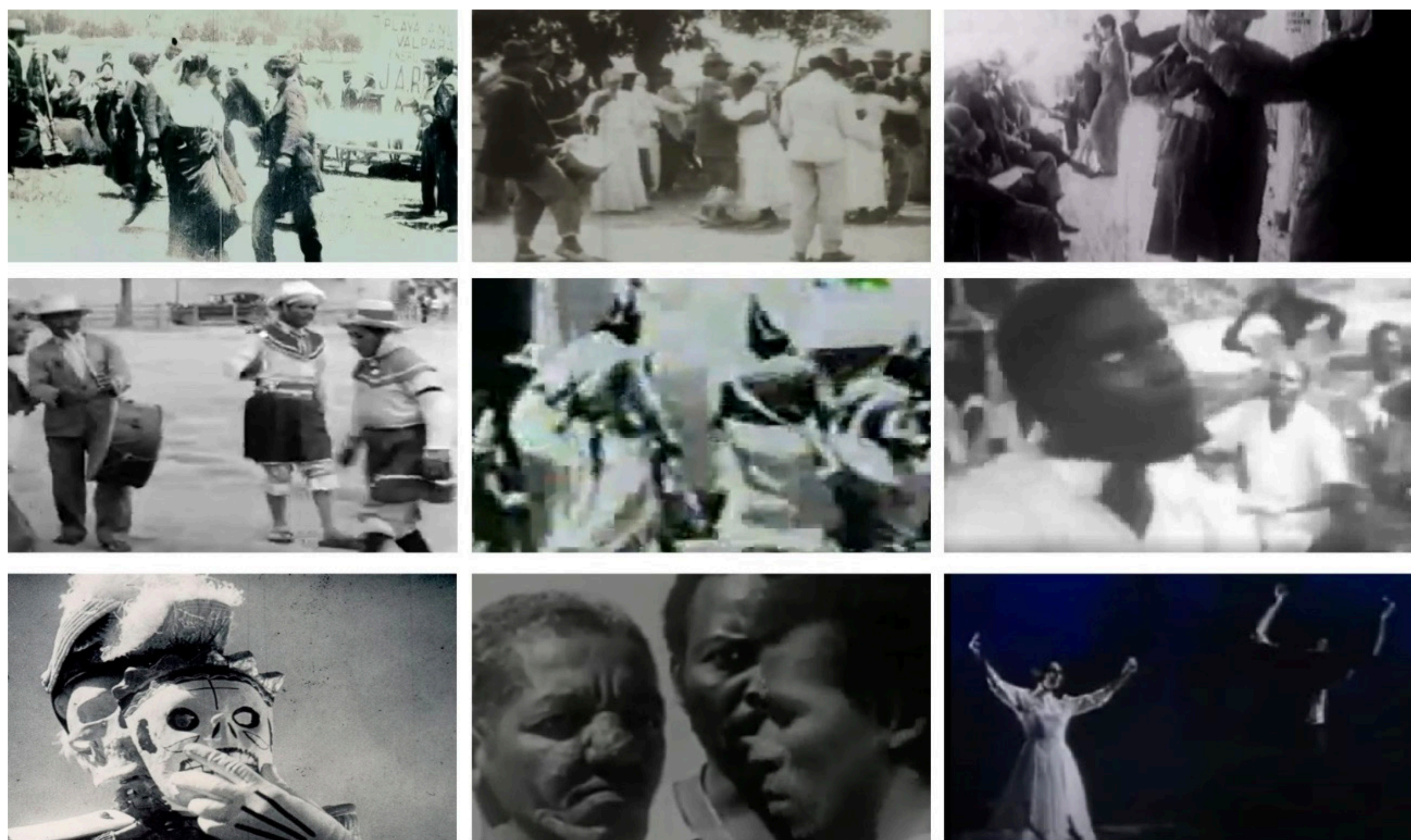
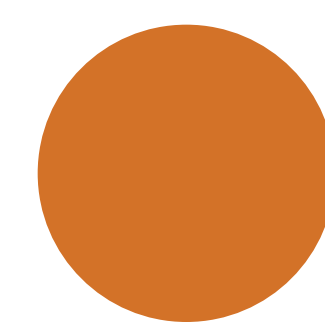


Figura 7: Mosaico. Cueca; Tontoyogo; Tango; Fiesta de Caña de Azucar; Reisado do Congo; Vudú; Dia de los Muertos; Candomblé; Chacarera. Filmografias de América Latina.

Fonte: Série Filmografias. *Performance em Rede 2020*



Muitas das paisagens sonoras emergem fora de campo tornando o trabalho da busca e identificação acústica um dos principais artifícios de comunicação com o público. A liberdade assumida pelo grupo em cada escolha rítmica e coreográfica expressou um grande risco colaborativo; pois não todos concordavam com os enunciados e depoimentos apresentados por seus companheiros virtuais. Entre tanto, a labor de este ensaio, acorde a definição de uma escrita por fragmentos, justamente foi se adentrar na polifonia de vozes e que isso forme parte de uma experiência para o público.

Entretanto, evidenciamos uma encruzilhada quando pretendemos acessar linguagens artísticas que têm sofrido grandes mutações ou que têm sido historicamente invisibilizadas. Essas lacunas de memória nos convocaram a procurar nos arquivos audiovisuais indícios de gestualidades, rituais e folguedos discriminados pela cultura hegemônica, que emergem e se desvanecem dentro das filmografias de ficção, documentais ou realizadas com outros fins. Retomamos práticas corporais em uma hipérbole que abarcou desde depoimentos sobre a *Revolução de Santo Domingo* em Haiti até arquivos audiovisuais sobre os levantamentos de povos originários na Argentina. Buscamos esculpir, pela via da montagem audiovisual das performances, outra percepção do tempo histórico de América Latina.



PERFORMANCE COMO CAMPO DE SABERES FILOSOFICOS

As criações do *Performance em Rede* provocam o público com um novo arquivo transnacional. Foram realizadas 20 performances coletivas, entre elas, *Buscando ancestralidades de América Latina*; *Ijexá*; *Misibamba* (Candombe afroporteño); *Revolução de Santo Domingo*; *Vamos fazer uma sopa popular brasileira?*; *Por uma Cabeza* (Tango canção); sapateio de Samba de Coco; Caboclinhos; Boi de Reis; Xaxado; *Oxum no Poço da Moça* (Dança de orixás); paisagem sonora dançada *De África para América*; *Madreselva* (Tango); *Negro José* (Candombe com aire andino); *Nada* (Tango); *Flor de Cardon* (Chacarera); *Milonguerita Candombera* (Milonga); *Naranjo em Flor* (Tango canção); *Abran Cancha* (Rumba/Candombe uruguaio) e *Catira de Miramar*.

Os testemunhos realizados pelos próprios performers sobre a cultura popular, funcionaram de maneira excepcional como auto apresentação exaltando a voz de cada um. A direção de câmera e iluminação foi realizada coletivamente para permitir um encontro detalhado dos micros movimentos do corpo, das intensidades e tônus, transitando nuances de suas gestualidades. A entrada em campo, constituída como uma passagem para o campo virtual, enlaçou as performances criadas aos diferentes fragmentos das filmografias de América Latina e expôs uma série de



apropriações dissidentes questionando o lugar da essência e da origem como discurso mítico. As atividades remotas e a comunicação desenvolvida durante o processo buscaram a libertação criativa das amarras das políticas culturais nacionais e dos discursos totalitários que, ciclicamente utilizam, segundo a conveniência, aspectos das culturas populares negligenciando outros.

O filme ensaio foi se consolidando como pesquisa-ação e como ação-audiovisual a cada tarefa, a cada processo, a cada curadoria de materiais. E nosso trabalho mais árduo foi ritualizar e colocar em valor os momentos em que se realizavam as proposições poéticas, porque considerávamos que apesar de estarmos trabalhando em rede, nesses momentos de ímpeto recaia o verdadeiro núcleo do processo coletivo. Abrir o espaço para a escuta entre participantes que falavam distintas línguas e desconheciam, em muitos casos, certas danças e músicas populares dos outros países, foi o maior desafio. Dar a suficiente liberdade criativa e não impor movimentos tradicionais, gerou um amplo debate; entre quem desejava uma abordagem livre e quem desejava manter as células coreográficas tradicionais para não desrespeitar os grupos que estão sendo atualmente mapeados.

A montagem *Filo Move Performance em Rede* foi demorada não apenas pelas inúmeras refilmagens que precisaram ser



realizadas para cada manifestação; mas principalmente, pela necessidade intrínseca de compreender o liame entre as células rítmicas (binárias, ternárias, síncopec, etc.) e coreográficas, e conseguir acordos para fechar as cenas. A pesquisa audiovisual colaborativa nos permitiu elaborar um conjunto de técnicas a favor da ideia de “retradicionalização” e de incorporação consciente de movimentos esquecidos e fontes de repertórios comuns a comunidades e grupos de cultura popular. A diversidade de propostas, foi considerada na montagem seguindo os lineamentos filosóficos e críticos de uma produção de campos que expresse tensões, semelhanças e diferenças, permitindo que se evidenciem as gestualidades que transmitem processos de resiliência (BORUKI, 2015) sem ocultar as faltas de conhecimento das nossas próprias tradições comuns. Rastros esses do discurso colonial, elitista e racista que ainda pervive nas sombras, latente, na América Latina.

Na finalização do filme, observamos que as artes populares registradas *in loco* (pré-pandemia), os registros dos participantes desde o isolamento, e os arquivos fílmicos selecionados desenharam na diegese um novo cronotopo (BAKJTIN, p. 400). Estabeleceram-se inusitadas relações de tempo-espço, intrínsecas apenas ao processo coletivo de montagem performática, desarticulando profundamente a concepção do tempo-espço folclórico; e destituindo



associações estagnadas da bateria gestual das danças tradicionais em prol de uma leitura contemporânea. Sendo que para a antropologia da dança os princípios estéticos do movimento podem ser entendidos como “valores culturais” (KAEPLER, 2012, p. 73), nesta pesquisa acessamos as filosofias do corpo operando em cada participante. As informações partilhadas pela via da música e da dança expandiram e ressignificaram, graças a abertura criativa e disruptiva da performance, a história das próprias práticas culturais trazidas inicialmente pelos performers. A performance expressou que a dialética proposta entre os arquivos criados no presente e os arquivos do passado atualizam a potência da cultura como processo transformador. A irrupção dos registros históricos de passados comuns latino-americanos desmancha as perspectivas essencialistas e as falsas purezas identitárias reorientando o processo de assunção de identidade para uma nova enunciação desde uma ética da alteridade.

__REFERÊNCIAS

BAJTIN, Mijail M. **Teoría y estética de la novela**. Madrid, Taurus, 1989

BAY-CHENG, Sara; PARKER-STRARBUCK, Jennifer; SALTZ,

David Z. **Performance and Media: Taxonomies for a Changing Field**. Michigan: University of Michigan Press, 2015

BENJAMIN, Walter. **Magia, técnica, arte e política**. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: BENJAMIN, Walter **Obras Escolhidas 3**, Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989

BORDIEU. Participant Objectivation. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. 9, n. 2, 2003, p. 281-294.

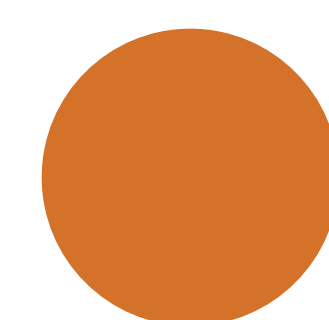
CITRO, Silvia; TORRES, Soledad. Multiculturalidad e imaginarios identitarios en la música y la danza. **Alteridades**, vol. 25, núm. 50, México: UAM, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2015

DUSSEL, E. **América Latina y dependencia y liberación: antología de ensayos antropológicos y teológicos**. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1973

DUSSEL, Enrique. **El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad**. Quito: AbyaYala, 1999

FÉRAL, Josette. Entre Performance et Théâtralité: le théâtre performatif. **Théâtre/Public**, Paris, n. 190, p. 28-35, out. 2008

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico. As heterotopias/ Lecorps utopique, Les hétérotopies**. Trad. Salma Tannus



Muchail. Bilingual edition / Edição bilíngue. São Paulo: N1, 2013.

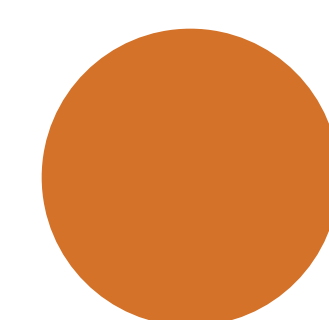
GALLUCCI, Natacha Muriel López. O olho que dança: Miradas e memórias do corpo nos documentários argentinos modernos e contemporâneos. In: RODRIGUES, Laercio (Org.) **Pensar o documentário**. EdUFPE Recife, 2019, p. 315-342

GALLUCCI, Natacha Muriel López. **Cinema. Corpo e filosofia. Contribuições para o estudo das performances no cinema argentino** (Tese de Doutorado) DECINE, Instituto de Artes (IA), UNICAMP: Campinas, SP, 2014

GALLUCCI, Natacha Muriel López. **Roda de conversa com os Mestres da Cultura de Juazeiro do Norte**. Projeto: Monitoria em Filosofia Teoria e Práxis aplicada ao ensino (PROEX/PEEX, UFCA), Juazeiro do Norte, 2018. Disponível em https://youtu.be/93nMZ_lejMk. Acessado 25/02/2019

GALLUCCI, Natacha Muriel López. Ética do encontro a partir da pesquisa audiovisual, In: SOUZA MONTEIRO, Solange Aparecida de (Org). **Cultura, resistência e diferenciação social**. Ponta Grossa: Atena Editora, 2019. DOI: [10.22533/at.ed.036192803](https://doi.org/10.22533/at.ed.036192803). Disponível em <https://www.atenaeditora.com.br/wp-content/uploads/2019/03/E-book-Cultura-Resist%C3%Aancia-e-Diferencia%C3%A7%C3%A3o-Social.pdf> Acessado 2/2/2020

GALLUCCI, Natacha Muriel López. Dance and Resistance in



Tango and Reisado: Comparative Audio-Visual Research on Cultural Performance in Argentina and Brazil. **The European Conference on Arts & Humanities**. Euro Media, Brighton & Hove. UK, 2018, p. 55-67

GARCIA CANCLINI. **Culturas híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Paidós, 2012

GUBER, Rosana. **El salvaje metropolitano Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo**, Buenos Aires: Paidós, 2005

HANNA, Judith Lynne. **Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire**. Chicago: The University of Chicago Press, 1988

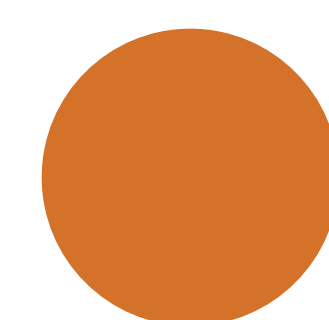
LIGEIRO, Zeca. **Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil**, Aletria: Revista de Estudos de Literatura [v. 21, n. 1](#). Belo Horizonte, 2011

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007

MANOVICH, Lev. **The Poetics of Augmented Space: Learning from Prada**. 2002

Disponível em: http://www.noemalab.org/sections/ideas/ideas_articles/manovich_augmented_space.html Acesso em: 10 mar. 2020

MAUSS, Marcel. **Sociologia y antropologia**. Madrid: Technos, 1979



MIGNOLO, Walter D. Desobediência Epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política In: **Cadernos de Letras da UFF. Dossiê: Literatura, língua e identidade**. Rio de Janeiro: UFF, no 34, 2008, p. 287-324.

PEREZ, Daniel O. Ontologia, metafísica e crítica como semântica transcendental desde Kant. In: RIBEIRO, Leonel; LOUDEN, Robert B; AZEVEDO MARQUES, Ubirajara R. (Org.). **Kant e o a priori**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2017.

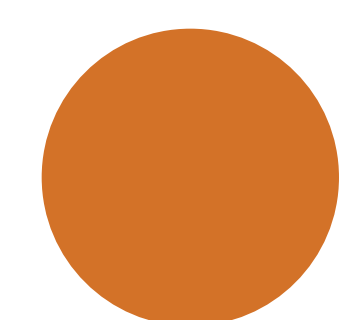
QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder y clasificación social**. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). **El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémicas allá del capitalismo global**. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Siglo del Hombre, 2007, p. 93-126

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina**. In:

RASCAROLI, Laura. **How the film essay thinks**. Oxford Press, 2017

REID ANDREWS, George. **América Afro-latina 1800-2000**. São Carlos: EDUFSCar, 2007

SCHAFER, Murray. **Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World**. Rochester: Destiny Books, 1977



SCHECHNER, Richard. **Performance studies. An introduction.** New York: Routledge, 2002

SOUSA SANTOS, Boaventura. **O fim do império cognitivo. A afirmação das epistemologias do Sul.** Coimbra: Amedina, 2018

TURNER, Víctor. **La antropología del ritual.** México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002

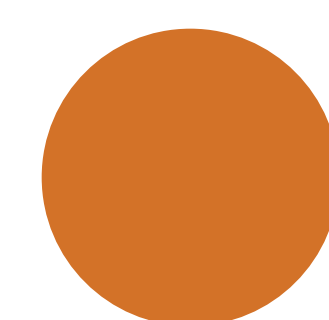
WACQUANT, Loïc. **Seguindo Pierre Bourdieu no campo.** In: Revista Sociol. Política, Curitiba, 26, p. 13-29, jun. 2006

WACQUANT, Loïc. Poder simbólico e fabricação de grupos: como Bourdieu reformula a questão das classes. **Journal of Classical Sociology**, vol. 13, nº 2, maio de 2013 In: Novos estudos. Trad. Sergio Lamarão. CEBRAP, no.96 São Paulo, 2013

WEINRICHTER, Antonio. **La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo.** Gobierno de Navarra, 2007

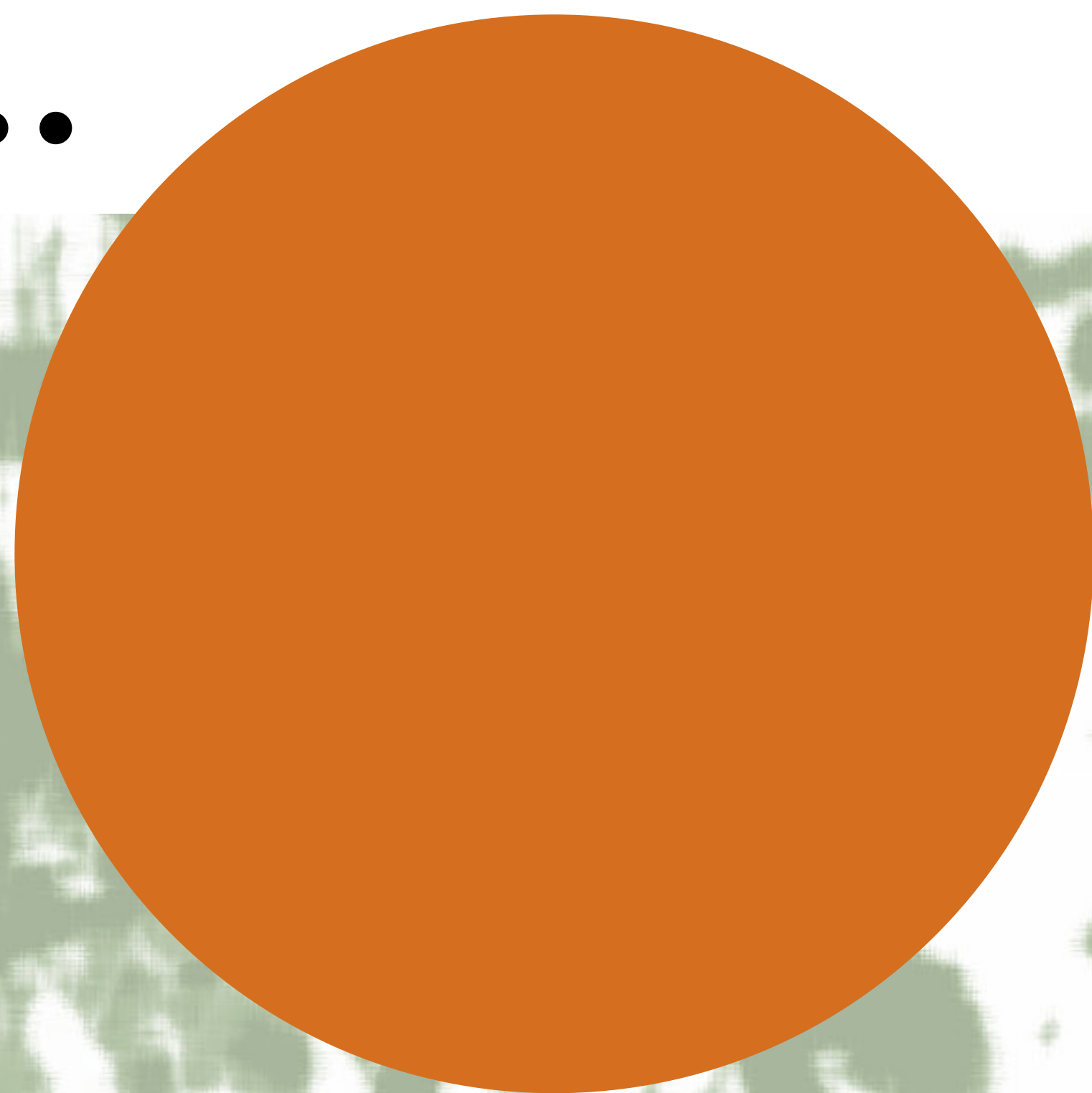
ZEMP, Hugo. Para entrar na dança. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Antropologia da Dança I.** Florianópolis: Insular, 2013

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich, São Paulo: Cosac Naify, 2007





PPG-Artes da Cena
 Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena
 Instituto de Artes - UNICAMP



ISBN: 978-65-88507-02-5

