

VI SEMINAR

Seminário Internacional de Pesquisa
e Pós-Graduação em Artes da Cena

Coletividade nas artes da cena: saberes e fazeres

10 - 12 de nov de 2025

ISSN: 2966-0505

PPGAC

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES DA CENA

IAC

INSTITUTO DE
ARTES DA CENA



UFG

UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



REITORA¹

Sandramara Matias Chaves

VICE-REITORA

Camila Cardoso Caixeta

COMISSÃO ORGANIZADORA DO VI SEMINAR

Clarice Costa

Joana Abreu Pereira de Oliveira

Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado

Rafaela Blanch Pires

A idoneidade dos textos aqui publicados, bem como, suas respectivas revisões ortográficas e gramaticais são de responsabilidades de seus autores.

¹ Durante a realização do evento em 2025, a reitoria era composta pela reitora Angelita Pereira de Lima e vice-reitor Jesiel Freitas Carvalho.

VI SEMINAR

Seminário Internacional de Pesquisa
e Pós-Graduação em Artes da Cena

10 - 12 de nov de 2025

Coletividade nas artes da cena: saberes e fazeres

ISSN: 2966-0505

EDITORES DOS ANAIS DO VI SEMINAR

Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado
Joana Abreu Pereira de Oliveira
Rafaela Blanch Pires

PROJETO GRÁFICO:

Rafaela Blanch Pires

DIAGRAMAÇÃO DOS ANAIS:

Otair Flôr da Silva Júnior

COMISSÃO ORGANIZADORA DO VI SEMINAR

Clarice Costa
Joana Abreu Pereira de Oliveira
Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado
Rafaela Blanch Pires

COMISSÃO CIENTÍFICA DO VI SEMINAR

Alexandre Donizete Ferreira
Alexandre Silva Nunes
Clarice Costa
Dalmir Rogério Pereira
Fernanda Pereira da Cunha
Fernanda Almeida
Joana Abreu Pereira de Oliveira
Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado

Marlini Dorneles de Lima
Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira
Newton de Souza
Rafael Guarato dos Santos
Rafaela Blanch Pires
Renata de Lima Silva
Saulo Germano Sales Dallago
Valéria Maria Chaves de Figueiredo

FICHA CATALOGRÁFICA

Seminário Internacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena –
SEMINAR (6: 2025: Goiânia-GO)

Anais do VI Seminário Internacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da
Cena. Editoria: Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado, Joana Abreu Pereira
de Oliveira, Rafaela Blanch Pires. Dados eletrônicos (1 arquivo: PDF). Realização:
10 a 12 de novembro de 2025. Goiânia: PPGAC, 2026.
271 p.

ISSN: 2966-0505

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	8
Casas como cenário para videodanças e videoperformances durante a pandemia de COVID-19	10
	<i>Ana Paula da Silva Benítez</i>
Dramaturgias do Futuro: Processo de Criação de Marsha Pelo Futuro - 15 minutos para o Ano Novo	22
	<i>Davi Augustto Rocha Dias</i> <i>Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira</i>
Ali repousam fruições coletivas: a Direção de Arte enquanto dramaturgia efetiva	35
	<i>Luciano Ferreira de Souza Cachimbo</i>
A Gambiarra e o Cinema Independente: por uma alegoria do subdesenvolvimento na direção de arte	52
	<i>Jane Vigário Pereira</i>
A Cena da Arte-Educação em Goiás a partir da memória de estudantes egressos da Escola Estadual de Tempo Integral Bandeirante.....	64
	<i>Maria Cristina Barros de Moura Bastos</i>
A Luz Ativa de Adolphe Appia sob o olhar da análise matricial.	75
	<i>José de Oliveira Júnior.</i> <i>Alexandre Donizete Ferreira</i>
Performance, cena e direção de arte: processos criativos em dramaturgia(s)	89
	<i>Saulo Germano Sales Dallago</i>

Plasticidade Travesti: a emergência de poéticas visuais transvestigêneres na cena goianiense 99

Stéfani Rosalem Mendes

Feitiço transcestral: performatividade travesti virando o mundo do avesso 115

*Serena Claus Negrete
Renata Kabilaewatala*

Um salto sobre vazio: a performance butô como rito entre ausência e presença 129

Alex de Souza Vieira

Poéticas do ventre: procedimentos de criação em videodança 139

*Cinara dos Santos Santana
Valéria Maria Chaves Figueiredo*

Órbita de objetos: Autobiografia como constelação na dança..... 153

Davidson José Martins Xavier

Fios de afeto em todas as direções: processos de aprendizado na criação de espetáculo para bebês diversos..... 166

*Joana Abreu
Yasmin Gonçalves e Lyra*

Estatuária plástica na Biomecânica de Meyerhold 179

Vitor Oliveira Lopes e Silva

Ateliês-quintais cerradeiros: o corpo-bebê e os quatro elementos da natureza como linguagens da experiência 188

*Danielle Maria de Oliveira
Fernanda de Souza Almeida*

Clarividência performativa em arraias: carta para Eleonora Fabião	199
<i>Cássia Nunes Caixeta</i>	
A composição como contraponto: Práxis e a orquestração de planos na cena contemporânea.....	212
<i>Matheus do Couto Silva Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira</i>	
Táticas de Guerrilha Travesti.....	222
<i>Angel Eleonor Borges</i>	
Entre o luto e a cena: corpo, memória e experiência autobiográfica na pesquisa em performance	232
<i>Reila Pereira Damasceno da Silva Profa. Dra. Fernanda Pereira da Cunha</i>	
CADERNO DE RESUMOS	253

APRESENTAÇÃO

A sexta edição do Seminário Internacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena (SEMINAR), intitulada Coletividades nas Artes da Cena: saberes e fazeres, ocorreu entre os dias 10 a 12 de novembro de 2025. O SEMINAR é realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás, sempre em âmbito internacional, buscando fomentar discussões interdisciplinares que enriqueçam o universo de referências práticas, teóricas e metodológicas na área de artes, em diálogo mais amplo com as humanidades. Assim, ele se destina a pesquisadores em formação (níveis de mestrado e doutorado), bem como a pesquisadores já consolidados, tanto da área de Artes quanto de outras áreas, com abertura a diálogos inter, transdisciplinares e com interesse no estabelecimento da circulação do conhecimento. O evento propõe um espaço de encontro, partilha e reflexão sobre as múltiplas formas de criação, pesquisa e colaboração nas artes da cena.

Neste ano, a temática Coletividades em Artes da Cenas: saberes e fazeres surgiu das crescentes evidências da importância dos fazeres coletivos e sua gestão de saberes fundamentais das práticas e pesquisas em Artes da Cena. O Seminário Internacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena se propôs a ser um espaço de encontro e reflexão sobre os modos de produção, transmissão e partilha de conhecimentos no campo das artes cênicas. Tendo como eixo a valorização dos saberes coletivos, da oralidade e das práticas comuns de fazer e aprender, o evento buscou ressaltar como a memória, a ancestralidade e a comunalidade se inscrevem nos processos de criação, ensino e pesquisa artística.

A temática buscou abrir a pluralidade de discussões, através de um ciclo de mesas e palestras, o qual se inicia com o importante coletivo de artistas de Goiânia fundadores e realizadores da Galhofada, evento anual realizado em Goiânia há mais de 20 anos. Para tanto, na mesa de abertura, intitulada Galhofada e seu fazer coletivo, realizou-se a exibição do filme “A hora da Galhofa”, com a direção de Hélio Fróes e Rô Cerqueira, que por si só demonstra a coletividade de saberes e fazeres pertinentes a este coletivo. A mesa foi composta pela diretora do filme Rô Cerqueira, pelos artistas Marcos e Edite Lotufo, cofundadores deste evento desde sua origem e por Bruno Revolta, frequentador da Galhofada desde sua infância, e hoje, formado em Direção de Arte e colaborador integrante deste importante evento goiano.

Na sequência, o evento contou com a participação especial da bailarina angolana Jane Virgílio Pereira, mestranda do PPGAC/UFG, com a oficina de Kuduro e músicas Tradicionais Africanas, que propôs um mergulho na expressividade musical e corporal africanas, baseado na dança urbana Kuduro que combina gestos cotidianos, resistência corporal e energia performática associada às musicalidades rítmicas de Angola, valorizando a ancestralidade africana e sua presença nas artes da cena contemporâneas.

Ainda nesta perspectiva de artistas palestrantes convidados contamos com a presença de Erika Schwarz (UNICAMP) e Marina Carmello (Fav/UFG) para mesa “Rede de colaboração e cuidados na criação de figurinos” onde apresentaram os saberes e fazeres coletivos nas práticas do universo artístico da direção de arte para as artes da cena.

Para maiores informações sobre esta preciosas mesas sugerimos acessar o site do evento VI Seminar – Seminário de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena: “Coletividade nas Artes da Cena: Saberes e Fazeres”. | Artes da Cena

Mas não parou por aí. O evento foi abrilhantado com a apresentação do espetáculo “Sobre rabas, pepecas e dancinhas” da Cia Três em Cena, de Goiânia.

E como não poderia faltar, contamos com a participação de estudantes da graduação, da pós-graduação da UFG e de universidades nacionais e internacionais na composição dos grupos de trabalho envolvendo as linhas de pesquisa Estéticas e Poéticas da Artes da Cena e Estudos transversais em teatro, dança e direção de arte, cujos resumos e textos completos apresentam-se publicados nestes Anais. Os textos reunidos nesta publicação, compreendem uma amostra das pesquisas que foram compartilhadas durante o VI SEMINAR, no formato de comunicações orais.

Com isso, o PPGAC/UFG reafirma seu compromisso com a pesquisa de qualidade no âmbito das artes da cena, oferecendo uma amostra dos processos de pesquisa realizados na própria UFG como em outras instituições de ensino superior.



ARTIGOS COMPLETOS

Casas como cenário para videodanças e videoperformances durante a pandemia de COVID-19

Homes as a scenario for video dances and video performances during the COVID-19 pandemic

Ana Paula da Silva Benítez¹

RESUMO:

O artigo expõe reflexões a respeito das casas de artistas e estudantes terem sido cenários para videodanças e videoperformances durante a pandemia de COVID-19. As filmagens e edições foram feitas usando apenas o celular; Processos criativos se desenvolveram durante aulas remotas com colegas e professores; As performances foram realizadas em pequenos espaços dentro de casa com ou sem ajuda de familiares; As obras produzidas fizeram parte de trabalhos apresentados em aulas e mostras em eventos acadêmicos e artísticos. Artigos publicados no período da pandemia, apresentam dificuldades e soluções para realização de vídeos experimentais no contexto descrito. Importante pensar novas formas de fazer videodanças em cenários e com equipamentos já disponíveis, principalmente se tratando de um momento pandêmico em que se pensava exclusivamente na sobrevivência individual e coletiva.

Palavras-chave: Dança; Cenário; Pandemia; Videodança; Videoperformance

ABSTRACT:

The article presents reflections on the homes of artists and students serving as scenarios for video dances and video performances during the COVID-19 pandemic. Filming and editing were done using only cell phones; creative processes developed during remote classes with colleagues and teachers; performances were held in small spaces inside homes with or without the help of family members; the works produced were part of projects presented in classes and exhibitions at academic and artistic events. Articles published during the pandemic, present difficulties and solutions for making experimental videos in the context described. It is important to think of new ways of making video dances in scenarios and with equipment already available, especially in the context of a pandemic when the focus was exclusively on individual and collective survival.

Keywords: Dance; Scenario; Pandemic; Video dance; Video performance

¹ Pesquisadora do movimento entre o Cinema e a Dança. Mestra em Dança pelo PPGDança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Graduada em Cinema (Universidade Gama Filho - RJ), Bacharela e Licenciada em Dança (UFBA). Integrante do Elétrico - Grupo de Pesquisa em Ciberdança.

1. Danças nas mini telas

O interesse nessa escrita parte das reflexões acerca de produções de videodanças e videoperformances realizadas no contexto da Pandemia Sanitária de COVID-19 dentro de casa. Desde o início da quarentena, em 2020, as aulas passaram a ser remotas e nos víamos a partir das telas. Naquela ocasião, cursava o Bacharelado na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Os trabalhos de estudantes tiveram que ser realizados em vídeo, mesmo para quem não tinha interesse nesta modalidade. Participamos de mostras artísticas, congressos, eventos diversos, todos de forma online. O isolamento social nos fez repensar a vida, os nossos interesses. Alguns trabalhos e estudos passaram a ser de dentro de casa e iniciamos o questionamento: como e onde criar danças e performances, como existir enquanto artistas sem o chão de madeira das amplas salas de danças, sem o palco, sem o teatro, local de aglomeração ou o palco a céu aberto? Como pensar essa nova forma de mover e criar, se tínhamos que ficar em casa, em quarentena, com pouco espaço para nossas movências?

Para responder à pergunta norteadora, trago reflexões acerca do ambiente em que tivemos mais presentes na pandemia, a nossa casa. A residência de artistas virou cenário e as telas viraram palco. A videodança já existia, mas nem todos os profissionais da área se interessavam por produzir em vídeo, em dançar para a câmera, com a câmera, mas durante a Pandemia, mesmo quem não fazia vídeos, acabou realizando suas obras utilizando esse equipamento. Começamos a ver espetáculos ao vivo por plataformas digitais, como Zoom e Meet e em alguns momentos, colegas e professores interagem entre si, cada pessoa em sua tela, em sua casa, em seu canto possível. Na Escola de Dança da UFBA, o *Painel Performático*, evento que acontece todo final de semestre, passou a ser online durante a pandemia e as obras eram apresentadas ao vivo ou gravadas. Sentíamos coletivamente o desejo de nos encontrar de alguma forma, de colocar nossos corpos para serem vistos e dançar juntos. Souza; Almozara (2021) nos ajuda a compreender essas necessidades:

Considerando a urgência das discussões sobre o corpo e mais especificamente dessa questão a partir do contexto de distância social que estamos vivendo com a pandemia de COVID-19, torna-se incontornável a narrativa das experimentações em fotoperformance que expõe um encontro entre corpo, espaço de resistência e de existência, bem como de representatividade, e as formas de operacionalização e instauração nesse momento de isolamento. (Souza; Almozara, 2021, p. 6).

As autoras acima citadas, falam da produção em fotoperformance, modalidade que também utilizamos para dançar com a câmera, bem como a produção de videoarte e as outras formas já mencionadas como, as videodanças e videoperformances. Já se produzia nesses formatos, mas passamos a criar exclusivamente dessas formas, foi quase que inevitável. Como as autoras informam, era uma forma de resistência também, politicamente falando. Precisávamos continuar existindo com palco ou sem palco. Se não tínhamos a sala ampla de dança com chão de madeira, dançávamos no chão de nossas salas, varandas e quartos, por menor que fossem.

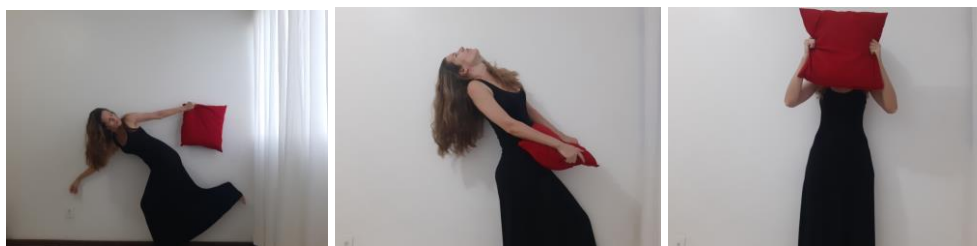
Em decorrência das aulas remotas, estudantes e professores se viam através das mini telas, pelo celular ou notebook, pelas plataformas Meet ou Zoom. A tela passou a ser um espelho, víamos como estávamos naquele momento, nos arrumávamos ali mesmo, nos ajeitando como fazemos diante de um espelho, entrávamos em outras casas. Ficamos mais íntimos, apesar de mais distantes, víamos outras pessoas comendo, seus familiares e animais de estimação fazerem parte das aulas. Em alguns momentos, interagiam, falavam, emitiam sons, performavam, dançavam, inspiravam. As casas passaram a ser cenários de videodanças, videoarte, videoperformances, documentários, videoclipes e fotoperformances. Lugar onde a gente se via e via o outro. Alguns estudantes não ligavam as câmeras, se preservavam, ou porque estavam no trabalho, na rua, ou porque não queriam aparecer mesmo. Então, eram vários quadrados ou retângulos que apareciam nas telas dos dispositivos eletrônicos com imagens de colegas de turma e professores. Miller; Laszlo (2021) destacam:

Nas aulas no ambiente on-line, essa metodologia mostrou-se fundamental e favorável no contexto onde as habitações das pessoas eram muito diversas e as possibilidades de movimentos que cada lugar predisponha para seus habitantes também. O objetivo não é simular estar em um espaço ideal, num amplo estúdio de dança, mas observar onde você está agora, as características, as especificidades, dimensões, cores, temperaturas, iluminação e dançar em relação a esse lugar real. (Miller; Laszlo, 2021, p. 69).

Realizamos videodanças também durante as aulas, aproveitando as múltiplas imagens, cenários, cores, figurinos e intimidades que cada pessoa permitiu mostrar. À exemplo, trago *Escenários Íntimos* (2020), um espetáculo em vídeo, dirigido por Tatiana Sandoval, professora convidada da Universidade Nacional das Artes (UNA) e da Universidade Nacional de San Martín (UNSAM), ambas de Buenos Aires, Argentina e dirigido também pelo professor Dr. Antrifo Sanches da Escola de Dança da UFBA, que teve como elenco, minha turma no componente curricular, *Tópicos Especiais em Dança: Investigações Virtuais*. A obra se deu a partir de uma colaboração conjunta entre estudantes e professores durante todo semestre de 2020.2. Gravamos em uma das aulas dançando

todos simultaneamente e com oportunidades de momentos solos, dirigidos pelos professores supracitados. Cada estudante em sua casa escolheu seu cenário, figurino, maquiagem, objeto cênico e um título para sua performance, dei à minha o nome, *Vazio*. Escolhi uma almofada vermelha como objeto de cena, um vestido todo preto longo de malha e cabelos soltos, não usei maquiagem. A ideia era passar um vazio mesmo, algo que faltava naquele momento de isolamento social. O espaço em que movi meu corpo era pequeno, apenas um canto do meu quarto. Dancei em frente a uma parede branca, sem móveis, sem enfeites, sem nada (Fig. 1). Ao assistir essa obra, o espectador verá todas as mini telas em ação (eu e meus colegas), como a aula no Zoom, com solos que tomam toda a tela, em alguns momentos.

Figura 1 – Fotos do ensaio do meu solo, *Vazio*, para o espetáculo coletivo *Escenários Íntimos* (2020).



Fonte: acervo da autora

Audiodescrição da figura 1: Imagem com três fotos minhas ensaiando a performance, *Vazio* para *Escenários Íntimos*, espetáculo coletivo para o 35º Painel Performático da Escola de Dança da UFBA, dirigido por Antrifo Sanches e Tatiana Sandoval. Estou com vestido preto longo de malha, cabelos soltos. Na primeira foto estou agachada com uma perna apoiada no chão e a outra elevada e flexionada para trás. Braço direito esticado para frente e para cima e o outro braço para baixo e para trás. A mão esquerda segura uma das pontas da almofada. A cabeça e o olhar estão em direção ao objeto. Na segunda foto, seguro a almofada na frente do corpo com braços abaixados e me inclino para trás, elevando a cabeça e olhar para cima. Na terceira foto estou no centro em pé, de frente para a câmera apertando a almofada vermelha na frente do rosto.

O vídeo foi apresentado no *Painel Performático* juntamente com outros trabalhos em audiovisual da Escola de Dança e está disponível no YouTube (35º Painel Performático [...], 2020)². Esse espetáculo foi fundamental para despertar ainda mais o desejo em filmar a dança. Miller; Laszlo (2021) reforçam:

² *Escenários Íntimos* no 35º Painel Performático da Escola de Dança - Pulsar Vida - Disponível no minuto (40min:22seg) em: <https://youtu.be/evsTgB6-nVY?si=faUfpzSOaW1EI5cT>.

Essa iniciativa mostrou-se importante para nós no início da pandemia, por promover uma colaboração e troca entre a comunidade da dança e por abrir o olhar para possíveis desdobramentos que teríamos que fazer para lidar com a situação atual pandêmica, resultando, como primeiro passo, no reconhecimento de uma parceria com a câmera, com o diálogo entre imagem e movimento e tudo que está implicado nesta interface.

Quando pensamos no processo de criação de danças em casa, a relação com a câmera torna-se indispensável. Essa relação muda de acordo com os objetivos e formatos dessa cena em casa. (Miller; Laszlo, 2021, p.73).

Nessa época em que cursava Dança, já possuía formação acadêmica em Cinema, então, juntar minhas duas áreas de interesse foi bastante realizador e revelador. Comecei a pensar na possibilidade de me dedicar à essa dança híbrida, nesse espaço de tecnologias digitais. Uma área que vem crescendo a cada dia no cenário acadêmico e artístico, não só no Brasil, mas também em outros países.

2. Nossa casa: cenário para dançar e performar frente à câmera

Durante as aulas online e na criação de obras artísticas em vídeos e fotos, objetos diversos também apareciam para compor as cenas como, tecidos, copos, espelhos, brinquedos pertencentes aos filhos de alguma aluna mãe, que muitas vezes assistia toda a aula com a criança no colo, amamentando e brincando. Nessa época, as mães, já sobrecarregadas, ficaram ainda mais. Os vídeos que produzíamos eram improvisados, geralmente sendo filmados na própria casa da pessoa estudante. Então, usava-se o espaço que tinha disponível naquele momento. Muitas obras foram pensadas a partir das seguintes locações: varanda, quintal, quartos, camas, cozinha, banheiro. Alguns espaços eram amplos, mas a maioria, pequenos para realização da filmagem e de deslocamentos do corpo durante os movimentos. O equipamento mais utilizado para filmagem e edição, foi o próprio aparelho celular. Para essa discussão convoco Guimarães (2021) que expõe as dificuldades que surgiram nesse formato: “meu espaço é pequeno, não tenho equipamentos suficientes para uma boa prática, acesso precário à internet, não possibilitando assim acessos a aulas online” (Guimarães, 2021, p. 119).

Nem todos os estudantes possuíam internet, ficaram sem assistir às aulas e realizar seus trabalhos. Os problemas sociais do Brasil cresceram ainda mais durante a pandemia. Algumas pessoas continuavam trabalhando fora de casa, outras ficaram desempregadas. Muitos filmavam nos cenários que conseguiam, como praia, trabalhos, rua, quintal. Guimarães continua a explicar:

15

Vamos nos exercitar em casa. Ok! Ótimo. Contudo, faz-se necessário pensar: meu espaço é pequeno, não tenho equipamentos suficientes para uma boa prática, acesso precário a internet, não possibilitando assim acessos a aulas online, e ainda tenho que dividir esse espaço com outras pessoas. (Guimarães, 2021, p. 119).

Além de termos tido pouco espaço para performar, ao criar em casa, tínhamos que compartilhar com outras pessoas, o local, o silêncio, e respeitar o espaço do outro, que era também importante naquele momento. Xavier (2021) apresenta o conceito de *corpocasa* como sendo, em suas palavras, “um lugar que se move, dobrando-se e endireitando-se. Estaria a casa dançando?” (Xavier, 2021, p. 8). Para complementar, o autor discorre ainda, que:

O processo de criação durante a quarentena e em casa foi um processo complexo e promovia constantes adaptações seja na questão de movimento quanto na proposição de amplitude de movimentos. O trabalho ganhou ares de uma dança minimalista que mesmo não aparentando, se relacionada a um virtuosismo do corpo. Acredito que essa característica se deu pela noção de “corpocasa” como abertura para as experiências de fragilidade que vivi nesta época. [...] Estes escombros de corpocasa descobrem-se enquanto porta para uma performance artística que é uma reelaboração da própria vida, com seus anseios e defeitos. (Xavier, 2021, p. 14).

Em 2021, para o componente curricular, *Prática Solística*, ministrado pela professora Dra. Isabelle Cordeiro na Escola de Dança da UFBA, realizei minha primeira videodança, *Amarras* (2021), em que retratei parte de minha vida relacionada à violências e abusos vividos, tema recorrente nas imagens que produzo. Durante esse período, refletimos muito à respeito da vida, resgatando memórias de dores passadas, somadas às incertezas e medos trazidos pelo momento pandêmico. Em apresentação no Congresso UFBA, o grupo de pesquisa do qual faço parte (Elétrico grupo de pesquisa [...], 2021) apresentou uma mostra de videodanças acompanhada de uma narração feita pela professora Dra. Ludmila Pimentel, que é também líder do grupo, em que ela expressava as seguintes palavras:

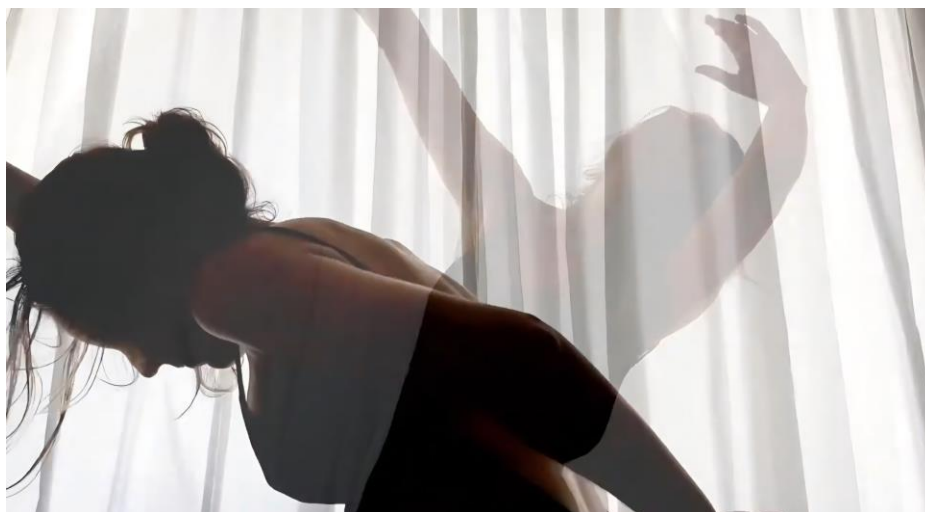
Do corpo enclausurado ao corpo poético é o nosso registro cartográfico, autobiográfico da pandemia de 2020 e 2021. Podemos dizer que o nosso corpo habitou, em primeira instância, esse estágio do *corpocasa*, fomos atravessados pelas rotinas da casa, pelos habitantes da casa e pelo confinamento às nossas casas. Então, começamos a investigar a casa como um espaço possível para se dançar e performar. Lugares cotidianos, rotineiros, se transformaram em lugares, espaços, ambientes de exploração artística [...] o corpo que dança na pandemia é um corpo que pode gerar videodanças nesse micro universo das nossas casas. (Elétrico grupo de pesquisa [...], 2021, min: 2:18).

Na figura 2 abaixo, apresento uma imagem da videodança, *Amarras* (2021), em que utilizo um efeito que eu chamo de *sobreposição de imagens*, uma fusão, junção entre duas cenas, como destaque em minha dissertação de mestrado. (Benítez, 2025). Essas ferramentas utilizadas em aplicativos de edição pelo celular facilitaram e nos aproximaram de novas possibilidades estéticas para a construção de imagens. Os filtros e efeitos disponíveis em um simples clique já altera a imagem, a velocidade do movimento, insere ou modifica ruídos, dentre outros tantos efeitos possíveis, tanto para vídeos, quanto para fotos. *Amarras* também foi realizada em casa, em um canto do meu quarto na frente da janela porque queria o resultado contra luz, com a fotografia mais escura, somente o meu corpo e a cortina em destaque. Uma videodança simples, sem muitos equipamentos, filmada e editada com o celular. No trecho que segue, relato mais do processo de *Amarras*:

Depois de pequenos trechos filmados, iniciei um novo processo, o de edição da videodança. Fui pensando em como entrelaçar as cenas e busquei poucas ferramentas no aplicativo. Os efeitos que usei foram sutis, trazendo um resultado mais natural, já que a ideia de imagem principal já tinha sido feita na própria filmagem, de posicionar a câmera contra luz, com a intenção de aparecer mais a minha silhueta, pensando em algo mais sombrio. O piano, destaque da música, acompanha a atmosfera dramática existente na cena. (Benítez, 2025, p. 53-54).

17

Figura 2 – Frames da videodança, *Amarras* (2021).

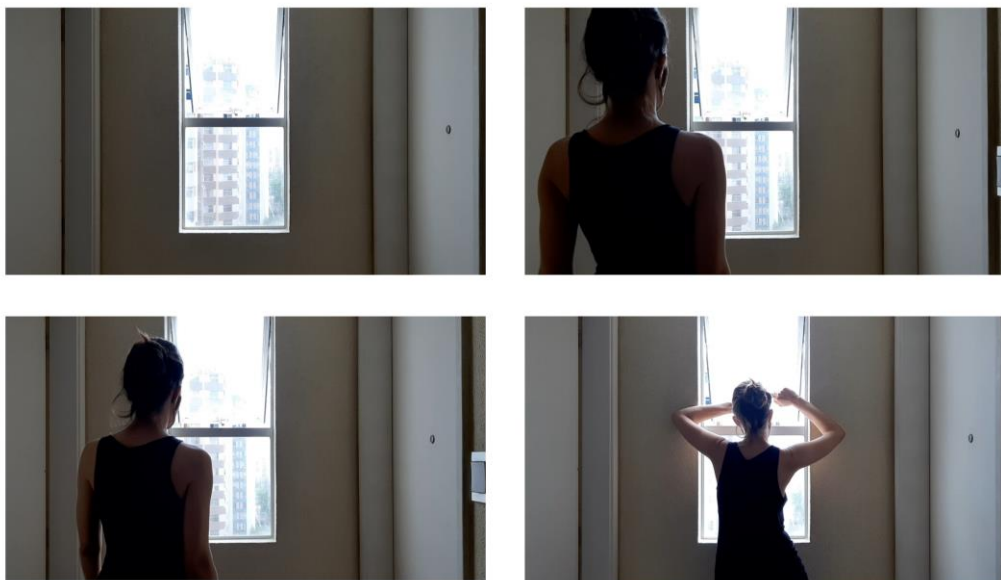


Fonte: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qO3HruWljQE>.

Audiodescrição da figura 2: Imagem de frame da videodança, *Amarras* (2021) em que estou dançando com cabelos presos (algumas partes soltas) e usando um vestido preto de alças finas. De fundo, uma cortina branca. Há uma sobreposição de imagens, uma sobre a outra. Na imagem que vai desaparecendo e fica quase transparente, danço com braços para cima e na imagem que está mais na frente, estou com corpo curvado entrando em cena com uma mão esticada na frente e outra para trás e para baixo. As imagens ficam sobrepostas, duas cenas se fundem, com efeito em que uma entra em cena e a outra sai.

A seguir, exponho uma montagem com cenas da videoperformance, *E Amanhã?* (2024), em que retrato esse momento de reflexão durante o isolamento social, de incertezas, angústias e de medo (Figs. 3 e 4). Também foi filmada em casa, na parte de fora do apartamento. Entre a minha porta e a do vizinho, em um estreito corredor, performo diante de uma janela usando máscara de proteção que representa o contexto pandêmico. O vídeo não chega a ter nem um minuto, mas os poucos segundos de movimento e a simplicidade da cena, são suficientes para contar a história. A facilidade de filmar e editar com celular, contribuiu para o aumento do número de obras em vídeo e eventos artísticos e acadêmicos voltados para esse universo tecnológico.

Figura 3 – Montagem com frames da videoperformance, *E AMANHÃ?* (2024).



18

Fonte: Disponível em: <https://youtu.be/zqQu6HxdEx4?si=lpoUVMkiDsgPM0Ze>

Audiodescrição da figura 3: Imagem com quatro fotos, duas em cima e duas em baixo. Estou usando cabelos presos de coque, com máscara branca e blusa regata preta. Como cenário, estou em um corredor do meu prédio próximo a uma janela estreita. A parede é bege e as portas nas laterais, brancas. Na primeira à esquerda, aparece uma parede bege com janela estreita no centro, nas laterais, portas brancas. Para fora da janela, vê-se alguns prédios. Na segunda foto à direita, entro em cena do lado esquerdo, me aproximando da janela. Na terceira, estou mais próxima da janela e na quarta foto, já estou em frente, sobre a janela, apoiando os dois braços na frente da cabeça, encostada na parede e no vidro.

Figura 4 – Montagem com frames da videoperformance, *E AMANHÃ?* (2024).



Fonte: Disponível em: <https://youtu.be/zqQu6HxdEx4?si=lpoUVMkiDsgPM0Ze>.

Audiodescrição da figura 4: Imagem com quatro fotos, duas em cima e duas em baixo. Estou usando cabelos presos de coque, com máscara branca e blusa regata preta. Como cenário, estou em um corredor do meu prédio próximo a uma janela estreita. A parede é bege e as portas nas laterais, brancas. Na primeira à esquerda, estou em frente e sobre a janela, apoiando o braço esquerdo na frente da cabeça, encostada na janela e o direito, apoiado com a mão na cintura. Para fora da janela, vê-se alguns prédios. Na segunda foto à direita, estou com as duas mãos apoiadas na frente da cabeça e sobre a janela. Na terceira foto, estou virando de lado, apareço de perfil, saindo da janela. Na quarta e última foto, continuo em direção a saída de cena, mais próxima da câmera.

19

3. Considerações Finais

Diante do que já foi exposto no texto, considero importante salientar que a pandemia foi um acontecimento bastante traumático para o mundo e para o Brasil, especificamente, porque vivíamos um momento de descaso do Governo com relação à nossa existência, dificultando e impedindo o acesso às vacinas para o combate ao vírus do COVID-19. Nesse sentido ficamos devastados diante de tantas perdas, sem contar com as humilhações que sofremos por parte de alguns governantes que debochavam de toda situação. As imagens e suas falas contra uma parte da população, contra a ciência, divulgadas nos meios de comunicação, nos deixavam mais debilitados e incrédulos diante de atitudes tão absurdas e irresponsáveis. Tentamos seguir, apesar do medo, com os trabalhos, estudos e até mesmo lazer, de forma remota, de dentro de nossas casas. Essa também era uma forma de nos proteger mais um pouco do vírus.

Como metodologia para a escrita desse texto, busquei artigos que discutiram o tema no contexto pandêmico, destacando obras que criei ou participei coletivamente e outras individualmente, analisando-as e extraíndo respostas com base no processo criativo, na construção das imagens e na finalização com a edição. Além de ter usado como referência na citação, parte do texto narrado por Ludmila Pimentel na apresentação de obras de videodanças e videoperformances do Elétrico - Grupo de Pesquisa em Ciberdança para o Congresso UFBA 2021. Destaquei dois conceitos importantes para discussão teórica como, *sobreposição de imagens*, técnica de edição que dá um efeito de imagens fundidas e sobrepostas que trago em minha dissertação de mestrado recém publicada, Benítez (2025). E o conceito de *corpocasa* discutido por Xavier (2021) e por Pimentel no Congresso UFBA 2021 para embasar e contribuir com as análises das obras artísticas realizadas em nossas casas durante a pandemia de COVID-19. Reforço que produzir nessas circunstâncias não foi mais fácil por estarmos em casa, foi desafiador, como revelado no texto, mas foi também necessário respeitar o isolamento social, por nós e pelos outros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

20

BENÍTEZ, Ana Paula da Silva. *A câmera em mim: Danças de mulheres que se autorretratam*. 2025. 115 f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/43597>. Acesso em 8 Dez. 2025.

GUIMARÃES, Alexandra Lara Reis. *Corpos em Confinamento*. **Manzuá: Revista De Pesquisa Em Artes Cênicas**, v. 3, n. 2, p. 60-81, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/23103>. Acesso em: 15.Nov.2025.

MILLER, Jussara; LASZLO, Cora Miller. *Corpos em conexão, corpos em presença*. **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas da UFRN**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 95-116, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/23207>. Acesso em: 14 Set. 2025.

SOUZA, Fernanda Menezes de; ALMOZARA, Paula Cristina Somenzari. *Fotoperformance: atravessamentos entre corpo, arte e feminismo no contexto de distância social*. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, RS, v. 26, jan-jun. 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/106343>. Acesso em: 16 Out. 2025.

XAVIER, Davidson José Martins. *Videodança “Procedimentos para o fim do mundo”*: uma dramaturgia de si em vídeo. **Revista Cena**, Porto Alegre, no 35, p 6.-15 mai./ago. 2021 Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/113352>. Acesso em: 03 Out. 2025.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS:

35º Painel Performático da Escola de Dança - Pulsar Vida - Edição Virtual - Quarta manhã - Abertura. Publicado no Canal Escola de Dança - UFBA. [S.l.: s.n]. 2020. Vídeo (02:05:43min). Disponível em: <https://youtu.be/evsTgB6-nVY?si=faUfpzSOaW1EI5cT>. Acesso em: 02 Nov. 2025.

Amarras - Com Ana Paula Benítez para o 36º Painel Performático - Escola de Dança – UFBA. Publicado pelo Canal Ana Paula Benítez. [S.l.: s.n]. 2021. Vídeo (2:04min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qO3HruWljQE>. Acesso em: 20 Nov. 2025.

E Amanhã? Videoperformance de Ana Benítez. Publicado pelo Canal Ana Paula Benítez. [S.l.: s.n]. 2023. Vídeo (0:56min). Disponível em: <https://youtu.be/zqQu6HxdEx4?si=lpoUVMkiDsgPM0Ze>. Acesso em: 01 Nov. 2025.

Elétrico grupo de pesquisa no Congresso UFBA 2021. Publicado pelo Canal Elétrico grupo de pesquisa [S.l.: s.n]. 2021. Vídeo (35:26min). Disponível em: <https://youtu.be/gNh2bBbTPhI?feature=shared>. Acesso em: 01 Dez. 2025.

Dramaturgias do Futuro: Processo de Criação de Marsha Pelo Futuro - 15 minutos para o Ano Novo

Davi Augustto Rocha Dias¹ (UFG)
Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira (UFG)

RESUMO:

O presente artigo propõe uma reflexão sobre o processo de criação da cena Marsha para o Futuro: 15 minutos para o Ano Novo, concebida na disciplina “Processos Contemporâneos de Montagem Cênica”, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás (PPGAC/UFG). Articulando teoria e prática, o texto revisita os atravessamentos estéticos, políticos e afetivos emergentes na elaboração do ato performativo, em diálogo com as dramaturgias de Grace Passô.

Palavras-chave: Dramaturgia Contemporânea; Processo de Criação; Grace Passô.

ABSTRACT:

This article proposes a reflection on the process of creating the scene Marsha para o Futuro: 15 minutos para o Ano Novo, developed within the course “Processos Contemporâneos de Montagem Cênica,” of the Graduate Program in Performing Arts at the Federal University of Goiás (PPGAC/UFG). Articulating theory and practice, the text revisits the aesthetic, political, and affective crossings that emerged during the elaboration of the performative act, in dialogue with the dramaturgies of Grace Passô.

22

Keywords: Contemporary dramaturgy; Creative Processes; Grace Passô.

Gesto de partida

Eu marcho por um futuro onde Fernando Vilaça não seja brutalmente assassinado aos 17 anos pela LGBTFobia. Eu marcho por um futuro onde esse jovem teve a chance de florescer e viver sua existência em plenitude. Eu marcho por sua família, que hoje chora o corpo violentado — um corpo que poderia ser o meu. Na 'Marsha Pelo Futuro', eu marcho para que os meus e as minhas possam, de fato, ter um futuro.

Com essa declaração dou início ao presente artigo que propõe a refletir sobre o processo de criação da cena intitulada *Marsha para o Futuro: 15 minutos para o Ano Novo*, concebida no contexto

¹ Estudante do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade de Goiás e bolsista de mestrado do CNPq.

da disciplina “Processos Contemporâneos de Montagem Cênica”, ministrada pela professora Dra. Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás (PPGAC/UFG). Neste artigo busco revisitar os atravessamentos teóricos, estéticos e políticos que emergiram ao longo das aulas, ensaios e debates, compondo não apenas o percurso da criação cênica, mas também os deslocamentos subjetivos e conceituais que experienciei no decorrer do processo.

Dramaturgia em deslocamento: processos contemporâneos da cena

Desde o primeiro encontro ficou evidente que a disciplina se configuraria como um território de experimentação crítica e provocação epistemológica. Iniciamos as atividades com uma roda de apresentação, na qual partilhamos nossas trajetórias e investigações acadêmicas. Ingressei na disciplina com uma pesquisa voltada aos processos contemporâneos de criação dramaturgica, tendo como referências as obras de Grace Passô e Dione Carlos, duas artistas cujas dramaturgias me impactaram significativamente durante minha formação em teatro na Universidade de Brasília. Meu projeto visa compreender os modos de elaboração dessas dramaturgias, com o intuito de delinear um referencial metodológico aplicável à criação coletiva em contextos formativos e laboratoriais voltados à dramaturgia.

23

É perceptível que minha entrada na disciplina se deu sob a centralidade de uma palavra-chave: dramaturgia. No entanto, como indica o próprio nome da disciplina Processos Contemporâneos de Montagem Cênica, a proposta se inscreve em um campo que problematiza e expande os limites do fazer teatral. A contemporaneidade, por sua vez, não se define pelo enrijecimento de conceitos, pelo contrário, pela disposição de tensionar conceitos historicamente estabilizados. Assim, ainda que o termo “dramaturgia” tenha sua origem no grego *drama* (ação) e *graphos* (escrita), seu significado vem sendo continuamente reconfigurado no âmbito do teatro contemporâneo, atravessado por outras materialidades da cena. O pesquisador e teórico baiano Yuri Magalhães (2021) aponta em sua tese:

Dramaturgia, como bem o sabemos, é termo derivado do substantivo “drama”. O nome “drama” é trazido pelo filósofo Aristóteles (384 – 322 a.C.) em sua Poética para a sua famosa definição de tragédia, sendo esta a imitação de uma ação [drama] de caráter elevado,

completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama] (Magalhães, 2021, p. 12).

Já na primeira aula, discussões em torno de expressões como “dramaturgia do corpo”, “dramaturgia da luz” e outras dramaturgias não textuais evidenciaram que parte das discussões na disciplina se voltaria para essas camadas compositivas da cena, buscando entender o movimento contemporâneo que descentraliza a palavra escrita e propõe novas formas de inscrição dramaturgic. Em sua dissertação, Laura Alves Moreira (2012) discute a relação entre a ascensão da encenação em detrimento ao entendimento da dramaturgia enquanto campo expandido:

A ascensão da encenação inicia ainda outro processo, o diálogo entre os conceitos de encenação e dramaturgia que, ora se fundem, ora geram uma ampliação da percepção de cada um deles separadamente; dois conceitos que geram outros dois, a dramaturgia do texto e a dramaturgia da cena, que, posteriormente, serão associados e se ramificarão em conceitos como dramaturgia do som e dramaturgia da luz (Moreira, 2012, p. 23).

Essa proposta me provocou ambivalências: por um lado, gerou certo desconforto, pois meu projeto de pesquisa parte de uma abordagem mais tradicional, centrada na escritura de peças teatrais; por outro, me instigou a expandir minhas próprias perspectivas. Seria, afinal, inconsistente me posicionar como pesquisador da pós-graduação em Artes da Cena sem me abrir à reformulação crítica de conceitos fundamentais à minha área de atuação.

24

Diante dessas provocações iniciais, percebi que a disciplina se apresentava não apenas como espaço de criação cênica, mas também como um campo fértil para o deslocamento e a reavaliação dos referenciais que sustentam minha pesquisa. As discussões em torno das múltiplas dramaturgias que extrapolam o texto e se inscrevem no corpo, na luz, no espaço e na plasticidade da cena me impulsionaram a observar com mais atenção os modos como a dramaturgia se manifesta para além da palavra escrita. Paulo Ricardo Maffei de Araujo (2017) amplia essa discussão dizendo:

Desta forma, Barthes amplia a dimensão da noção de texto, e nesse sentido, podemos considerar também a de dramaturgia, fazendo com que está última abarque a inscrição também do encenador, do ator, bem como de todas as outras materialidades da cena somadas, que constituem o enunciado cênico, ou em outras palavras, por serem signos e códigos em prática no palco que se colocam a leitura do público que os leem (Araújo, 2017, p. 204).

Esse movimento, longe de enfraquecer minha proposta de pesquisa, passou a enriquecê-la com novas possibilidades de articulação conceitual e prática, abrindo caminhos para investigações que considerem a complexidade e a fluidez dos processos de criação na contemporaneidade.

Desautomatizar o olhar: corpo, percepção e espaço

O processo de repensar conceitos consolidados e frequentemente naturalizados esteve intrinsecamente ligado à metodologia proposta pela professora Natássia Duarte no início da disciplina. Após alguns encontros iniciais, dedicados à apresentação dos projetos individuais e ao reconhecimento dos interesses de pesquisa do grupo, foi proposta uma dinâmica com o objetivo de provocar uma desautomatização do olhar conceito fundamental para se adentrar nos processos contemporâneos de criação cênica. Criado pela professora e artista Juliana Moraes, a atividade consistia na criação de óculos artesanais confeccionados com elásticos e copos plásticos, que, ao limitarem o campo de visão, nos convidavam a explorar o espaço da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG) a partir de uma percepção sensorial alterada.

25

Com esses dispositivos performativos que nos restringiam visualmente, percorremos os corredores e ambientes da EMAC, sendo provocados a experimentar novos ritmos, percepções espaciais e relações corporais. Esse gesto performativo, ao mesmo tempo lúdico e crítico, impulsionava-nos a estranhar o familiar, a reconstruir o hábito de olhar, escutar e perceber o mundo ao redor. O exercício, embora simples em sua materialidade, foi potente em seu efeito: tratava-se de um convite à reinvenção da sensibilidade, à abertura para outras perspectivas de criação, e, sobretudo, à experimentação de recortes singulares. Tal gesto performativo funcionou como uma introdução prática ao campo expandido das artes da cena, no qual se busca desestabilizar o olhar normativo e instaurar um pensamento outro, sensível às particularidades e às multiplicidades do presente.

Após essa experiência inicial, retornamos à sala de aula para uma discussão coletiva em torno dos conceitos que iriam estruturar boa parte das reflexões da disciplina. A professora nos apresentou três eixos conceituais fundamentais para o campo da cena contemporânea: dramaturgia, coreografia e partitura. A turma foi então dividida em três grupos, com base nas afinidades temáticas de cada projeto de pesquisa, para a leitura e análise de textos teóricos que abordavam esses conceitos sob perspectivas contemporâneas. Naturalmente, fui alocado no grupo dedicado à dramaturgia, dado o eixo central do meu projeto de pesquisa.

O texto proposto ao meu grupo trazia inicialmente uma abordagem histórica do papel do dramaturgo, contextualizando sua função tradicional como autor de um texto previamente concebido, desvinculado do processo de criação em sala de ensaio. Nesse modelo mais clássico, o dramaturgo ocupava uma posição externa à prática teatral, produzindo uma obra literária que antecedia — e, por vezes, determinava — os rumos da encenação. No entanto, com a crise do textocentrismo e a emergência de novas práticas colaborativas, esse lugar passou a ser tensionado. Muitos dramaturgos se viram diante da necessidade de reinventar suas práticas, uma vez que os coletivos e grupos de teatro já não demandavam mais uma figura isolada e autoral, mas buscavam construir conjuntamente, no próprio espaço do ensaio, aquilo que viria a ser a dramaturgia do espetáculo. A pesquisadora Maria Thais (2009) aponta:

A diversidade no tratamento dramaturgico revela, no interior da própria obra, o debate conflituoso com a tradição. Em sincronia com o advento da encenação como arte autônoma, a afirmação do drama moderno não determinou o fim do textocentrismo. Ao contrário, para os primeiros encenadores, responsáveis pela montagem dos novos dramas, o espetáculo teatral articulava-se a partir e em torno de um texto. (Thais, 2009, p. 43)

26

Nesse contexto, o dramaturgo deixou de ser um agente alheio para se tornar um participante ativo do processo criativo, muitas vezes ocupando a sala de ensaio ou sendo subsumido pela coletividade do grupo ou mesmo pelo próprio diretor. O texto analisado também enfatizava a ascensão de procedimentos colaborativos e da criação coletiva como marcos transformadores que recolocaram em debate o próprio conceito de dramaturgia. Afinal, em muitos casos, os espetáculos contemporâneos passaram a se afastar da ideia de um texto fixo ou de uma narrativa linear, abrindo espaço para dramaturgias instáveis, processuais e até mesmo efêmeras.

Nesse novo paradigma, a dramaturgia passa a ser compreendida como uma articulação de múltiplos elementos da cena: o corpo, a luz, o som, os objetos, a espacialidade e a temporalidade tornam-se operadores dramaturgicos em si mesmos. O texto que estudamos sugeria, com base em diversas experiências cênicas contemporâneas, que essas composições sensoriais e plásticas constituem dramaturgias autônomas, que não dependem da linguagem verbal para produzir sentidos. Trata-se de uma ampliação conceitual que tensiona o entendimento tradicional do termo e que abre caminho para nomenclaturas como dramaturgia do corpo, dramaturgia da luz, dramaturgia do som, entre outras tantas que emergem a partir das materialidades da cena.

Esse deslocamento encontra respaldo nas formulações de Hans-Thies Lehmann (2007) sobre o teatro pós-dramático, no qual a cena se organiza a partir de lógicas que extrapolam a subordinação ao texto e se aproximam de uma estética da presença, da fragmentação e da multiplicidade de sentidos.

Entre pesquisa e criação: Grace Passô, Dione Carlos e disparadores de cena

A leitura e discussão do texto em grupo provocaram, inevitavelmente, um aprofundamento em torno do meu próprio objeto de pesquisa, especialmente no que diz respeito a sua pertinência e posicionamento dentro das discussões contemporâneas nas artes da cena. Em diálogo com minha colega de grupo, Serena Claus, iniciei reflexões sobre o lugar que ocupam os dramaturgos/as brasileiros/as contemporâneos no cenário atual e sobre os modos como vêm estruturando seus processos de criação dramática. Essa interlocução me levou a revisitar, com outros olhos, as trajetórias de Grace Passô e Dione Carlos, artistas centrais na minha investigação.

No caso de Grace Passô, observei que sua produção dramática parece emergir de uma relação muito próxima com o teatro de grupo, mais especificamente com o grupo Espanca!, do qual ela foi fundadora. Embora não seja possível afirmar com precisão se sua prática se inscreve diretamente em um modelo colaborativo de criação, é evidente que suas experiências coletivas moldaram aspectos fundamentais de sua metodologia de escrita. A dramaturgia de Passô, portanto, não pode ser compreendida apenas como uma produção individual, desvinculada das dinâmicas coletivas que atravessam o seu fazer.

Por outro lado, Dione Carlos apresenta uma trajetória que se articula com uma diversidade maior de contextos e coletivos teatrais, incluindo experiências em que foi convidada a escrever textos sob demanda, a partir de propostas e interesses específicos dos grupos. Em algumas dessas situações, a autora ocupa uma posição mais próxima daquela tradicionalmente atribuída ao dramaturgo alguém que escreve o texto antes do início dos ensaios, ainda que suas obras, em geral, rompam com modelos narrativos convencionais e tensionem a própria noção de dramaturgia tradicional. Essa multiplicidade de estratégias revela uma versatilidade que também contribui para o deslocamento de fronteiras entre práticas autorais e colaborativas.

A partir dessas observações, compreendi que o mapeamento dos percursos criativos dessas duas dramaturgas brasileiras não apenas sustenta o meu projeto, como se mostra especialmente relevante quando inserido nas discussões contemporâneas sobre os modos de fazer dramaturgia. Além

disso, ao considerar o contexto da região Centro-Oeste — onde percebi, durante minha graduação, uma lacuna significativa na formação de jovens dramaturgos, esse estudo pode oferecer subsídios tanto para a reflexão teórica quanto para a constituição de metodologias formativas. Desde a mudança nos currículos de bacharelado em Interpretação Teatral e licenciatura em Artes Cênicas, a Universidade de Brasília (UnB) não oferece disciplinas de metodologia de construção dramaturgical. Quando entrei em contato com meus colegas de curso que entraram após essa mudança, assim como eu, registrei uma série de reclamações e questionamentos acerca da falta de estudo no eixo de dramaturgia em nosso curso. É nesse entrelaçamento entre experiência pessoal, pesquisa acadêmica e realidade regional que minha proposta encontra uma potência discursiva e política.

Seguindo, as reflexões desenvolvidas por mim e Serena também foram levadas à discussão coletiva com o restante da turma, ampliando o debate em torno das fronteiras conceituais entre dramaturgia, partitura e coreografia. O que emergiu desse diálogo foi um campo de fricções produtivas, mas também de ambiguidades e confusões. Questionamos, por exemplo, em que momento os conceitos deixam de ser úteis como ferramentas analíticas e passam a operar de maneira imprecisa, correndo o risco de se diluírem em discursos excessivamente fluidos.

Em determinado momento, um colega questionou se o processo de preparação de uma performance poderia ser nomeado como dramaturgia. Em resposta, a estudante Belu Bijarra apresentou o conceito de *programa performativo*, como uma alternativa mais precisa para se referir à estruturação prévia de uma ação performática. O termo já havia sido discutido em sala de aula pela professora Natássia a partir das reflexões da professora, artista e pesquisadora Eleonora Fabião (2013). Em outra ocasião, uma colega levantou dúvidas sobre o uso do termo dramaturgia para se referir à estruturação de uma obra audiovisual, apontando que, nesse campo, é mais comum a utilização do termo "roteiro". Tais questionamentos revelaram o quanto a expansão conceitual, embora frutífera, também pode gerar zonas de fronteira, nas quais os termos começam a se sobrepor, criando dificuldades para a delimitação clara das práticas.

Essas inquietações não têm resposta única ou definitiva, mas apontam para a necessidade constante de revisão crítica dos instrumentos conceituais que utilizamos. A fluidez que caracteriza a cena contemporânea, longe de ser um obstáculo, pode funcionar como motor epistemológico desde que acompanhada de uma reflexão crítica. Foi a partir dessa tensão que nossas discussões se alimentaram, abrindo brechas para outras camadas de investigação que ultrapassam o campo da nomenclatura e adentram a complexidade dos modos de produção, criação e recepção na cena atual.

Após relatar brevemente as discussões que marcaram o início do semestre e que, de maneira transversal, permearam todo o percurso criativo da disciplina, passo agora a delinear o processo que culminou no ato performativo intitulado *Marsha para o Futuro: 15 minutos para o Ano Novo*. A criação dessa cena foi atravessada por uma proposta metodológica que colocava em diálogo a investigação acadêmica individual de cada estudante com a prática coletiva em sala. A disciplina se configurava, assim, como um laboratório de experimentação estética e conceitual, em que a sala de aula assumia o papel de espaço de pesquisa ampliada, permitindo a articulação entre teoria, prática e processos colaborativos de criação.

Marsha para o Futuro: criação, presença e desejo de continuidade

Dentro dessa perspectiva, cada estudante foi incentivado a compartilhar elementos de sua pesquisa para, a partir deles, engajar o grupo em reflexões e ações cênicas que pudessem testar os limites e as potências de seus objetos de estudo. A primeira provocação para o processo coletivo de criação partiu da minha própria investigação, que se debruça sobre os percursos de duas dramaturgas brasileiras contemporâneas: Grace Passô e Dione Carlos. Como ponto de partida, sugeri ao grupo a leitura de algumas dramaturgias de Grace Passô, não com a intenção de realizar uma montagem fiel a algum de seus textos, mas como uma base dramaturgica para disparar experimentações cênicas e discursivas em torno de suas propostas poéticas e estruturais.

29

Com esse objetivo, compartilhei com o grupo três textos de Passô: *Amores Surdos*, *Congresso Internacional do Medo* e *Marcha para Zenturo*. Fiz uma breve introdução aos materiais, contextualizando-os dentro da trajetória da autora e apontando aspectos relevantes de cada obra. A leitura coletiva gerou um interesse particular por *Marcha para Zenturo*, especialmente por sua estrutura dramaturgica baseada em uma reunião de amigos para celebrar o Ano Novo — proposta que dialogava diretamente com uma sugestão da professora: explorar o formato de uma apresentação ao vivo (live) nas redes sociais. A escolha coletiva do texto, portanto, se deu tanto pelo interesse na temática quanto pela possibilidade de experimentação formal que o texto oferecia, considerando os atravessamentos entre cena, mídia digital e performance em tempo real.

A narrativa de *Marcha para Zenturo* apresenta um grupo de amigos que compartilham o mesmo espaço, mas que, paradoxalmente, não se escutam. Cada personagem fala a partir de sua própria perspectiva em vozes que se cruzam sem necessariamente se encontrar. Essa proposta

dramatúrgica, marcada pela fragmentação e pela ausência de diálogo efetivo, provocou diferentes reações no grupo. Realizamos uma leitura dramática guiada pela professora, seguida por um momento de escuta e compartilhamento das primeiras impressões. Foi nesse momento que aspectos divergentes da recepção se revelaram especialmente instigantes para mim.

A professora, por exemplo, apontou que a estrutura dramatúrgica do texto ainda se inscreve em um modelo relativamente tradicional, apesar da tentativa de trabalhar com camadas de comunicação interrompida. Para ela, o artifício dramatúrgico da comunicação cruzada, em que os personagens falam sem escutar, não seria exatamente inovador dentro do panorama da dramaturgia contemporânea. Por outro lado, colegas da turma demonstraram surpresa e curiosidade com a proposta, destacando justamente esse elemento como algo provocador e expressivo dentro da construção cênica. Essa surpresa pode ter se dado pelo fato de que grande parte da turma era composta por estudantes com formação inicial na dança ou na música. Esse embate de percepções tornou-se para mim um campo de investigação particularmente fértil.

Afinal, se Grace Passô vem sendo reconhecida como uma das principais vozes da dramaturgia brasileira contemporânea, com textos traduzidos e encenados em diversos contextos nacionais e internacionais, cabe indagar o que, de fato, configura a potência inovadora de seu trabalho. A escolha de Passô como objeto de minha pesquisa não foi aleatória: parte de uma inquietação pessoal e acadêmica que busca compreender os elementos que conferem singularidade à sua dramaturgia. Minha hipótese inicial que ainda se encontra em desenvolvimento é que a força do trabalho de Grace Passô não reside necessariamente na subversão formal de estruturas dramatúrgicas, mas na capacidade de mobilizar, por meio de procedimentos relativamente simples, afetos, imaginários e políticas do cotidiano com altíssimo grau de ressonância estética e emocional.

Retomando o processo prático em sala de aula, partimos da identificação de elementos-chave presentes na dramaturgia de *Marcha para Zenturo*, a fim de articular esses signos com as diversas linhas de pesquisa dos integrantes da turma. Dentre os aspectos centrais do texto, duas imagens se destacaram como potentes disparadores cênicos: a festa de Ano Novo entre amigos que, apesar de reunidos, jamais conseguem de fato se comunicar; e a passeata que ocorre do lado de fora do prédio, impedindo a entrada das pessoas no ambiente da celebração. A partir dessas imagens estruturantes, fomos conduzidos ao trabalho com coreografia e composição coletiva, estabelecendo relações entre texto, espacialidade e corporalidade.

Seguimos com esse processo investigando o espaço do Teatro Laboratório da EMAC (Lacena) por meio de um exercício que retomava, de forma expandida, a proposta de desautomatização do olhar vivida nos primeiros encontros da disciplina. Essa exploração visava questionar se aquele espaço seria o mais adequado para a realização da performance em formato de *live*, especialmente à luz da atmosfera de não comunicação proposta pelo texto. O reconhecimento do espaço, portanto, não se deu apenas em sua dimensão funcional, mas como gesto dramático e sensível: compreender a arquitetura e os fluxos do ambiente como parte do dispositivo narrativo.

Em seguida, dividimo-nos em grupos para elaborar composições cênicas a partir de trechos da dramaturgia e inspirados nos dois elementos centrais mencionados. Cada grupo foi incentivado a integrar as investigações individuais de seus integrantes, experimentando modos de friccionar teoria e prática no processo de criação. O meu grupo, especificamente, partiu da ideia das redes sociais como espaço simbólico que reflete e amplifica a lógica de comunicação atravessada e fragmentada proposta por *Marcha para Zenturo*. Em nossa proposta, parte do grupo encarnava personagens em busca da festa de Ano Novo, mas, assim como na dramaturgia, esses personagens jamais se encontravam verdadeiramente. O único momento em que os corpos se cruzavam de maneira significativa era quando a estudante Ysa Cardoso colocava uma música e iniciava uma coreografia evocando, de forma simbólica, a passeata que ocorre fora da festa na narrativa original.

31

A escolha de usar a dança da Ysa como ponto de convergência entre os corpos não foi casual. No nosso grupo, três estudantes desenvolvem pesquisas voltadas a narrativas transculturadas, com foco nos corpos trans e travestis enquanto protagonistas da cena contemporânea. Nesse sentido, optamos por transformar a passeata, originalmente descrita no texto como um acontecimento à margem da festa em eixo central de nossa cena. Por meio desse deslocamento, buscamos inscrever a narrativa trans enquanto força coletiva e política capaz de romper com o silenciamento e a desconexão entre os personagens, trazendo à cena uma presença trans que subverte o esvaziamento comunicacional da dramaturgia. A dança, nesse contexto, torna-se metáfora de resistência e ocupação de espaço, ativando uma poética da presença que convoca o olhar do espectador para além da ficção textual.

Após a apresentação das cenas iniciais, recebemos devolutivas da professora e dos colegas, o que nos permitiu alinhar coletivamente algumas direções para o ato performativo que viria a ser desenvolvido como desfecho do semestre. Um dos personagens que despertou maior atenção durante esse processo foi Marco, figura enigmática do texto, cuja presença se estrutura em torno de ausências

e silêncios. No enredo, Marco é um dos convidados da festa, e todos os demais personagens afirmam que o encontro foi organizado em sua homenagem. Mencionam também que Marco estaria gravemente doente, embora nunca se diga explicitamente qual seria sua condição. Apenas ao final do texto compreendemos que se trata de um caso de depressão, culminando com o suicídio do personagem. A última fala da peça, porém, pertence à anfitriã da festa, que, indiferente à tragédia, decide seguir comemorando a virada de ano. Essa cena final materializa um dos temas centrais que buscávamos explorar em nossa criação: a insensibilidade frente à vida, e o modo como a festa se sobrepõe à dor de maneira cruel e sistemática.

Inicialmente, cogitamos reconstruir esse personagem atribuindo-lhe o corpo de um homem negro, a partir da presença do colega Robson Leles, cuja pesquisa é centrada na performatividade do corpo negro em cena. Contudo, optamos por outra abordagem, motivada pela ausência da colega Aziza Moraes, travesti preta pesquisadora de narrativas transculturadas com perspectiva decolonial no momento em que as decisões estavam sendo tomadas. Considerando a data prevista para nossa apresentação, 28 de junho, Dia Internacional do Orgulho LGBTQIAPN+, essa ausência se tornou ainda mais simbólica e instigante.

Nesse contexto, propusemos uma reconfiguração da narrativa. Decidimos substituir o personagem Marco por Marsha, evocando diretamente a figura histórica de Marsha P. Johnson, travesti negra e ativista, assassinada por sua luta pelos direitos das pessoas LGBTQIAPN+. Marsha tornou-se, então, a figura central do nosso ato performativo, articulando memória, presença e resistência. Com essa escolha, deslocamos o eixo trágico do apagamento silencioso para um campo de ativação política e simbólica, tensionando a narrativa original e reinscrevendo-a sob a perspectiva de corpos dissidentes que, historicamente, têm sido marginalizados.

Uma de minhas últimas contribuições antes da realização do ato performativo foi a organização do roteiro que guiaria a apresentação final. Fui responsável por registrar, a partir das discussões coletivas, a ordem definida em grupo das cenas, articulando o material desenvolvido em sala com trechos da dramaturgia de *Marcha para Zenturo*, de Grace Passô. Esse momento revelou-se não apenas uma tarefa prática, mas também simbólica dentro do meu percurso na disciplina. Ao redigir o roteiro, alternando entre passagens do texto de Passô e cenas criadas por nós, me percebi envolvido por uma inquietação que atravessa minha pesquisa: afinal, quem foi o dramaturgo nesse processo? É Grace Passô, cuja obra deu origem ao impulso inicial? Sou eu, ao estruturar a sequência da cena final? É o grupo, por meio do trabalho colaborativo e performativo? Há, de fato, um

dramaturgo neste contexto? Ou seria, ainda, um roteirista? Essas são perguntas que permanecem em aberto, que não busco responder aqui, mas que certamente acompanharão os desdobramentos de minha pesquisa.

O ato performativo, intitulado *Marsha Para o Futuro: 15 minutos para o Ano Novo*, foi estruturado em dois momentos principais: o primeiro consistia na preparação dos cartazes e enunciação das pautas que norteariam a "Marcha para o Futuro"; o segundo, na celebração da virada do ano, uma festa que se realizava sob a presença simbólica de Marsha P. Johnson. Cada participante trazia consigo, inscritas nos cartazes, suas próprias demandas, desejos e urgências para o futuro. Não vejo aqui a necessidade de descrever o ato em detalhes, mas sinto a necessidade de registrar que a experiência me atravessou de forma intensa e marcante.

Houve um instante específico que me comoveu profundamente: a transição da marcha para a festa. Quando, ao final do protesto, os corpos se entregaram à dança e a música *Heart of Glass*, da banda Blondie, começou a ecoar pelo espaço, algo em mim se deslocou. Aquela canção, já carregada de sentidos históricos e afetivos, ativou um momento de partilha em que as pautas que havíamos trazido e que também nos habitavam internamente se dissolveram por um instante em movimento, suor, olhar e presença. Senti como se houvesse algo urgente dentro de mim que precisava ser compartilhado por meio da dança: uma necessidade de estar junto, de viver aquele instante coletivo, de imaginar outros futuros possíveis.

33

Ao final da disciplina, compartilhei com o grupo minha vontade por mais tempo. Aquele momento não apenas me tocou, mas me revelou algo essencial sobre o que busco com o teatro: mais. Mais tempo com aqueles corpos criadores, mais experimentação, mais dramaturgias, mais futuro para mim e para os meus. O desejo que se instalou ali não foi apenas artístico, mas político e afetivo. Era um apelo por continuidade, por permanência, por espaço de criação. Como se dançar aquela música fosse também um modo de reivindicar um tempo que muitas vezes nos é negado: mais tempo para criar, para existir, para viver. Mais teatro. Mais futuro.

REFERÊNCIAS:

ARAUJO, Paulo Ricardo Maffei de. **Texto e cena, cena é texto: apontamentos sobre a produção do enunciado cênico no teatro contemporâneo**. Revista Letras (UNIFAP), Macapá, v. 7, n. 3, p. 1–14, 2º semestre de 2017. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras> . Acesso em: 23 out. 2025.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução Ivone Castilho Beneditti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo**. In: FABIÃO, Eleonora. *Ações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

LAPIAC. **Marsha Para o Futuro: 15 minutos para o Ano Novo**. Instagram, 2025. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/DLdXqTfB5pf/?igsh=eGkybWp3N2s3bnl3>. Acesso em: 1 fev. 2026.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo. Cosac & Naify, 2007.

MAGALHÃES, Yuri de Andrade. **A dramaturgia como reescrita da história**. 2021. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

MOREIRA, Laura Alves. **Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações**. 2012. Dissertação (Mestrado em Processos Compositivos para Cena) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

THAIS, Maria. **Na cena do Dr. Dapertutto**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

Ali repousam fruições coletivas: a Direção de Arte enquanto dramaturgia efetiva

Luciano Ferreira de Souza Cachimbo¹

RESUMO:

O presente escrito traça um panorama analítico voltado, principalmente, para aspectos de visualidades plástico-inanimadas do primeiro espetáculo levado a cabo por um agrupamento artístico formado exclusivamente por pessoas graduandas dos cursos de Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás (UFG), como forma de empreenderem na prática os conhecimentos adquiridos em ateliês e sala de aula. A análise fundamenta-se fortemente nos conceitos de interseccionalidade e semiótica para estabelecer suas principais linhas de raciocínio.

Palavras-chave: Visualidade plástico-inanimada; Interseccionalidade; Semiótica; Dramaturgia.

ABSTRACT:

This paper outlines an analytical overview primarily focused on aspects of inanimate plastic visuality in the first production staged by an artistic collective composed exclusively of undergraduate students from the Performing Arts programs at the Federal University of Goiás (UFG), as a means of putting into practice the knowledge acquired in workshops and classroom settings. The analysis is strongly grounded in the concepts of intersectionality and semiotics in order to establish its main lines of reasoning.

35

Keywords: Inanimate plastic visuality; Intersectionality; Semiotics; Dramaturgy.

Interseccionando campos e linguagens

Quando Kimberlé Crenshaw cunhou o termo interseccionalidade (1989), o fez para apontar juridicamente o quanto o grupo social de mulheres negras encontrava-se em desvantagem ontológica e laboral frente tanto a mulheres brancas quanto a homens brancos e negros. Ao deslocar o termo/conceito do Norte para o Sul global, a doutora Carla Akotirene (2020) amplia sua noção e agrega uma percepção mais socioantropológica a ele.

Para Akotirene a interseccionalidade não incide apenas sobre o grupo de mulheres negras, ela está posta para toda e qualquer pessoa racializada em contextos colonialistas, de tal sorte a autora inclui também os homens negros como passíveis de serem atravessados por diversas políticas de

¹ Mestre em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás (PPGAC – UFG) e bacharel em Direção de Arte pela mesma Universidade. Ator, dramaturgo, diretor de arte e encenador no Coletivo Cênico Centelha – GO.

subalternização das próprias existências. Para além do pensamento proposto pela pensadora soteropolitana, compreendo que as interseccionalidades também perpassam existências de outros grupos subalternizados, como é o caso das pessoas com deficiência – sejam elas negras ou não –, uma vez que também são vistas como *outrem subalterno* nas realidades colonial-capitalistas. Mas o debate a que me proponho aqui não se funda diretamente no ponto antropológico do conceito. Em minha dissertação, intitulada *De La Mancha ao Desmanche: autonomia (s) e interseccionalidade (s) na encruzilhada cênica Dom Quebrada* (2025), desloco mais uma vez o termo para tratar de intersecções das linguagens artísticas existentes no segundo espetáculo do Coletivo Cênico Centelha: Dom Quebrada (2019), uma livre adaptação da obra de Miguel de Cervantes, *El Engenhoso Fidalgo Don Quijote de La Mancha* (1605).

Cabe, antes de seguir discorrendo sobre tal deslocamento, apontar que a interseccionalidade como entendimento teórico, metodológico e como prática discursiva, nasce antes da criação do termo por Crenshaw, ainda no contexto dos estudos desenvolvidos por mulheres negras latino-americanas no decorrer da década de 1980. Como apontam Vigoya e Pinho (2023, p. 195), para intelectuais como Lélia Gonzalez, Luiza Bairros, Sueli Carneiro, Jurema Wernek, entre outras, as justaposições de relações de poder e/ou subalternização de indivíduos atingidos pelo que Achille Mbembe (2020) denomina *políticas da inimidade* formam a tessitura que permeia as relações Estado-indivíduo/indivíduo-indivíduo na realidade colonialista. Assim, pode-se considerar que essa dinâmica não se dá por meio de sobreposição, mas por justaposição das especificidades ontológicas de cada ser.

Ressalto a diferenciação entre os termos *justaposição* e *sobreposição* – pois eles guardam em si uma essencial distância – para a correta compreensão da interseccionalidade. Segundo Fernandes, Luft e Guimarães (1998) a justaposição se caracteriza pela contiguidade de algo (p. 370), ou seja, na justaposição nenhum elemento se sobrepõe a outros, eles, na verdade, se intercalam, se perpassam, se interseccionam. Já a sobreposição – por mais que os autores considerem que o verbo possa ser entendido também como justapor (p. 575) –, me parece mais adequada de ser compreendida como ato ou efeito de colocar por cima, cobrir (parcial ou inteiramente), tapar, soterrar, sobrepor algo, verticalizar, hierarquizar, não contendo em si o processo de contiguidade existente na justaposição.

Cumpram ainda lembrar que os rizomas terminológicos e conceituais não podem/devem se perder em meio aos modismos acadêmicos que se valem do uso indiscriminado da interseccionalidade, muitas vezes soterrando e asfixiando as vozes que criaram e propagaram o

conceito/termo. Desta feita reforço o compromisso ético e político de relembrar, sempre que me referir à interseccionalidade, que se trata de um conceito/termo criado e desenvolvido por mulheres negras afrodiáspóricas.

Ao elencar a interseccionalidade como um dos três conceitos balizadores de minha dissertação, propus um novo deslocamento do conceito para que pudesse explicitar, a partir da lógica de justaposição, a forma como as linguagens artísticas se relacionaram em uma montagem teatral. Destarte, um espetáculo é o conjunto amalgamado de diversas linguagens artísticas justapostas que comunicam, individual e coletivamente, uma mensagem ao público espectador. De tal modo, nenhuma das linguagens soterra ou se sobrepõe às demais, todas estão colocadas em igual grau de importância dramaturgica, configuram-se como elementos justapostos. E aqui é necessário ponderar que dramaturgia não é apenas literatura do gênero dramático, pois todo e qualquer elemento dramaturgico produz dramaturgia no contexto da cena, seja uma pessoa atuante emitindo fala ou uma luz incidindo sobre determinado assunto, por exemplo.

Da mesma maneira que Leda Maria Martins (2021) traduz a encruzilhada não apenas como conceito, mas, também, como operação semiótica (p. 50), igualmente o faço com a *interseccionalidade cênica*, na qual as linguagens vão se justapondo ao formar uma complexa tessitura que compõem a obra artística como um todo orgânico. Uma vez que Pierce (1931/2005) considera a semiótica como lógica, na *semiótica cênica* as linguagens individuais comunicam de modo separado fora do contexto de cena, todavia, quando se juntam dentro de um enredo encadeado (ou não) constituem um amálgama sígnico que dá sentido à trama, ou seja, criam a lógica da cena.

Assim afirmo que a interseccionalidade cênica, enquanto conceito e operação semiótica, é o ponto de entendimento pelo qual elementos artístico-comunicacionais formam a trama dramaturgica de um espetáculo. É por meio da interseccionalidade cênica que a resultante da encenação é levada ao escrutínio do público espectador.

Direção de Arte: uma trama plástico-visual inanimada

Em 2010, quando, na esteira do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (ReUni), o bacharelado em Direção de Arte foi criado na Universidade Federal de Goiás (UFG), tinha como intenção ser uma graduação que desse conta tanto da criação ceno-plástico visual inanimada, quanto da produção executiva de um projeto de cena.

Em 2016 a grade curricular foi alterada e algumas importantes adequações foram realizadas. A mudança de turno, de noturno para vespertino, foi efetivada para estabelecer melhor conexão entre o bacharelado em Direção de Arte e a licenciatura em Teatro, todavia, nenhuma componente curricular (mesmo as semelhantes entre os cursos) era ministrada para turmas mistas das duas graduações; a concentração na plataforma teatral era outro ponto primordial para a nova conformação, pois notou-se que não haviam recursos técnico e humano suficientes para contemplar diversas plataformas de execução cênica, como audiovisual, por exemplo; também chegou-se ao entendimento de que o curso de Direção de Arte deveria se concentrar nas visualidades plástico-inanimadas da cena, deixando de lado a pretensão de produção executiva.

Mas permita-me explicar melhor o que estou denominando *visualidade plástico-inanimada*, termo/conceito que cunhei no bojo de minha pesquisa no mestrado. Escolhi

utilizar o termo visualidades plástico-inanimadas ao invés de apenas visualidades plásticas, em função de uma provocação de meu orientador no mestrado – por sinal também um ator, que me indagava se, “porventura pessoas atuantes se movimentando, ou mesmo paradas em cena, não compõem uma visualidade plástica?” – falou e “saiu correndo”, deixando que eu me debatesse para encontrar uma resposta que sustentasse meu pensamento acerca da nomenclatura devida para definir minimamente o campo da Direção de Arte e suas funções correlatas (Souza, 2025, p. 122).

38

Assim, desde então, adoto o conjunto de vocábulos para estabelecer com maior precisão técnica a qual tipo de visualidade me refiro. Conceitualmente estou tratando de toda e qualquer visualidade cênica que dependa diretamente da ação humana para ganhar movimento. Compõem esse cabedal a cenografia, a indumentária, as formas animáveis, as máscaras, a maquiagem, os adereços, a peluqueria, a iluminação, a ilustração, entre outras especialidades possíveis de serem abarcadas pela Direção de Arte.

Retomando o raciocínio acerca do bacharelado em Direção de Arte existente há quinze anos na UFG, dedico os próximos parágrafos a percepções que tive/tenho enquanto bacharel, formado pelo curso em questão. Em 2017 ingressei na graduação da Escola de Música e Artes Cênicas (Emac).² Antes disso meu contato com o aparato de Direção de Arte se dava por meio de espetáculos nos quais estava inserido como ator e/ou diretor. Costumo dizer que quando cheguei ao curso, mal desenhava

² Vale pontuar que a Emac agora passa a se chamar Escola de Música e Musicoterapia (EM), uma vez que o Instituto de Artes da Cena (IAC) foi oficialmente criado em 17 de dezembro de 2025. A nova unidade acadêmica comporta os cursos de bacharelado em Direção de Arte e licenciaturas em Dança e Teatro, bem como o Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC).

casinha, árvore e sol. Fosse ainda uma premissa o exame de suficiência técnica em desenho – existente nos primórdios do bacharelado – certamente não teria sido aprovado. De todo modo as práticas de sala de aula e ateliês cumpriram a função de ensinar variados ofícios a pessoas bacharelandas que não dominavam previamente certas técnicas, como desenhar, esculpir e projetar.

Para além do aprendizado técnico o curso acabou por incentivar sobremaneira o senso crítico acerca das composições filosófico-visuais inanimadas. A importância de uma paleta de cores que dialogue com o enredo da trama encenada é princípio basilar para que a visualidade inanimada incida na cena na exata medida, nem mais, nem menos; o contato com as dinâmicas de sala de ensaio é de primordial importância para que se compreenda como cada pessoa atuante na cena se movimenta; as conversas com demais direções envolvidas em uma montagem são condição *sine qua non* para o melhor resultado da concreção da cena. Ou seja: quanto maior o arcabouço referencial de uma pessoa diretora de arte, maiores serão as chances de que ela realize um trabalho a contento.

É importante reiterar que, apesar de interligada às demais linguagens artísticas existentes em um projeto de cena, a Direção de Arte é uma linguagem autônoma, detentora de potências dramáticas diversas. E aqui vale o esforço de discutirmos a dramaturgia de modo expandido, não apenas como literatura do gênero dramático. Por óbvio um texto de teatro ou um roteiro de cinema são dramaturgias, porém não são formas únicas dessa categoria. A dramaturgia é um conjunto de fatores interconectados que, levados à vista do público, comunicam uma, ou várias mensagens, sendo assim uma categoria muito mais ampla que apenas a literatura que dá base a uma montagem. É inegável que a dramaturgia é, por mister, um rito dramatizado, melhor dizendo: dramaturgia é a liturgia do drama e, ao contrário do que costumamos compreender em países ocidentais/ocidentalizados, o drama não nasceu na Grécia, ele tem origem em Kemet, a terra do povo preto, hoje conhecida como Egito. É nos ritos dramatizados de Osiris que se fundam as bases do que conhecemos como teatro grego. Para que isso se comprove, nem é preciso grande esforço, basta uma breve leitura do irrisório capítulo dedicado ao drama kemético, na obra de Margot Berthold, a pretensa *História mundial do teatro* (2014). Segundo a autora as cerimônias fúnebres keméticas “eram expressas em forma dramática” (p. 11), o que é transportado para os *dithyramben* dionisiacos, que dariam início ao teatro ocidental/ocidentalizado.

Feita esta necessária ponderação acerca dos rizomas dramáticos, retomo ao ponto de análise no qual discuto a Direção de Arte enquanto dramaturgia interseccional. Akotirene (2020), assevera ser sempre preciso rememorar em que contexto nasce o conceito e qual intelecto o produz

primeiramente. A autora salienta, inclusive, que *Orís*³ negros (pretos e pardos) podem/devem sempre se valer do conceito “desde onde estejam as populações de cor acidentadas pela modernidade colonialista” (p. 23) com o intuito de “buscar alimento analítico para a fome histórica de justiça” (*Ibid.*) que assola tais populações.

Recordemos então, qual o percurso histórico da interseccionalidade. Já no início dos anos 1980, intelectuais negras teorizaram (mesmo sem uso do termo) acerca das múltiplas identidades historicamente subalternizadas em contextos coloniais; em 1989, Kimberlé Crenshaw cunha o termo para defender um grupo de operárias negras em desfavor de uma grande montadora de veículos automotivos; em 2020, Carla Akotirene se debruça sobre a interseccionalidade a partir de uma perspectiva cosmogônica.

De minha parte, como um homem negro, não retinto, “movimentando a textura intelectual não linear, não objetiva e não neutra da interseccionalidade” (Akotirene, 2020, p. 33), desde 2023, tomando por empréstimo o termo/conceito, deslocando-o para o campo das Artes da Cena, a fim de elucidar como compreendo o trabalho desenvolvido por pessoas artistas nas mais variadas especialidades de produção cênica.

No contexto das Artes da Cena, considero a Direção de Arte uma trama justaposta, nos moldes de uma folha aquarelável, pronta para receber tinta e água que vão compor a aquarela tanto em função da ação direta de quem a manipula, quanto em função do processo de absorção dos líquidos pela folha. Desta maneira trabalho a partir de uma operação semiótica para demonstrar que toda e qualquer encenação se dá sobre uma base visual (animada e/ou inanimada) que acontece em função dos signos produzidos por cada elemento de cena. Certamente recorro a tal metáfora para demonstrar, à luz de uma aquarela, como enxergo a montagem de um projeto de cena.

Mas permita-me recorrer às palavras de Vera Hamburger (2014) para estabelecer quem é a pessoa diretora de arte em um processo de composição para a cena:

Artista multidisciplinar, o diretor de arte lida com matérias plásticas e arquitetônicas elaborando uma linguagem específica de cada projeto. Delineia relações visuais entre a figura posta em cena, os objetos e o espaço na composição de quadros bidimensionais, em movimento e dotados de voz própria, intrinsecamente ligados à dramaturgia. O diretor de arte é um pesquisador dos elementos que compõem a expressividade visual, atento a cada detalhe

³ Divindade cabeça/mente/raciocínio/pensamento em muitas cosmogonias afrorreferenciadas.

da construção da imagem, tanto no que diz respeito a sua dinâmica interna quanto à visualização de sua edição e sequência (p. 52).

Sobre o que escreve Hamburger, é importante pontuar que sua experiência como diretora de arte está baseada no *set*, na sétima arte e, exatamente por isso, a autora finaliza o raciocínio acima descrito apontando para os trabalhos de edição e sequência, sendo ambos, momentos posteriores ao da captura de imagens, funções geralmente desenvolvidas por equipes de pós-produção da cena. Cumpre ainda enfatizar que para Hamburger a dramaturgia é um elemento distinto da Direção de Arte. Nesse ponto discordo da artista, pois compreendo, como já evidenciei anteriormente, que a Direção de Arte e as linguagens que a compõem, são também dramaturgia (s). Por certo sei também como o texto teatral e roteiro cinematográfico são entendidos como dramaturgia e, novamente, reforço que tanto um quanto o outro o são, todavia é importante reafirmar que todo e qualquer elemento de cena forma dramaturgia justamente por comunicar obra ao público espectador, fazendo parte da liturgia cênica.

Mas é preciso também notar que Hamburger chama a atenção para a necessidade de um caráter multifacetado da pessoa diretora de arte e, nesse sentido, recorro mais uma vez à semiótica da interseccionalidade, pois as funções concernentes a essa área artístico-investigativa tendem a se justapor sem ganhar relevos desnecessários, sem brigar com a atuação ou demais linguagens cênicas. A escolha de uma locação ou a montagem de uma cenografia em uma caixa preta localizam dramaturgicamente o enredo em um tempo-espço determinado; um vestido de renda branca com um véu jogado sobre o rosto de uma personagem criam um signo muito específico; a ferrugem existente em uma peça de metal sinaliza uma mensagem. A Direção de Arte é, portanto, um trabalho de cunho pesquisativo que se vale de elementos históricos, antropológicos, sociológicos para seu pleno desenvolvimento. Sendo assim, constata-se que as visualidades plástico-inanimadas de um projeto cênico devem ser pensadas à luz de variados aspectos que imprimam o máximo comprometimento com o enredo da trama.

41

Evidentemente, a depender do que se proponha comunicar com a obra artística, elementos de tempos históricos distintos podem se juntar na composição visual inanimada, contudo, isso deve acontecer com a plena consciência de tal manipulação. É bem verdade que uma ficção não necessariamente está presa a uma imposição fidedigna, ou à plena reconstrução histórica (até porque reconstruir a história é impossível), por vezes, aliás, a junção de elementos díspares ou temporalmente desconexos pode gerar outras potenciais leituras artísticas que comuniquem tão bem quanto aquelas

encadeadas de modo linearmente cronológico. Leda Maria Martins (2021) ao chamar atenção para a performatividade espiralar do tempo em cosmogonias afrorreferenciadas, nos aponta outras possibilidades de compreender a experiência da temporalidade. Segundo Martins

A ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado; um tempo espiralar, que retorna, reestabelece e também transforma, e que em tudo incide. Um tempo ontologicamente experimentado como movimentos contíguos e simultâneos de retroação, prospecção e reversibilidades, dilatação, expansão e contenção, contração e descontração, sincronia de instâncias compostas de presente, passado e futuro (p. 63).

Como esse tempo-redemoinho, também a Direção de Arte pode se valer de mesclas, interposições, justaposições, imbricações, infinitas possibilidades composicionais para desenhar sua dramaturgia na cena.

Nesta perspectiva espiralada apresentada por Martins, retomo o debate acerca da grade curricular do bacharelado em Direção de Arte para enfatizar o que em meu ponto de vista é primordial para a melhor compreensão da área: a semiótica. Julgo que as visualidades plástico-inanimadas brotam da fonte semiótica e, por isso mesmo, têm na construção/produção de signos sua finalidade preponderante. Mas convoco o próprio autor do conceito para estabelecer mais efetivamente o que é a semiótica.

42

Para Charles Sanders Peirce (1931/2005) a semiótica tem três linhas condutoras, quais sejam: *dedução*, *indução* e *retrodução*. Na primeira delas, a dedução, o autor compreende “o modo de raciocínio que examina o estado de coisas colocado nas premissas” (p. 5), ou seja, em termos gerais estamos falando de uma primeira fase analítica superficial onde se olha, se veem e se processam as primeiras impressões acerca do que está posto para a análise (mesmo não sendo uma análise dita científica); já a indução “é o modo de raciocínio que adota uma conclusão como aproximada por resultar ela de um método de inferência que, de modo geral, deve no final conduzir à verdade” (*Idem*, p. 6), sendo assim, tratamos aqui de uma fase mais profunda ou aprofundada do tema que se está tratando, uma vez que quem desenvolve o raciocínio propõe modos de aferir veracidade ao que primeiramente deduziu e, *a posteriori*, buscou concluir com o mínimo de precisão; por fim a retrodução é constituída pela “adoção provisória de uma hipótese em virtude de serem passíveis de verificação experimental todas suas possíveis consequências, de modo que se possa esperar que a persistência na aplicação do mesmo método acabe por revelar seu desacordo com os fatos, se

desacordo houver” (*Ibidem.*), assim a retrodução cumpre uma função de fechamento cíclico do raciocínio de Pierce.

Como diretor de arte, chancelado pela UFG, compreendo que o ensino da semiótica tem suma importância para que estudantes do bacharelado no qual fui formado aprendam e apreendam mais efetivamente que tipo de tarefas devem desenvolver em um projeto de composição visual inanimada. De onde enxergo o curso, consigo perceber que a falta de domínio do conceito pierciano prejudica de modo contundente o desenvolvimento de percepções primárias de nossas funções enquanto profissionais da área. Venho dizendo deste meu incômodo a algumas pessoas docentes e sugerindo que ao menos por dois semestres letivos o curso deveria fornecer uma componente curricular voltada exclusivamente ao entendimento da semiótica.

Até para que possamos avançar em debates prementes no que tange ao estabelecimento e ao reconhecimento da profissão, configura-se imperativo categórico sabermos quais tipos de signos queremos produzir artística e politicamente. Alexandre Silva Nunes em artigo para a revista Artes da Cena, da UFG, intitulado “Direção de Arte em Campo Expandido: autonomia criativa na composição de dramaturgias plástico-visuais” (2019) demonstra como o fato de as funções exercidas por profissionais da Direção de Arte, estarem ligadas a fazeres historicamente subalternizados, acaba por gerar também uma subalternização de tais profissionais dentro do campo das Artes da Cena. Spivak (2010) certamente se perguntaria se tais profissionais subalternos podem falar, ao que me atrevo a responder que não necessitamos verbalizar um texto em cena para nos expressarmos. Nossos croquis, nossas pranchas, nossas paletas de cores falam por si. Assim como também a fina costura feita por Eliana Nonato⁴ tem igual importância no resultado final apresentado em ao mesmo dois dos projetos de cena desenvolvidos pelo Coletivo Cênico Centelha⁵ ou por suas/seus integrantes nos últimos oito anos.

43

Aqui repousam visualidades plástico-inanimadas

“Como, uma pessoa que está tentando esconder sua sexualidade do genitor machista e homofóbico retorna à fazenda do pai usando uma camisa de renda, num tom de amarelo bebê com leve brilho prateado?” foi a pergunta feita por Sanne Monteiro Franco⁶ quando viu o figurino proposto

⁴ Costureira de cena, com experiência em projetos de teatro e dança junto ao Coletivo Cênico Centelha.

⁵ Coletivo artístico nascido nos corredores da Emac – UFG, à época formado apenas por pessoas graduandas.

⁶ Diretora de Arte, formada pela UFG, membra fundadora e atual presidente do Coletivo Cênico Centelha.

por Tachikawa Mashiro⁷ para uma das personagens da trama de Ali Repousa o Coronel, primeiro espetáculo levantado pelo Coletivo Cênico Centelha. A partir daquele momento, como encenador do projeto, nomeei Monteiro para a coordenação de indumentária.

Não me demoro tanto no tema da formação do Centelha, pois essa história já está contada em um artigo que assino em parceria com a profa. Dra. Renata de Lima Silva para a revista Cadernos Nauí (Cachimbo & Kabilaewatala, 2021), bem como também discorro a respeito em minha dissertação (Souza, 2025). Mas aponto aqui o fato de o Coletivo ter sido criado única e exclusivamente por pessoas estudantes das graduações em Direção de Arte e Teatro da UFG, o que tornou o agrupamento artístico distinto dos demais projetos existentes na Emac à época, pois não havia docentes capitaneando o grupo.

Ali Repousa o Coronel é um texto de minha autoria, escrito ainda em 2012, para a encenação na Cia Antítese de Teatro e Cinema – RJ. Trazê-lo para Goiás era uma forma de conectá-lo às suas raízes mais profundas, uma vez que a inspiração para a escrita partira justamente da troca de comando do estado Goyá, lá pelos idos de 1998. O texto conta a estória de Firmino, um peão que é atraído para trabalhar em uma fazenda distante de sua terra natal, com a promessa de ganhos vultuosos. Arregimentado pelo gato,⁸ ele descobre muito rapidamente ter caído em uma armadilha, pois já chega à estância devendo um alto valor por conta de sua viagem até ali. Sem saída Firmino se vê obrigado a contrair ainda mais dívidas junto ao armazém da propriedade rural para alimentar-se. Como nos lembra Achille Mbembe, o modo de vida da pessoa escravizada é na realidade uma espécie de subvida (2018, p. 29) e o protagonista da trama se encontrava nessa situação até que, por um “golpe de sorte” acaba engravidando a filha – desprovida de beleza – do coronel seu patrão.

44

Pressionado a se casar, o peão acaba por negociar habilmente com o chefe e aos poucos vai substituindo o sogro nos negócios e nas maldades perpetradas contra outros peões e até mesmo contra a própria família. Ao tornar-se o novo coronel, Firmino intensifica tudo o que havia de pior na personalidade do sogro e sua sanha por poder acaba se virando contra ele mesmo. Sendo carrasco da própria prole, o déspota termina seus dias envenenado por três de suas filhas que, com uma “ajudinha” da corrupção policial, assumem o controle das posses do falecido pai.

⁷ Diretor de Arte, formado pela UFG. Assinou os figurinos do projeto Ali Repousa o Coronel.

⁸ Gato é uma figura muito comum no Brasil profundo das décadas de 1930 a 1970. Ele é uma espécie de gerente de pessoal, porém também é um capataz de grandes propriedades rurais onde grassa o trabalho análogo ao escravo.

Ali Repousa o Coronel faz parte da Trilogia do Poder, é o primeiro texto da sequência que no Rio de Janeiro foi dirigido por Vitor Hugo,⁹ tendo a mim e Demerson D'Álvaro¹⁰ no elenco, Direção Musical de Caio Sousa e Direção de Arte de Bruno Lopes.¹¹ Em Goiás a montagem contaria com um elenco de três atores: Gabriel Rodrigues,¹² João Victor Sanoli¹³ e José Guilherme;¹⁴ a encenação foi por mim assinada e a Direção de Arte seria dividida por Sanne Monteiro, Vanessa Croft¹⁵ e por mim. Não me aprofundarei em demais funções da ficha técnica para dedicar maior espaço à análise a que me proponho aqui.

Retorno à indagação de Sanne Monteiro sobre a vestimenta de Jardel Firmino, o filho “veado” do protagonista da trama, para rememorar um episódio que demonstra, em meu ponto de vista, o quão interseccionadas estão/são as linguagens artísticas quando o processo de concreção acontece.

Em dado momento da montagem do espetáculo decidimos, coletivamente, abrir alguns de nossos ensaios para que o corpo docente das Artes da Cena pudesse opinar sobre nosso esforço criativo. Ocorre que em uma dessas oportunidades Francisco Guilherme de Oliveira Junior¹⁶ foi nos prestigiar. Àquela altura, já tínhamos composto boa parte tanto a indumentária quanto a cenografia da peça, então o professor assistiria a um ensaio com quase a totalidade dos elementos ceno-plástico-visuais inanimados que iriam para a estreia junto ao elenco. O Lab 1 (Laboratório de Montagens Teatrais), coordenado pelo prof. Dr. Saulo Germano Sales Dallago¹⁷, havia se tornado nosso *bunker* e a partir dele fluímos nossas criações. Nesse laboratório recebemos Francisco Guilherme que, atentamente assistiu ao ensaio que nós, posteriormente – pessoas envolvidas na montagem –, chamamos de “pior ensaio de todos os tempos”.

Ao final da demonstração, muito respeitosamente o docente começou a pontuar algumas questões que lhes pareceram um tanto irresolutas na cena. Primeiramente indagou: “o Tachi (Tachikawa Mashiro) assistiu algum ensaio?” Ao que prontamente respondi que sim e de pronto ouvi que não parecia que tivesse visto, explicando logo em seguida que os trajes-base, compostos por *lycras* de tom levemente amarronzado, para buscar proximidade com a pele dos atores, deixava o

45

⁹ Bacharel em Direção Teatral pela UFRJ e mestre em Artes Cênicas.

¹⁰ Ator e dançarino carioca, com passagens pela Cia Bem Brasil de Teatro e Cinema e Cia Antítese.

¹¹ Figurinista, formado pela Escola de Belas Artes da UFRJ.

¹² Ator e à época estudante, primeiro do bacharelado em Direção de Arte e depois da licenciatura em Teatro da UFG.

¹³ Ator, à época estudante da licenciatura em Teatro da UFG.

¹⁴ À época ator em formação na licenciatura em Teatro da UFG.

¹⁵ Diretora de Arte e mestra em Artes da Cena pela UFG.

¹⁶ Professor Me. de Formas Animadas e Máscaras no IAC – UFG.

¹⁷ Docente nos cursos de Graduação e Pós-Graduação do IAC – UFG e grande parceiro do Centelha desde 2017.

elenco bastante andrógono e isso não dialogava com o contexto rural apresentado pelo enredo. Outra questão ponderada pelo professor referia-se à arara (estrutura de canos de PCV, revestida com cordas de sisal) na qual parte dos adereços das personagens ficava disposta, mas não cumpria outra função além do suporte para o material de cena, o que, para ele, não fazia sentido uma vez que assumíamos a visibilidade do elemento, tornando-o parte da própria cenografia.

Além da arara ainda havia dois caixotes-baú, feitos com madeira de *pallet*, que – inspirado na primeira montagem de Ali Repousa – projetei e enviei para a confecção em uma marcenaria que em dias atuais (infelizmente) não existe. Os baús mediam 60X60 cm e movimentá-los em cena era uma das maiores dificuldades do elenco, mas o visível desconforto dos atores ao mover aquela parte da cenografia acabava por enfatizar o árduo trabalho do campo e, para mim, como encenador, isso era pertinente. Assim, Francisco Guilherme só atentou para os treinos de manipulação de tais elementos. Mesmo dedicando seu magistério a componentes curriculares mais ligadas à Direção de Arte o professor/espectador daquele ensaio é ator de formação e sinalizou, muito educadamente, algumas falhas primárias que constatou no desempenho do elenco na ocasião. Sendo também diretor/encenador chamou minha atenção para a “cansativa cena do interrogatório”, com a qual eu já me debatia há um tempo. Ao deixar o Lab 1, Francisco Guilherme nos desejou sorte e seguiu seu rumo.

46

O ensaio fora catastrófico! Tínhamos consciência de que “tudo deu muito errado” e nada mais poderia ser feito naquele momento. Dispensei equipe e fui embora sem mais forças para sequer pensar em nada. Dois dias depois teríamos novo ensaio e todo mundo precisava descansar.

Hoje, com o olhar de quem revive aqueles momentos de modo espiralar, percebo o quão interseccionadas estavam cada uma das linguagens, cada função artística daquele projeto. E ter o distanciamento temporal nos propicia enxergar tudo com mais nitidez, não resta dúvida. Intuo fortemente que quando Francisco Guilherme pontuou a questão do figurino base que cobria o corpo do elenco naquele ensaio aberto, o fez para demonstrar que quando propomos uma “neutralidade” de qualquer elemento de cena, ela deve estar em consonância com a ideia geral da obra. Por mais que a *lycra* em coloração aproximada com os tons de pele dos atuantes buscasse anular-se em cena, as vestes pareciam ali inseridas sem elo com o contexto dramaturgico e isso fazia a indumentária base saltar aos olhos, como se em meio a uma trama de fios brancos um fio vermelho estivesse ali colocado, ganhando óbvio e desnecessário destaque.

Ao assumir a coordenação de indumentária, Sanne Monteiro não estava escalada para confrontar pessoalmente o figurinista, ela deveria, na verdade, solucionar o ruído de comunicação entre figurino e enredo da trama e assim foi feito. Primeiramente Monteiro solicitou um croqui com um figurino base que remetesse a um regime de trabalho fabril, assim propôs um desenho de macacão sem mangas e cobrindo até a metade das pernas dos atores, depois da aprovação procedi pessoalmente a compra do tecido, todavia, por não ter, àquela altura, muita experiência com o tipo de fazenda a ser adquirida escolhi – por indicação do vendedor – um material maleável bastante utilizado por artistas da dança, mas que não foi o ideal para o pensamento de Sanne e o meu próprio, pois o tecido ainda anuía demasiadamente aos corpos. Outra reclamação de Monteiro foi a cor por mim escolhida, um cinza, porém, muito claro. De todo modo foi com esse figurino base que estreamos. Francisco Guilherme chegou a ver as indumentárias e pontuou que lhe pareciam bem mais adequadas à proposta cênica.

Espiraladamente, de novo, retorno ao ponto no qual Sanne Monteiro sinalizou forte incômodo com o modo como estava dada a construção de uma personagem específica da trama: “Jardel Firmino, uma jovem, quer dizer, um jovem de postura e feições um tanto quanto delicadas” (Cachimbo, 2012, p. 1), mas que, ao retornar para a fazenda da família busca esconder sua orientação sexual do cruel genitor. Ocorre que para minha colega de Direção de Arte (tanto no bacharelado quanto no projeto de cena em questão), não era verossímil que alguém tentando esconder sua sexualidade agisse com elevado grau de afetação nos trejeitos e, a vestimenta de renda amarela também não condizia com os apontamentos textuais. Assim, Monteiro propôs substituir a peça rendada por uma camisa sóbria, de tom azul-marinho. Ao praticar tal mudança – mesmo que não se desse conta naquele momento –, Sanne interferia diretamente na construção da personagem por João Victor Sanoli. A mim, pareceu-me que a diretora de arte havia esticado um fio da trama que estava sobressalente, oportunizando que a tinta aderisse de modo mais preciso na folha aquarelável, formando o amálgama da concretude cênica.

47

Vale ainda ponderar que Monteiro trabalhou na perspectiva da dramaturgia sígnica da Direção de Arte, em um processo no qual a tríade dedução, indução e retrodução (Pierce, 1931/2005) funcionava na prática construtiva do processo de montagem do espetáculo. Mesmo que não dimensionássemos o quanto o pensamento pierciano dava sentido às proposituras da artista cênico-visual, no chão da fábrica, Sanne funcionava como a tecelã responsável por dar o melhor suporte possível para a supressão do ruído comunicacional entre enredo e indumentária. Uma constatação já

fazíamos naquele momento: experimentar na prática o que se aprende em sala de aula, faz toda a diferença.

Outro ponto crucial para a montagem goiana de Ali Repousa o Coronel, foi o desejo do elenco de encenar em espaço aberto com o argumento de que levar o projeto para dentro da caixa preta poderia afastar o público de algum modo. Por mais que eu tivesse plena dimensão das dificuldades extras comumente encontradas nas encenações realizadas em espaços não convencionais, aquiesci ao desejo do corpo de cena.

Uma das mais sentidas dificuldades por optarmos pela estreia no gramado da Emac se deu em função do aparato luminotécnico e todo o trabalho concernente a tal linguagem ficou a cargo de Izzy Fontoura,¹⁸ que operou não apenas a luz, mas alguns pequenos milagres de irradiação. Fontoura entrara para o bacharelado em Direção de Arte em 2016 e, no período da montagem de Ali Repousa, estava cursando as componentes curriculares intituladas Iluminação I e Iluminação II. Recorri à então veterana de curso justamente pelo fato dela estar mais avançada em conhecimentos de luminotecnia.

Ao se deparar com a realidade, Fontoura percebeu rapidamente que seu projeto luminotécnico precisaria ser drasticamente reformulado, pois seu pensamento inicial sobre a luz de Ali Repousa fora concebido para ser executado em uma caixa preta, com todo aparato luminoso devidamente instalado. Mesmo com o novo quadro, a iluminadora não se furtou à tarefa de adaptar seu planejamento e, conseguindo quatro refletores, propôs uma luz geral frontal que servisse mais para dar visibilidade ao elenco depois que o sol já tivesse se posto – uma vez que o horário escolhido para a estreia nos brindara com o efeito lusco-fusco da luz natural. Os equipamentos móveis foram cedidos por Rodrigo Costa Assis, técnico responsável pelo laboratório de iluminação do Pavilhão de Laboratórios de Artes da Cena, prof. Hugo Zorzetti (PLAC).

Instalados em cima de tijolos encontrados nas imediações de uma construção existente no Campus II da UFG, os refletores foram ligados por meio de adaptações que algumas pessoas técnicas em eletricidade poderiam denominar como “gambiarras”. Um extensor aqui, um adaptador acolá, uma (na verdade várias) extensão (ões) para ligar e assim fez-se a luz. Como a base dos suportes – os tijolos – não dava contundente sustentação, durante a execução da peça os refletores foram se movimentando levemente para cima e essa ação involuntária acabou por iluminar troncos e membros superiores do elenco, projetando sombras na parede da Emac. No frígir dos ovos isso acabou por

¹⁸ Diretora de Arte, formada pela UFG.

dialogar com a atmosfera de mistério da trama, todavia mais uma lição fora ali aprendida: iluminar requer boa extensão temporal e equipamentagem devida.

É interessante notar como as linguagens artísticas foram se interseccionando naquele que era o primeiro experimento de cena do Coletivo Cênico Centelha. Além do que foi aqui descrito, muitos outros aspectos da montagem poderiam ser abordados, como é o caso do cartaz, feito a partir da obra de Kellen Lomazzi,¹⁹ que oferecera três opções para a escolha do grupo; a costura ficou por conta de Valciria Florença²⁰ e sem o trabalho da profissional não teríamos figurino base a tempo da estreia; Alexei Viana²¹ dedicou tempo à preparação musical; Amanda Marcela²² mergulhou de cabeça nas assistências tanto de produção quanto de Direção de Arte; Pedro Paulo Divino²³ foi imprescindível na assistência de direção, enfim, um número muito grande de pessoas/profissionais contribuiu de maneira definitiva para o resultado final obtido na cena.

Conclusão

A primeira montagem levada ao público pelo Centelha é a resultante de muito empenho coletivo e muita vontade de acertar, mesmo sabendo que o erro é o percurso necessário para tanto.

Todo esse esforço para a concretização de um espetáculo, faz refletir sobre como o fazer cênico, seja em qual plataforma for, exige comprometimento coletivo e dedicação muito específica de cada uma das especialidades envolvidas no projeto. Importa tanto o trabalho do elenco, quanto o da pessoa que varre o chão da sala de ensaio, ou rastela o gramado onde o espetáculo acontece, pois, como lembra o velho Bispo, “arte é conversa de almas porque vai do indivíduo para o comunitarismo, pois ela é compartilhada.” (2023, p. 23) Compartilhemos, pois!

49

REFERÊNCIAS:

AKOTIRENE, Karla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaia, 2020 (Coleção Feminismos Plurais / coordenação Djamilá Ribeiro).

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. [tradução Maria Paula v. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Gracia]. – 6. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2014.

¹⁹ Diretora de Arte, também formada pela UFG.

²⁰ Costureira de cena em Goiás.

²¹ À época estudante de Música na UFG.

²² À época caloura do bacharelado em Direção de Arte.

²³ Diretor de Arte, formado pela UFG.

BISPO DO SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. Imagens de Santídio Pereira; texto de orelha Malcom Ferdinand. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.

CACHIMBO, Luciano. **Ali Repousa o Coronel**. Texto de meu acervo pessoal/ Rio de Janeiro, 2012.

CACHIMBO, Luciano; KABILAEWATALA, Renata. Quilombo do Piolho, Teresa de Benguela e Teatro Negro. **Cadernos Nauti**: Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural, Florianópolis, v.10, n.18, p.170-191, jan-jun 2021. Semestral. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/nauti/article/view/6491>. Acesso em 01 de março de 2023.

CRENSHAW, Kimberlé. **Mapeando as margens**: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres não-brancas. Tradução de Carol Correia; 1985. Disponível em: <https://medium.com/revista-subjetiva/mapeando-as-margens-interseccionalidade-pol%C3%ADticas-de-identidade-e-viol%C3%A2ncia-contra-mulheres-n%C3%A3o-21aa0584633b>. Acesso em: 25 de abril de 2024.

FERNANDES, Francisco, 1900-1965. **Dicionário Brasileiro Globo**/ Francisco Fernandes, Celso Pedro Luft, F. Marques Guimarães. – 49. ed. – São Paulo: Globo, 1998.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena**: a direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo: Editora Senac São Paulo: São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. 1 ed. – Rio de Janeiro: Cobogó. 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. 2. ed., rev. e atual. – São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte [MG]: Mazza Edições, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Traduzido por Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Políticas da inimizade**. Traduzido por Sebastião Nascimento. – São Paulo, SP: N-1 edições, 2020.

NUNES, Alexandre Silva. Direção de Arte em Campo Expandido: autonomia criativa na composição de dramaturgias plástico-visuais. **Revista Artes da Cena**, v.5, n.1, jan-jun/2019. Disponível em: <http://www.ufg.br/index.php/artce>. Acesso em: 10 de janeiro 2026.

50

PIERCE, Charles Sanders, 1839-1914. **Semiótica**. [Tradução José Teixeira Coelho Neto]. – São Paulo: Perspectiva, 2005. – (Estudos; 46/ dirigida por J. Guinsburg).

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Dom Quixote de La Mancha**. Tradução Visconde de Castilho e Azevedo; notas traduzidas por Fernando Nunes Rodrigues. São Paulo - Editora Nova Cultural. 2002.

SOUZA, Luciano Ferreira de. **De La Mancha ao Desmanche: autonomia (s) e interseccionalidade (s) na encruzilhada cênica Dom Quebrada** [manuscrito] / 48721973 LUCIANO FERREIRA DE SOUZA. - 2025.

SPIVAK, Gayatri Chakravarty. **Pode o subalterno falar?** tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VIGOYA, Mara Viveiros & PINHO, Osmundo. *In* **Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas**/ organização Flávia Rios, Márcio André dos Santos, Alex Ratts. – 1. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2023.

A Gambiarra e o Cinema Independente: por uma alegoria do subdesenvolvimento na direção de arte

Jane Vigário Pereira (UFG)

RESUMO:

O presente artigo analisa a gambiarra como estratégia estética, técnica e política no cinema independente, tomando-a como uma alegoria do subdesenvolvimento no campo da direção de arte. A partir de um diálogo com autores como Xavier (2016), Gomes (1990), Martins (2003), Rolnik (2001) e Bhabha (1998), o artigo propõe compreender a gambiarra como gesto poético e crítico, capaz de revelar modos outros de fazer cinema, especialmente em contextos periféricos e pós-coloniais.

Palavras-chave: Gambiarra; Cinema independente; Direção de arte; Subdesenvolvimento; Alegoria.

ABSTRACT:

This article analyzes the use of makeshift solutions as an aesthetic, technical, and political strategy in independent cinema, taking it as an allegory of underdevelopment in the field of art direction. Through a dialogue with authors such as Xavier (2016), Gomes (1990), Martins (2003), Rolnik (2001), and Bhabha (1998), the article proposes to understand makeshift solutions as a poetic and critical gesture, capable of revealing alternative ways of making films, especially in peripheral and post-colonial contexts.

52

Keywords: Makeshift solution; Independent cinema; Art direction; Underdevelopment; Allegory.

1. INTRODUÇÃO

O cinema independente, sobretudo em contextos latino-americanos e africanos, historicamente se desenvolveu em meio a condições materiais adversas, marcadas pela escassez de recursos financeiros, técnicos e institucionais. Nesse cenário, a gambiarra emerge como prática recorrente e estruturante dos processos de criação audiovisual. Frequentemente associada à improvisação, ao remendo e à precariedade, a gambiarra costuma ser vista de maneira pejorativa, como sinal de atraso ou deficiência técnica. No entanto, este artigo propõe uma inversão dessa lógica, compreendendo a gambiarra como linguagem estética e como alegoria do subdesenvolvimento na direção de arte do cinema independente. Partindo da compreensão de que o subdesenvolvimento não é uma etapa transitória rumo ao desenvolvimento, mas uma condição estrutural produzida por

relações históricas de dependência e colonialidade, conforme aponta Paulo Emílio Salles Gomes (1980), busca-se analisar como a gambiarra opera como resposta criativa a esse contexto. A direção de arte, enquanto campo responsável pela materialidade visual do filme torna-se espaço privilegiado para observar essas operações simbólicas, nas quais objetos reutilizados, materiais alternativos e soluções inventivas constroem universos filmicos singulares.

O cinema independente, sobretudo nas periferias urbanas e nos países marcados pela herança colonial, inscreve-se nessa lógica. Filmes realizados com orçamentos ínfimos, cenários improvisados em espaços do cotidiano e equipamentos adaptados mostram como a estética da gambiarra não apenas responde à falta de recursos, mas se consolida como linguagem própria. Ao investigar essas práticas, este trabalho assume caráter teórico-prático: de um lado, articula autores como Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Achille Mbembe, Ismail Xavier, Leda Maria Martins, Luisa L'Abbate Sudano e Giuliano Obici; de outro, propõe como parte prática a realização do documentário *A Beleza da Gambiarra*, concebido como ensaio poético e investigativo sobre as potencialidades estéticas dessa prática.

O documentário estrutura-se em seis movimentos que traduzem a própria lógica da gambiarra: um manifesto de abertura, que afirma sua dignidade estética; a explicação conceitual, com raízes históricas e etimológicas; as vozes de cineastas independentes que partilham suas experiências; a reflexão teórica sobre a gambiarra como método; um clímax visual e sonoro que celebra a arte do impossível; e o encerramento, em que o improvisado se afirma como obra acabada. A própria forma do filme dialoga com o tema, assumindo cortes bruscos, colagens visuais e trilhas improvisadas, de modo a encarnar a estética da gambiarra em sua materialidade.

A questão que orienta esta investigação pode ser formulada da seguinte maneira: **qual é o papel estético e político da gambiarra na direção de arte do cinema independente, enquanto elemento alegórico?** Para respondê-la, o trabalho se organiza em quatro movimentos teóricos: a fundamentação conceitual da gambiarra; a articulação da noção de alegoria como chave interpretativa do subdesenvolvimento (Xavier, 2018); a análise da direção de arte como espaço privilegiado da improvisação; e, por fim, a prática do documentário como metodologia de pesquisa. Essa trajetória, refletida no sumário da dissertação, permite que teoria e prática se entrelacem, revelando a gambiarra como categoria estética contemporânea.

O objetivo geral é investigar como a gambiarra se manifesta como estratégia estética e alegórica na direção de arte do cinema independente, tomando como estudo de caso a realização do documentário

A Beleza da Gambiarra. Como objetivos específicos, propõe-se: a) analisar o conceito de gambiarra como linguagem, relacionando-o à ideia de alegoria do subdesenvolvimento; b) estudar a gambiarra como metodologia nos processos de criação em direção de arte; c) mapear experiências de artistas e técnicos que utilizam gambiarras como prática criativa; d) realizar e analisar o documentário como instrumento metodológico e artístico.

A relevância desta pesquisa se manifesta em diferentes planos. No plano social, ao reconhecer a criatividade popular como forma legítima de enfrentamento das adversidades. No plano econômico, ao mostrar que a ausência de financiamento não inviabiliza a produção, mas gera alternativas inventivas. No plano acadêmico, ao propor a ampliação dos estudos de direção de arte sob uma perspectiva decolonial e situada, que rompe com paradigmas eurocêtricos. E, no plano artístico, ao valorizar a gambiarra como signo expressivo, dispositivo cênico e linguagem visual carregada de potência.

Assim, ao invés de compreender a gambiarra como deficiência ou improviso desqualificado, este estudo a propõe como categoria estética e poética do subdesenvolvimento, alinhada à tradição de Glauber Rocha e sua *Estética da Fome* (1965), mas atualizada nas práticas contemporâneas que revelam uma *Estética da Gambiarra*. A pesquisa, portanto, não apenas interpreta teoricamente a gambiarra, mas a experimenta na prática fílmica, reafirmando que a arte, em contextos de escassez, não espera condições ideais para existir: ela se inventa, resiste e cria mundos possíveis.

54

2. SUBDESENVOLVIMENTO E CINEMA

2.1. O SUBDESENVOLVIMENTO COMO CONDIÇÃO ESTRUTURAL

A reflexão sobre o subdesenvolvimento no cinema brasileiro e latino-americano encontra em Paulo Emílio Salles Gomes uma de suas formulações mais contundentes. Em seu célebre ensaio “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, o autor afirma que o subdesenvolvimento não é uma fase superável, mas uma condição permanente, resultante de processos históricos de dependência econômica e cultural. Tal perspectiva desloca a análise do campo da carência para o da estrutura, permitindo compreender o cinema produzido nesses contextos como resultado de tensões e contradições próprias. Ismail Xavier, ao dialogar com essa tradição crítica, propõe a noção de alegoria como chave de leitura para o cinema moderno brasileiro. Para o autor, muitos filmes produzidos em contextos de crise econômica e política recorrem à alegoria como forma de representar impasses

coletivos e fraturas sociais. A alegoria do subdesenvolvimento, nesse sentido, manifesta-se na própria forma do filme, em suas escolhas estéticas, narrativas e materiais.

Ao transpor essa discussão para o campo da direção de arte, torna-se possível perceber como o subdesenvolvimento se inscreve visualmente nos filmes, não apenas como tema, mas como condição de produção. A precariedade dos materiais, a reutilização de objetos e a adaptação de espaços reais tornam-se elementos constitutivos da linguagem cinematográfica, e não simples limitações técnicas.

2.2. DIREÇÃO DE ARTE E MATERIALIDADE NO CINEMA INDEPENDENTE

A direção de arte é responsável pela criação do universo visual do filme, articulando cenários, figurinos, objetos e cores de modo a construir atmosferas e sentidos narrativos. Em produções industriais, esse departamento costuma operar com altos orçamentos e acesso a materiais padronizados. No cinema independente, por outro lado, a direção de arte frequentemente se desenvolve a partir da escassez, exigindo soluções inventivas e processos colaborativos. Nesse contexto, a gambiarra torna-se ferramenta central. Materiais reciclados, objetos encontrados e adaptações de espaços reais são incorporados ao filme, conferindo-lhe uma estética própria. Essa materialidade precária não deve ser entendida como defeito, mas como marca de uma poética do possível, que transforma limites em potência criativa.

A direção de arte gambiarra também tenciona noções hegemônicas de realismo e verossimilhança. Ao evidenciar o artifício e a improvisação, ela rompe com a ilusão de transparência típica do cinema clássico, aproximando-se de estéticas críticas e reflexivas. Tal escolha dialoga com tradições do cinema moderno e experimental, reforçando o caráter político dessas práticas.

A discussão sobre gambiarra e subdesenvolvimento no cinema independente não pode ser dissociada das questões de comunidade. Autores como Homi Bhabha e Suely Rolnik apontam para a necessidade de pensar práticas culturais periféricas a partir de suas próprias lógicas, e não em comparação com modelos centrais. Nesse sentido, a gambiarra pode ser entendida como prática de resistência estética, que subverte padrões coloniais de produção e validação artística. Ao operar fora das normas industriais, o cinema independente afirma outras temporalidades, outras materialidades e outros modos de narrar.

A direção de arte, ao incorporar a gambiarra como princípio criativo, participa ativamente desse movimento de descolonização do olhar. Ela produz imagens que escapam ao exotismo e à padronização, construindo visualidades ancoradas em experiências locais e em saberes populares.

3. GAMBIARRA: CONCEITO, PRÁTICA E LINGUAGEM

O termo gambiarra, amplamente utilizado no Brasil e em outros contextos lusófonos, refere-se a soluções improvisadas, geralmente realizadas com materiais disponíveis e fora de seu uso original. No cotidiano, a gambiarra é associada à criatividade popular e à capacidade de adaptação diante da falta de recursos. No campo artístico, entretanto, sua presença ainda é pouco teorizada, sendo frequentemente invisibilizada ou desvalorizada. No cinema independente, a gambiarra assume estatuto de método. Ela atravessa todas as etapas da produção, desde a construção de cenários até a elaboração de figurinos, objetos de cena e efeitos visuais artesanais. Mais do que um recurso emergencial, a gambiarra configura-se como escolha estética, capaz de produzir visualidades singulares e de afirmar identidades culturais específicas. Ao compreender a gambiarra como linguagem, reconhece-se seu potencial simbólico. Ela carrega marcas do contexto social em que é produzida, revelando relações de classe, modos de vida e formas de resistência. Assim, a gambiarra não apenas resolve problemas técnicos, mas comunica sentidos, tornando-se elemento expressivo fundamental da direção de arte no cinema independente.

56

Para compreender a gambiarra como linguagem estética, especialmente no campo audiovisual, é fundamental considerar também o seu caráter processual. A estética da gambiarra não se revela apenas no produto final da obra, mas, sobretudo, em seu processo de realização. Nesse percurso, não raro os imprevistos são acolhidos como parte integrante da criação. As soluções encontradas no calor da montagem de um set, a reconfiguração de objetos disponíveis, ou mesmo o redirecionamento de cenas por limitações técnicas — tudo isso acaba por constituir uma poética própria. É uma estética que carrega a marca da urgência, da adaptação e do risco. Uma estética que não busca apagar suas fragilidades, mas afirmá-las como parte do gesto artístico.

Existe, na gambiarra, uma poética possível de repertório única e imprevisível, é daí que vem sua inventividade. Está completamente dependente de quem a pensa, quem a imagina, quem a inventa. É um processo de imaginação, criação, produção, alteração, transformação, invenção (Sudano, 2021, p. 58).

Em minha experiência, aprendi que o improviso, longe de ser sinônimo de despreparo, pode revelar formas potentes de resistência e invenção. Muitas vezes, as gambiarras utilizadas nos bastidores ganham força simbólica dentro da própria narrativa audiovisual. Um exemplo claro disso ocorre quando um espaço doméstico é transformado em locação por meio de pequenas intervenções cenográficas — lençóis servem de fundo, espelhos são posicionados para refletir luz natural, papel celofane tinge a iluminação. São pequenos gestos, aparentemente banais, mas que indicam um modo de operar profundamente conectado com a economia de meios e a expressividade dos materiais. Cada escolha técnica carrega também uma decisão estética e política.

Esse gesto é ressonante com o que Walter Benjamin nomeia como uma “estética da montagem”, em que o fragmento adquire valor próprio. Ele escreve que “a montagem interrompe o curso do pensamento, do mesmo modo que um choque físico interrompe a respiração” (Benjamin, 1985, p. 92). A gambiarra, nesse sentido, atua como esse choque: ela suspende a fluidez da narrativa esperada, desloca a expectativa do espectador e apresenta um outro modo de ver. Trata-se de uma estética que não suaviza o mundo, mas o desnuda.

57

3.1. ESTÉTICA DA FOME E GAMBIARRA

A “estética da fome”, apresentada por Glauber Rocha em 1965, nasce como uma resposta insurgente à condição de dependência e desigualdade que marca a América Latina. O cineasta baiano compreende a fome não apenas como carência física, mas como uma metáfora abrangente da marginalização econômica, política e cultural. Em um continente historicamente explorado e silenciado, a fome representa a impossibilidade de fala, a ausência de representação e a urgência de inventar uma linguagem própria. A estética da fome, portanto, não busca a perfeição, mas a presença. É o cinema feito de improviso, de poeira e de grito, no qual a precariedade não é vergonha, mas matéria de criação.

Glauber (1965) propõe uma inversão radical de valores estéticos: se o cinema europeu e norte-americano se orgulha de sua sofisticação técnica e de seus grandes orçamentos, o cinema latino-americano deve afirmar sua força justamente no oposto — na falta, no erro, na imperfeição. A fome, como princípio estético, legitima o gesto criador que nasce da escassez. Ela revela que a potência da arte não depende da abundância de meios, mas da intensidade da experiência. Nesse sentido, Glauber transforma a precariedade em linguagem e a limitação em liberdade.

Nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. O maior erro é pensar que a fome é uma curiosidade exótica. O artista da fome sente que sua luta é estética e política. Sua arte não é feita de contemplação, mas de violência, porque é feita de sobrevivência (Rocha, 1965, p. 14).

Esse fragmento é um manifesto ético e político. Ao afirmar que “a arte é feita de sobrevivência”, Glauber reconhece que o ato de criar, em contextos periféricos, é um gesto de resistência diante da opressão. O artista da fome não representa a miséria como espetáculo para o olhar estrangeiro; ele a transforma em energia simbólica, em matéria expressiva e crítica. A violência que Glauber menciona não é destrutiva, mas vital: é a força de quem reage à invisibilidade e faz da carência uma forma de expressão.

Essa concepção se aproxima do pensamento de Walter Benjamin, especialmente quando este reflete sobre a arte e a técnica na era da reprodutibilidade. Para Benjamin, a verdadeira revolução da arte moderna não está na sofisticação formal, mas na democratização do olhar. Assim como a reprodutibilidade técnica retira da obra de arte sua aura elitista, a estética da fome desmantela a ideia de que a criação depende de recursos. Em ambos os casos, o que importa é o gesto humano que transforma a limitação em potência, abrindo espaço para uma arte acessível e comprometida com a vida.

58

Essa afinidade entre Benjamin e Glauber se revela principalmente na forma como ambos compreendem o papel político da arte. Nenhum deles enxerga o artista como gênio isolado, mas como sujeito inserido nas contradições do tempo histórico. A arte, para ambos, deve ser uma prática coletiva e crítica, capaz de produzir consciência. Se Benjamin via no cinema uma nova pedagogia do olhar, Glauber via nele o veículo de uma pedagogia da libertação. A câmera deixa de ser instrumento de contemplação e passa a ser ferramenta de transformação.

A estética da fome, nesse sentido, dialoga diretamente com a estética da gambiarra, pois ambas partem da experiência da necessidade e da invenção. A gambiarra é a tradução cotidiana da fome: a expressão de uma inteligência prática que responde à falta com criatividade. Se Glauber faz cinema com a escassez, o gambiarrente constrói o mundo com o resto. A arte e a técnica se encontram no mesmo gesto — o gesto de improvisar para existir.

A gambiarra não é o erro, mas a invenção possível. Ela é a expressão de uma inteligência prática que transforma a precariedade em campo de experimentação estética. O sujeito gambiarrente atua como artista e engenheiro, criando soluções transitórias que desafiam a lógica industrial (Bouffleur, 2013, p. 221).

A reflexão de Rodrigo Bouffleur amplia a noção de improviso para além da técnica: ela se torna um modo de pensar o mundo. O fazer gambiarrente não é apenas funcional; é também simbólico e afetivo. Ao manipular objetos descartados, o sujeito reconfigura o sentido das coisas e, ao mesmo tempo, reposiciona-se diante da sociedade. O improviso é, portanto, uma prática política. É um modo de afirmar a vida em meio ao abandono, de restituir dignidade ao gesto manual e de recusar a passividade diante do sistema.

Assim como o artista da fome, o gambiarrente atua num espaço de resistência. Ambos enfrentam a escassez não com resignação, mas com imaginação. A diferença entre a pobreza imposta e a pobreza reinventada está na atitude: um resigna-se à falta, o outro transforma a falta em criação. Essa transformação é o que Benjamin chamaria de “ato político do olhar” — a capacidade de ver no fragmento uma totalidade possível, de encontrar nas ruínas a promessa de sentido. A alegoria vê o mundo em ruínas. Cada fragmento é um testemunho de um todo desaparecido, e a tarefa do artista é resgatar, no vestígio, a promessa de sentido (Benjamin, 1985, p. 182).

A leitura de Benjamin ilumina tanto o cinema de Glauber quanto a prática da gambiarra. A ruína, o vestígio e o fragmento são suas matérias-primas. O artista da fome e o sujeito gambiarrente trabalham com restos — e, ao fazê-lo, denunciam o sistema que os produz. Mas, ao mesmo tempo, produzem beleza e invenção onde o capital vê apenas escassez. Essa inversão é o gesto mais revolucionário que a arte pode realizar: transformar o que é considerado falha em linguagem, e o que é considerado resto em possibilidade de futuro.

No cinema de Glauber, a ruína aparece nas paisagens áridas, nos corpos exaustos, na câmera trêmula. São imagens que não buscam esconder a precariedade, mas revelá-la como verdade histórica. A estética da fome mostra o país como ele é — desigual, violento, criativo — e propõe que o cinema não embeleze a dor, mas a torne visível. Já na gambiarra, a ruína se materializa no improviso: fios desencapados, lâmpadas remendadas, estruturas frágeis, mas funcionais. Ambos fazem da imperfeição um espaço de sentido.

O cinema independente contemporâneo herda essa mesma ética. Nas periferias brasileiras, cineastas reinventam o olhar a partir da escassez, utilizando celulares, câmeras simples e espaços improvisados. Há, nesse gesto, uma continuidade da estética da fome e uma atualização da gambiarra. Cada filme feito com poucos recursos é também uma alegoria do subdesenvolvimento — um espelho do país que cria a partir da carência.

Desse modo, a estética da fome e a estética da gambiarra convergem para uma mesma pedagogia da invenção. Ambas ensinam que criar é resistir e que o ato de improvisar é, ao mesmo tempo, estético e político. O que as une é o reconhecimento de que a arte pode nascer do pouco, e que é justamente no limite que o humano se reinventa. O cinema e a gambiarra partilham, portanto, uma mesma ética da sobrevivência — uma forma de transformar o vazio em gesto e o resto em linguagem.

A estética da fome, em Glauber Rocha, não se limita à denúncia da miséria, mas à revelação de sua potência simbólica. Quando o cineasta afirma que a arte da fome é feita de “violência”, ele não se refere à brutalidade física, mas a uma forma de ruptura estética. A violência é o gesto que quebra a passividade do espectador e o obriga a ver o que a sociedade esconde. Trata-se de uma violência do olhar, uma ferida na sensibilidade burguesa, que desmonta a ideia de arte como entretenimento e a reconfigura como consciência.

Essa violência também é uma linguagem. O corte abrupto, o som estridente, o enquadramento instável e a montagem descontínua são elementos que rompem com o cinema clássico e constroem uma narrativa do incômodo. Glauber transforma a precariedade técnica em metáfora da convulsão social. O que o cinema hegemônico trata como erro — a câmera trêmula, a iluminação natural, o som precário — torna-se, em suas mãos, expressão da verdade histórica do subdesenvolvimento. É a própria fome filmando.

60

Essa ideia ressoa profundamente com o pensamento de Walter Benjamin, para quem a arte moderna deveria se libertar do encanto da forma e assumir o desconforto da história. Benjamin identifica, na arte que rompe com a aura, a possibilidade de politização. Assim como o cinema de Glauber provoca o choque sensorial, a obra benjaminiana busca o despertar do olhar crítico. Ambas se estruturam sobre o princípio da interrupção — uma estética do corte que desestabiliza o conforto e revela as contradições do real.

A estética da gambiarra se insere nesse mesmo horizonte de ruptura. O gesto gambiarrente é uma violência simbólica contra a ordem técnica e industrial. Ao subverter o uso planejado dos objetos, ele desorganiza o sistema de eficiência e introduz o erro como modo de criação. A gambiarra, assim como o cinema da fome, produz um ruído na lógica da produtividade. Sua força está em afirmar o inacabado, o imperfeito, o instável. O fio mal emendado, o arame improvisado e a fita adesiva que sustenta o objeto são marcas visíveis de uma estética que se recusa a ocultar o processo.

4. METODOLOGIA

A metodologia adotada nesta pesquisa é de natureza qualitativa, com caráter teórico-prático e interdisciplinar, articulando o campo conceitual à experiência de criação. Parte-se da compreensão de que o conhecimento artístico é produzido tanto por meio da reflexão teórica quanto pela prática, pelo fazer e pela observação sensível do processo criativo. Assim, o estudo combina três dimensões complementares: pesquisa bibliográfica, análise fílmica e criação artística, conforme estabelecido no projeto inicial.

A primeira etapa consistiu no levantamento e estudo de referências teóricas, contemplando autores que discutem a arte a partir das relações entre estética, política e invenção. Essa etapa teve como objetivo construir um arcabouço conceitual capaz de sustentar a análise da gambiarra como alegoria do subdesenvolvimento e como linguagem estética da direção de arte no cinema independente.

A segunda etapa abrange a análise fílmica de obras brasileiras e angolanas que exploram o improviso e a precariedade como potência criativa. Essa análise visa identificar convergências estéticas e simbólicas entre produções realizadas em contextos distintos, mas atravessadas por condições semelhantes de escassez material e por estratégias visuais inventivas. O estudo de filmes e práticas artísticas desses dois territórios busca evidenciar como a gambiarra se manifesta como gesto poético e político em diferentes realidades culturais.

A terceira etapa corresponde à dimensão prática da pesquisa, na qual se prevê a realização do documentário *A Beleza da Gambiarra*, parte integrante desta dissertação. O documentário tem como proposta registrar experiências e processos criativos que evidenciem a gambiarra como metodologia e linguagem estética, permitindo que a pesquisadora vivencie, de dentro, as dinâmicas de improviso e invenção que marcam o cinema independente.

Entretanto, até o momento da submissão dessa pesquisa, a gravação do documentário ainda não foi iniciada, em virtude da pendência de autorização oficial do espaço Sertão Negro Cineclubes Maria Grampinho, onde ocorrerão as filmagens. O projeto prático encontra-se, portanto, em fase de preparação e ajustes logísticos. Após a liberação do local, serão realizadas as etapas de registro audiovisual, entrevistas com os participantes e observação direta dos processos criativos relacionados à direção de arte e ao uso da gambiarra nos bastidores da produção.

61

O conteúdo dessa etapa será desenvolvido integralmente após a execução das gravações, contemplando a descrição do processo de filmagem e bastidores, a análise estética e simbólica das práticas observadas e as reflexões sobre o diálogo entre teoria e prática artística.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reflexões desenvolvidas ao longo deste artigo permitiram compreender a gambiarra não como um recurso meramente emergencial ou improvisado, mas como um operador estético, político e conceitual central no cinema independente. Ao ser analisada a partir da direção de arte, a gambiarra revela-se como linguagem visual capaz de materializar, de forma sensível e crítica, as condições históricas do subdesenvolvimento que atravessam os processos de produção cinematográfica em contextos periféricos. A articulação entre gambiarra e alegoria do subdesenvolvimento, conforme proposta por Ismail Xavier mostrou-se particularmente produtiva para pensar a forma cinematográfica para além da narrativa. A precariedade material, os objetos reutilizados e os cenários adaptados não funcionam apenas como soluções técnicas, mas como signos que remetem às desigualdades estruturais e às relações de dependência que marcam a história do cinema fora dos grandes centros industriais. Dessa forma, a direção de arte torna-se espaço privilegiado de inscrição dessas tensões, operando como instância crítica dentro do próprio filme.

62

Entretanto, é fundamental destacar que a gambiarra, enquanto alegoria, não se limita a uma leitura negativa do subdesenvolvimento. Ao contrário, ela evidencia a potência criativa que emerge da escassez, transformando a falta em campo de invenção. Nesse sentido, a gambiarra expressa uma ética do fazer cinematográfico baseada na adaptação, na experimentação e na colaboração, desafiando modelos hegemônicos de produção e noções normativas de qualidade estética. Ao reconhecer a gambiarra como prática estruturante da direção de arte no cinema independente, este estudo contribui para a valorização de estéticas marginalizadas e para a ampliação do debate sobre autoria, materialidade e linguagem cinematográfica. Tal perspectiva permite deslocar o olhar crítico do paradigma da deficiência para o da criação, reconhecendo os cinemas periféricos como espaços de elaboração simbólica complexa e politicamente situada.

Por fim, entende-se que pensar a gambiarra como alegoria do subdesenvolvimento é também um gesto de descolonização do pensamento cinematográfico. Ao assumir suas condições materiais e transformá-las em discurso estético, o cinema independente afirma outras possibilidades de existência, produção e representação. Assim, a gambiarra deixa de ser apenas um sintoma da falta

para se constituir como potência criadora e chave interpretativa fundamental para compreender a direção de arte e o cinema contemporâneo em contextos de desigualdade estrutural.

REFERÊNCIAS:

ANJOS, Moacir dos. **Local/global: Arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

63

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**. Porto Alegre: Sulina, 2016.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

A Cena da Arte-Educação em Goiás a partir da memória de estudantes egressos da Escola Estadual de Tempo Integral Bandeirante

Maria Cristina Barros de Moura Bastos
Estudos Transversais em Teatro, Dança e Direção de Arte

RESUMO:

Este artigo apresenta uma investigação que emerge do entrelaçamento indissociável entre a prática artística e pedagógica desenvolvida na Escola Estadual de Tempo Integral Bandeirante e a reflexão crítica sobre os sentidos atribuídos às experiências estéticas vivenciadas no contexto escolar. Compreendo que os encontros, os processos criativos e os desafios institucionais vividos ao longo dessa trajetória não apenas constituíram minha atuação profissional, como também delinearam um campo de investigação que se constrói a partir da própria prática e instigou a problematização de como as experiências artísticas na escola reverberam nas trajetórias de estudantes egressos do Ensino Médio e de que modo a memória dessas vivências perdura, se ressignifica ou se dilui a si mesma ao longo do tempo, de modo a influenciar as relações do indivíduo com a arte, com a escola e com o mundo. Inserida no contexto da arte-educação em Goiás, marcado pela atuação do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte (CEP Ciranda da Arte), vinculado à Secretaria de Estado da Educação de Goiás (SEDUC-GO). Conforme analisa Alcantara (2020), instituição que se consolidou historicamente como espaço de formação, produção artística e pesquisa, operando simultaneamente como estrutura e antiestrutura no sistema educacional, tensiona limites institucionais e afirma a arte como campo de resistência e de transformação. Atuar como professora de dança na escola ou no Ciranda da Arte possibilitou vivenciar de forma intensa o diálogo entre formação artística, formação docente e políticas públicas e noto tanto a potência quanto a fragilidade do ensino de arte na escola pública. Sustentada pelas epistemologias da pesquisa narrativa, conforme propostas por Clandinin e Connelly (2011), professores e pesquisadores narrativos, esta investigação adota uma abordagem qualitativa que parte da exposição de si, do contato direto com o campo e da escuta ética dos sujeitos das trajetórias investigadas, considerando a experiência como fenômeno tridimensional que invoca tempo, espaço e sociabilidade, compreende que as histórias narradas conectam passado, presente e futuro, o que produz sentidos situados e relacionais. Dialoga ainda com os aportes de Halbwachs (1990), ao compreender a memória como construção social, e do doutor em pedagogia Larrosa (2002) ao conceber a experiência como aquilo que atravessa o sujeito e produz sentido. Os sujeitos da pesquisa são vinte jovens egressos, com idades entre 22 e 25 anos, que participaram, por no mínimo dois anos, de eletivas de dança ou teatro em uma escola estadual de tempo integral. A coleta de dados será realizada por meio de entrevistas narrativas individuais, conduzidas de forma online, com o apoio de dispositivos deflagradores de memória, como a construção de linhas do tempo e o uso da caixa de memória, composta por registros visuais e textuais. As entrevistas serão gravadas, transcritas e validadas pelos participantes, respeitando os princípios éticos. A análise seguirá os pressupostos da pesquisa narrativa, buscando compreender como as memórias individuais e coletivas, articuladas ao tempo e ao espaço escolar, revelam impactos dessas experiências nas trajetórias pessoais, sociais e identitárias dos estudantes. Ao dar voz aos egressos, o estudo pretende contribuir para uma leitura

64

crítica do ensino de arte na educação formal, reafirmando seu papel formativo, político e emancipador, conforme defendido por Freire (1987).

Palavras chaves: Dança; Teatro; Arte-Educação; Memória; Narrativa.

ABSTRACT:

This article presents a study that emerges from the inseparable intertwining of artistic and pedagogical practice developed within the public secondary education system of the state of Goiás, Brazil, and a critical reflection on the meanings attributed to aesthetic experiences lived in the school context. The encounters, creative processes, and institutional challenges experienced throughout this trajectory not only shaped my professional practice but also delineated a field of inquiry grounded in practice itself. This understanding prompted a critical examination of how artistic and aesthetic experiences in school reverberate in the trajectories of former secondary school students and how the memory of these experiences persists, is re-signified, or fades over time, influencing their relationships with art, school, and the world. The study is situated within the context of arts and education in Goiás, marked by the work of the Ciranda da Arte Study and Research Center (CEP Ciranda da Arte), an institution linked to the Goiás State Department of Education. As analyzed by Alcantara (2020), this institution has historically consolidated itself as a space for teacher education, artistic production, and research, operating simultaneously as structure and anti-structure within the educational system, as it challenges institutional boundaries and affirms art as a field of resistance and transformation. Acting as a teacher and project coordinator within Ciranda da Arte enabled an in-depth engagement with the dialogue between artistic education, teacher education, and public educational policies, revealing both the potential and the fragility of arts education in public schools. Grounded in the epistemological framework of narrative inquiry proposed by Clandinin and Connelly (2011), this qualitative study adopts an approach based on self-exposure, direct engagement with the research field, and ethical listening to the participants' trajectories. Experience is understood in this study as a three-dimensional phenomenon involving temporality, place, and social interaction, recognizing that narrated stories connect past, present, and future, producing situated and relational meanings. The study also draws on Halbwachs' (1990) conception of memory as a social construction and on Larrosa's (2002) understanding of experience as that which affects the subject and produces meaning. The participants are twenty former students, aged between 22 and 25, who attended dance or theatre electives for at least two years in a full-time public secondary school. Data will be generated through individual narrative interviews conducted online, supported by memory-eliciting devices such as the construction of personal timelines and the use of a "Memory Box" composed of visual and textual records. All interviews will be recorded, transcribed, and validated by the participants, in accordance with ethical research principles. Data analysis will follow the assumptions of narrative inquiry, seeking to understand how individual and collective memories, articulated through time and school space, reveal the impacts of aesthetic experiences on the personal, social, and identity trajectories of the students. By giving voice to former students, this study aims to contribute to a critical reading of arts education in formal schooling, reaffirming its formative, political, and emancipatory role, as advocated by Freire (1987).

65

Keywords: Dance; Theater; Art-Education; Memory; Narrative.

Habitar a experiência: uma introdução a partir da prática

Este artigo emerge do entrelaçamento indissociável entre a prática artística e pedagógica desenvolvida por mim na Escola Estadual de Tempo Integral (EETI) Bandeirante e a necessidade de reflexão crítica sobre os sentidos atribuídos às experiências estéticas em dança e teatro vivenciadas na escola pelos estudantes dos anos de 2014 a 2020.

Ao revisitar meu percurso como professora de dança, artista e formadora no campo da arte-educação, compreendi que cada encontro, cada processo criativo e cada desafio institucional não apenas constituíram minha atuação profissional, mas também delinearum um campo investigativo que nasce de dentro da própria experiência vivida.

Essa imersão no cotidiano escolar, sustentada por reflexões teóricas e metodológicas, me instigou a compreender de que modo as experiências artísticas e estéticas na escola reverberam nas trajetórias dos estudantes egressos dos projetos de dança e teatro, bem como, de que forma a memória dessas vivências permanece, se ressignifica ou se dilui ao longo do tempo, influenciando suas relações com a arte, consigo mesmos e com o mundo.

Silvio Zamboni (2006, p. 62), idealizador e o responsável pela criação da área de artes no CNPq, em sua tese de doutorado afirma que, “um dos vários fatores que distingue o artista do pesquisador é a consciência dos parâmetros teóricos em que está atuando”. Tal consciência, para além de um exercício epistemológico, se configurou como uma tomada de posição ética diante da própria prática, pois reconhecer o lugar de onde se fala implica assumir as relações, os afetos e os contextos que atravessam o fazer artístico e pedagógico. Nesse sentido, esta pesquisa nasce do desejo de escutar os estudantes egressos, reconhecendo-os como sujeitos históricos, cujas narrativas carregam marcas sensíveis das experiências estéticas em dança ou teatro, vividas no espaço escolar.

A investigação insere-se no contexto da arte-educação em Goiás, fortemente marcado pela atuação do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte (CEP Ciranda da Arte), vinculado à Secretaria de Estado da Educação de Goiás (SEDUC-GO). Conforme analisa a gerente de arte-educação na SEDUC-GO e pesquisadora Luz Marina Alcantara (2020), em sua tese de doutorado, nos conta que a instituição se consolidou ao longo de três movimentos fundamentais: a criação da Coordenação de Arte na década de 1990; a implementação dos Projetos de Atividades Educacionais Complementares (PRAEC), a partir de 1999; e a institucionalização do próprio Ciranda da Arte, em 2005 que o regulamenta como espaço de formação, produção artística e pesquisa.

Atuar como professora de dança na escola, como professora formadora de professores de dança em projetos no Ciranda da Arte me possibilitou vivenciar de forma intensa o diálogo entre formação artística, formação docente e políticas públicas educacionais. Esses espaços, atravessados por momentos ora de incentivo e ora de retração institucional, evidenciaram tanto a potência quanto a fragilidade do ensino de arte na escola pública. Assim, a pesquisa se constrói na tensão entre o vivido e o devir, e como explica Alcantara (2020), entre aquilo que a estrutura educacional permite e aquilo que a antiestrutura reinventa, sustentando a arte como campo de resistência e criação de sentidos.

Ancorada nas epistemologias da pesquisa narrativa, conforme proposta pelos professores e pesquisadores canadenses Clandinin e Connelly (2011), esta investigação parte da escuta ética dos sujeitos e da compreensão da experiência como fenômeno situado no tempo, no espaço e nas relações sociais. A pesquisa narrativa para esses autores se constitui não apenas como método, mas como forma de produzir conhecimento na medida que reconhece que a história contada conecta passado, presente e futuro e revela camadas de sentido que escapam às abordagens positivistas tradicionais.

Como nos lembra o educador Paulo Freire (1987), toda prática educativa é um ato político e negar ao sujeito o direito de ser protagonista de sua própria história se configura como forma de opressão. Por isso, ao dar voz aos estudantes egressos, esta pesquisa busca contribuir para uma leitura crítica sobre o ensino de arte na educação formal revelando como políticas, práticas e experiências cotidianas moldam e são moldadas por trajetórias individuais e coletivas.

A memória a partir do sociólogo francês Halbwachs (1990), é entendida como um fenômeno socialmente construído que é ancorado nos grupos e nos contextos de pertencimento. Nesse sentido, a escola se configura como espaço privilegiado de produção de memórias coletivas nas quais as experiências artísticas atuam como mediadoras de sentidos, afetos e identidades. Investigar essas memórias significa, portanto, compreender como a arte amplia as possibilidades de existir, perceber e interpretar o mundo.

Diante desse cenário, este artigo propõe uma investigação qualitativa de natureza narrativa, voltada a narrar o me tornar uma pesquisadora narrativa que quer compreender como as experiências estéticas em dança ou teatro, vivenciadas na Escola Estadual de Tempo Integral Bandeirante, influenciaram as trajetórias de estudantes egressos. Ao narrar essas experiências, busco evidenciar o entrelaçamento entre memória, experiência e formação, reconhecendo na metodologia da pesquisa

narrativa um território profícuo pelos aspectos como a continuidade, sensibilidade e reflexão para o pesquisador.

Do percurso à pesquisa: experiência e constituição do objeto

A compreensão da arte-educação em Goiás exige o reconhecimento de um campo historicamente tensionado entre avanços institucionais e constantes retrocessos. Conforme aponta Alcantara (2020), o CEP Ciranda da Arte sustenta-se em três princípios indissociáveis, incluindo formação, produção artística e pesquisa e apresenta-se simultaneamente como estrutura e antiestrutura no interior da SEDUC-GO. Estrutura, por integrar o sistema educacional; antiestrutura, por tensionar seus limites e afirmar a arte como campo de resistência.

Essa noção de estrutura e antiestrutura evidencia que, no campo da arte-educação, cada conquista é frequentemente seguida por disputas políticas e institucionais. Embora a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB 9.394/96) estabeleça o ensino de arte como componente curricular obrigatório, com a inclusão das linguagens de artes visuais, dança, música e teatro, sua efetivação no cotidiano escolar permanece marcada por fragilidades, descontinuidades e interpretações restritivas.

68

Nesse contexto, os projetos desenvolvidos pelo CEP Ciranda da Arte, especialmente nas escolas de tempo integral, configuraram-se como experiências singulares de valorização do ensino de arte. O modelo de reagrupamento, adotado em determinadas unidades escolares, possibilitou que estudantes escolhessem linguagens artísticas de acordo com seus interesses e favorecendo vínculos, pertencimento e continuidade formativa. A abordagem pedagógica desses projetos dialogava com a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa (1998), professora e pesquisadora da arte-educação que propõe uma abordagem que articula contextualização, leitura crítica e produção artística. O processo ou as aulas culminavam na realização de mostras e espetáculos que integravam processo a um produto artístico, essa dinâmica permitia que o fazer artístico extrapolasse os limites da sala de aula envolvendo estudantes, professores e comunidade escolar em experiências estéticas significativas.

É nesse cenário que situo minha atuação e meu lugar na pesquisa. Ao longo desse percurso, estive inserida no cotidiano da escola como professora, atuei como professora formadora de dança no CEP Ciranda da Arte e acompanhei processos artístico-pedagógicos nas unidades escolares, contribuindo também para a concepção e produção das mostras artísticas desenvolvidas nas escolas de tempo integral vinculadas ao projeto de reagrupamento. Essas experiências constituem o solo a

partir do qual a investigação se ergue revelando expectativas, implicações e compromissos construídos no fazer cotidiano da arte-educação. Contudo, se até aqui apresento o percurso vivido a partir do meu lugar o desafio que se impõe à pesquisa é, deslocar o foco da própria experiência para a escuta atenta das narrativas dos estudantes egressos reconhecendo nas memórias por eles evocadas outras realidades, sentidos e atravessamentos das experiências estéticas vividas na escola.

Do ponto de vista epistemológico, este estudo articula os conceitos de experiência e memória como categorias centrais para compreender os impactos do ensino de arte. A experiência é entendida não como o acontecimento em si, mas como aquilo que atravessa o sujeito, o afeta e o transforma, constituindo-se sempre de modo relacional e contextualizado. Nessa perspectiva, conforme Clandinin e Connelly (2011), a pesquisa narrativa reconhece que pesquisadora e campo não se encontram em posições distanciadas, mas se constituem mutuamente no processo investigativo. Assim, ao adentrar o campo, não o faço como observadora externa, mas como sujeito implicado, cuja história, lembranças e expectativas se entrelaçam às histórias narradas. Explorar minhas memórias e expectativas como professora, artista e pesquisadora não representa um desvio metodológico, mas uma condição ética e epistemológica da pesquisa narrativa, na qual o conhecimento se produz no encontro, na relação e na coabitação das experiências vividas.

69

Assim, o referencial teórico que sustenta este artigo articula arte-educação, memória e experiência, como conceitos capazes de revelar como as vivências estéticas na escola influenciam trajetórias, identidades e modos de perceber o mundo. Sendo que, ao situar essas experiências no contexto da educação formal em Goiás, busca-se contribuir para o fortalecimento de práticas artísticas sensíveis, críticas e comprometidas com a formação humana neste espaço.

Entre experiência e memória: o percurso metodológico da pesquisa

Este estudo adota uma abordagem qualitativa, ancorada em pressupostos pós-estruturalistas e compreende que o conhecimento como construção situada, relacional e em permanente transformação. Parte-se do entendimento de que os sujeitos não são meros informantes, mas participantes ativos na produção de sentidos sobre suas experiências, sendo suas narrativas elementos centrais para a compreensão do ensino de arte no contexto da educação formal.

A investigação se fundamenta na pesquisa narrativa conforme delineada por Clandinin e Connelly (2011), que concebe a experiência como fenômeno tridimensional, articulando temporalidade, o lugar e a sociabilidade. Essa perspectiva permite compreender como as experiências

estéticas vivenciadas no passado são narradas, reinterpretadas e ressignificadas no presente, revelando tensões, continuidades e deslocamentos nas trajetórias dos estudantes egressos. Cladinin e Connelly (2011), são pesquisadores canadenses e este país adota desde a década de 1970 uma política de multiculturalismo e na educação buscam a valorização da diversidade, da escuta intercultural, da justiça social e do reconhecimento de narrativas historicamente silenciadas. Nesse contexto, a Pesquisa Narrativa proposta por Cladinin e Connelly (2011) emerge não apenas como método, mas como posicionamento político e ético, adequado a sociedades plurais e oferecem ferramentas teórico-metodológicas que dialogam profundamente com desafios contemporâneos da educação em contextos multiculturais como também encontramos em Goiás.

A escolha pela pesquisa narrativa justifica-se por sua potência em acolher as histórias de vida e as memórias dos sujeitos, reconhecendo que a experiência não se limita ao evento vivido, mas se constitui no modo como é lembrada, contada e compartilhada. Nesse sentido, a pesquisa assume uma ética relacional, na qual a escuta atenta, o respeito às singularidades e a corresponsabilidade entre pesquisadora e participantes orientam todo o percurso investigativo, a partir da compreensão de que as ciências sociais devem ter como foco a preocupação com a experiência humana. É nessa tessitura de sentidos que os autores afirmam:

Educação e estudos sobre educação são formas de experiência. Para nós, narrativa é o melhor modo de representar e entender a experiência. Experiência é o que estudamos, e estudamos a experiência de forma narrativa porque o pensamento narrativo é uma forma chave de experiência e um modo chave de escrever e pensar sobre ela. Cabe dizer que o método narrativo é uma parte ou aspecto do fenômeno narrativo. Assim dizemos que o método narrativo é o fenômeno e também o método das ciências sociais (Cladinin e Connelly, 2011, p. 48).

Para além da compreensão de experiência proposta pelo filósofo, pedagogo e psicólogo americano John Dewey (1859-1952), frequentemente mobilizado na pesquisa narrativa ao conceber a educação como continuidade e interação, este estudo dialoga também com o pedagogo e filósofo espanhol Jorge Bondía Larrosa (2002), por compreender a experiência como aquilo que atravessa o sujeito, o afeta e produz sentido. Essa escolha teórico-metodológica se justifica pelo caráter das ações artístico-pedagógicas desenvolvidas no projeto de reagrupamento das escolas de tempo integral, terem se constituído tanto no cotidiano escolar quanto nas experiências de palco e de fruição estética. Essas ações eram planejadas para atravessar os estudantes e mobilizar a comunidade escolar, tais experiências buscaram afirmar a potência do fazer dança e teatro de forma integral no ambiente

escolar, perspectiva que encontra na pesquisa narrativa, conforme Clandinin e Connelly (2011), um modo sensível e situado de compreender os sentidos produzidos a partir do vivido e que dialoga com a compreensão de memória e tempo de outro autor que que apresentarei a seguir e que fundamenta esta pesquisa de forma a corroborar para um percurso consistente e ético.

Maurice Halbwachs (1877/1945), vinculado à tradição durkheimiana, reconhecido por formular o conceito de memória coletiva em um contexto histórico marcado pelas guerras mundiais e por profundas transformações sociais defendeu que a memória não é um fenômeno individual, mas uma construção social sustentada nos grupos, nos espaços e nas relações de pertencimento. Em *A memória coletiva* (1990), Halbwachs afirma que recordar implica sempre situar em quadros sociais que dão sentido às lembranças, compreensão fundamental para estudos que investigam memória, identidade e experiência em contextos educativos. A memória é compreendida pelo autor como socialmente construída e ancorada nos grupos de pertencimento, desta forma, as narrativas dos estudantes egressos são produções individuais atravessadas pela memória coletiva da escola, espaço de socialização, formação cultural e construção de identidades. Essa perspectiva ganha contorno quando o autor escreve:

Quando a memória de uma sequência de acontecimentos não tem mais por suporte um grupo, aquele mesmo em que esteve engajada ou que dela suportou as consequências, que lhe assistiu ou dela recebeu um relato vivo dos primeiros atores e espectadores, quando ela se dispersa por entre alguns espíritos individuais, perdidos em novas sociedades para as quais esses fatos não interessam mais porque lhes são devidamente exteriores, então o único meio de salvar tais lembranças é fixá-las por escrito em uma narrativa seguida uma vez que as palavras e os pensamentos morrem, mas os escritos permanecem (Halbwachs, 1990, p. 81).

71

Este aporte epistemológico ancora a pesquisa para que as narrativas a serem produzidas pelos estudantes egressos emergjam de um deslocamento temporal e existencial acerca das experiências artísticas que vivenciaram no tempo de escola. Hoje jovens, já afastados do cotidiano da escola básica, espera-se que eles narrem lembranças de um tempo vivido que não mais habitam, mas que permanece inscrito na memória. Parte do pressuposto de que ao revisitarem suas experiências artísticas essas narrativas articularão passado e presente, revelando como as vivências estéticas em dança ou teatro podem continuar a produzir sentidos, afetos e aprendizagens ao longo do tempo. É entre memória e experiência, que a pesquisa narrativa se sustenta, acolhendo, de forma ética e sensível, as vozes que ainda serão escutadas como testemunhos de um tempo de escola que, embora concluído, pode seguir reverberando nas trajetórias dos sujeitos

A aproximação com os participantes ocorreu por meio de uma rede de contatos estabelecida entre pesquisador, estudantes e professores da unidade escolar, ativada prioritariamente pelas redes sociais, espaço onde os primeiros reencontros se tornaram possíveis. A partir de uma resposta inicial positiva, os contatos foram ampliados para conversas telefônicas, momento em que os estudantes egressos foram devidamente esclarecidos sobre os objetivos da pesquisa, seus procedimentos e princípios éticos em consonância com os pressupostos da pesquisa narrativa, que valoriza relações orgânicas, encontros previamente construídos e a confiança como condição para a partilha das histórias, a entrada no campo não se configurou como invasão, mas como reencontro.

No momento, aguardo a autorização do Conselho de Ética em Pesquisa, por meio da Plataforma Brasil, para que os encontros narrativos possam ser iniciados, assegurando que a continuidade do estudo se dê de forma ética, cuidadosa e respeitosa com as vidas e histórias que ainda serão narradas.

O processo analítico será desenvolvido de forma concomitante à produção dos textos de campo, respeitando o caráter processual da pesquisa narrativa, conforme Clandinin e Connelly (2011), as narrativas serão lidas, relidas e reescritas em um movimento contínuo de composição de sentidos, no qual pesquisadora e participantes constroem, conjuntamente, compreensões provisórias das experiências vividas. A análise considerará o espaço tridimensional da pesquisa narrativa temporalidade, lugar e interação pessoal-social articulando passado, presente e projeções de futuro, os espaços escolares e artísticos onde as experiências ocorreram e as relações sociais que as atravessam.

Para deflagrar as histórias, serão utilizados instrumentos deflagradores de histórias sugeridos na pesquisa narrativa, tais como: Uma orientação de fala para que narre seu percurso na dança ou no teatro sem ser interrompido; a construção de “linhas do tempo pessoais” que consiste desenhar uma linha do tempo com suas memórias proeminentes e a partir delas vamos deflagrando outras memórias ou aprofundando na narrativa; a “caixa de memória” que é composta por fotografias, registros escritos e conteúdos digitais provenientes das redes sociais, que serão levantados pela pesquisadora e apresentado aos participantes como deflagradores de histórias. Essas postagens, imagens e registros de processos criativos e apresentações, preservados no acervo digital da escola e nos perfis dos estudantes, ampliarão as narrativas, tensionando lembranças e sentidos produzidos no presente. Fios narrativos, deslocamentos e singularidades serão compreendidos como partes constitutivas de

histórias em movimento, atravessadas por práticas pedagógicas, políticas educacionais e contextos socioculturais.

Em consonância com a ética relacional da pesquisa narrativa, a produção e a análise das narrativas ocorrerão de forma respeitosa e dialógica, garantindo a participação voluntária, o anonimato e o direito dos colaboradores de validar, revisar ou suprimir informações. Assim, a composição de textos de campo não se configura como etapa final, mas como parte constitutiva da própria pesquisa, na qual o conhecimento se produz no entrelaçamento entre viver, contar, reviver e recontar as experiências.

Entre memórias, cenas e histórias: tornar-me sendo pesquisadora narrativa

A construção deste percurso investigativo se insere no movimento contínuo de tornar-me pesquisadora narrativa, processo que se constitui no entrelaçamento entre memórias, cenas vividas e histórias narradas. Conforme afirmam Clandinin e Connelly (2011), a pesquisa narrativa emerge da experiência e se desenvolve no espaço tridimensional composto pela temporalidade, pelo lugar e pelas interações pessoais e sociais, nesse sentido, investigar não se dissocia de viver, pois a experiência é, simultaneamente, ponto de partida, meio e matéria da pesquisa. Me assumir como pesquisadora narrativa implica reconhecer que minha experiência como professora, artista e formadora não se encontra apartada do campo investigado, mas se constitui como parte integrante dele. Ao revisitar as experiências vividas no contexto da arte-educação em Goiás, compreendo que minha memória individual é atravessada pela memória coletiva construída nos espaços escolares e institucionais, conforme conceitua Halbwachs (1990).

73

A pesquisa narrativa, conforme delineada por Clandinin e Connelly (2011), propõe que o pesquisador se coloque em relação com as histórias dos participantes, assumindo uma postura ética e relacional. Tal perspectiva exige atenção não apenas ao que é contado, mas às condições em que as narrativas emergem, aos silêncios, às tensões e às continuidades que atravessam as experiências narradas. Assim, o processo investigativo se configura como um movimento de viver, contar, reviver e recontar histórias, no qual pesquisadora e participantes constroem conjuntamente sentidos sobre o vivido.

Nesse percurso, as cenas da arte-educação, ou seja, aulas, processos criativos, ensaios, apresentações e encontros formativos, tornam-se territórios de produção de sentido. Essas cenas quando revisitadas pela memória, não se apresentam como registros fixos do passado, mas como

narrativas em constante reconstrução, atravessadas pelo tempo presente e pelas projeções de futuro. Tal compreensão dialoga com Larrosa (2002), ao afirmar que a experiência é aquilo que nos acontece, nos toca e nos transforma, produzindo sentidos singulares que escapam a análises meramente descritivas.

Tornar uma pesquisadora narrativa, portanto, significa assumir uma perspectiva que acolhe a subjetividade, sem abdicar do rigor teórico e metodológico. Trata-se de uma escuta e escrita que se constrói na exposição de si, na escuta do outro e na responsabilidade ética com as histórias compartilhadas. Como ressaltam Clandinin e Connelly (2011), pesquisar narrativamente é se comprometer com as vidas que encontra no campo da pesquisa e reconhecer que toda narrativa carrega implicações éticas, políticas e formativas.

Dessa forma, este estudo se constitui como um espaço de articulação entre memória, experiência e formação, no qual minha trajetória se entrelaça às histórias dos estudantes egressos. Ao narrar essas experiências, busco não apenas compreender os impactos das vivências estéticas em dança ou teatro, mas também trazer à tona as experiências pela fala dos estudantes egressos.

74

REFERÊNCIAS:

ALCANTARA, Luz Marina. **Ciranda na arte, construindo performances, afetos e liminaridades: experiências arte/educativas na rede pública do Estado de Goiás (2009-2016)**. 2020. 237 f. Tese (Doutorado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

CLANDININ, D. Jean; CONNELLY, F. Michael. **Pesquisa narrativa: experiências e histórias em pesquisa qualitativa**. Tradução: Sandra Valenzuela. Uberlândia: EDUFU, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990 (1968).

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 2006.

A Luz Ativa de Adolphe Appia sob o olhar da análise matricial.

José de Oliveira Júnior
Alexandre Donizete Ferreira

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – PPGArtes
Instituto de Artes Cênica – IAC
Universidade Federal de Goiás – UFG

RESUMO:

O artigo analisa a Luz Ativa como conceito-método operatório para a criação em iluminação cênica, a partir da análise matricial aplicada aos textos de Adolphe Appia. Parte da hipótese de que a Luz Ativa permanece pertinente às práticas contemporâneas. Identificam-se duas matrizes estruturantes — técnica e estética — que operam de forma indissociável, configurando a luz como elemento ativo na visualidade cênica e na produção de sentido.

Palavras-chave: Iluminação cênica; Luz ativa; Adolphe Appia; Análise matricial; Dramaturgia da luz.

ABSTRACT:

The article analyzes Active Light as a conceptual–operational method for stage lighting design, based on the device of matrix analysis applied to the theoretical writings of Adolphe Appia. It advances the hypothesis that Active Light remains relevant beyond its historical context of formulation, sustaining its pertinence to contemporary practices. The study identifies two structuring matrices—technical and aesthetic—that operate in an inseparable manner, establishing lighting as an active element in the organization of scenic visuality and in the production of meaning.

Keywords: Stage lighting; Active Light; Adolphe Appia; Matrix analysis; Light dramaturgy.

Introdução

O texto aborda a Luz Ativa em Adolphe Appia como uma das formulações centrais de seu pensamento artístico, compreendida não apenas como conceito, mas como conceito-método¹, isto é, uma força criadora capaz de organizar, transformar e dinamizar o espaço cênico. A luz deixa de

¹ Nossa posição de leitura nesse estudo entende a Luz Ativa como conceito e método. Como conceito, a luz é considerada um agente ativo que organiza o espaço cênico, o ritmo e a percepção do espectador; como método, orienta a análise e a elaboração de projetos de iluminação, articulando os princípios teóricos de Appia às escolhas compositivas e operacionais contemporâneas, constituindo uma proposição analítica do pesquisador para a delimitação e o aprofundamento no estudo da Luz Ativa.

cumprir uma função meramente técnica ou ilustrativa e passa a atuar como elemento estruturante da cena, responsável por articular – corpo, espaço, tempo, música e ação dramática.

Em oposição à cenografia pintada e estática predominante no final do século XIX, Appia propõe uma cena em constante transformação, sensível à temporalidade musical e ao movimento dos corpos. Assim a luz assume função quase coreográfica, substituindo o cenário fixo por uma composição visual viva, capaz de produzir atmosferas, afetos e tensões dramáticas, ou seja, é um componente corpo que permite ao mesmo tempo existir em si mesmo por uma via e, por outra, tecer conexões dramáticas entres os entes cênicos (ator, cenários, tempo, espaço, ritmos dentre outros).

Para analisar esse conceito, o texto adota o método da análise matricial, conforme desenvolvido por Rubens Brito e J. Guinsburg, tomando como base a identificação de elementos recorrentes que estruturam o pensamento appiano. Esses elementos são compreendidos como matrizes de criação, no sentido de fundamentos genéricos que organizam a linguagem cênica e permitem compreender os procedimentos construtivos da Luz Ativa. A análise da iluminação cênica na obra de Appia se apoia em um amplo conjunto de textos do referido autor², em diferentes traduções e contextos editoriais, reconhecendo a complexidade e a amplitude de sua obra. Tal complexidade impõe desafios metodológicos, sobretudo no esforço de desocultar elementos singulares desse projeto lumínico sem comprometer a percepção da totalidade estética da Obra de Arte Viva, entendida como integração orgânica entre música, espaço, corpo e visualidade.

76

Segundo Eduardo Tudella (2018), uma leitura sobre a obra de Appia requer uma postura analítica aberta e flexível, evitando enquadramentos rígidos e leituras formalistas. A compreensão da Luz Ativa exige disponibilidade para adentrar o universo visual appiano, reconhecendo seus processos experimentais e sua dimensão sensível, mais do que sistemas fechados de regras.

Nesse contexto, o estudo opta por focar exclusivamente na Luz Ativa, mesmo reconhecendo sua interdependência com os demais elementos da cena. Essa escolha metodológica busca evidenciar a capacidade da luz de atuar de maneira quase autônoma, influenciando e sendo influenciada pelo espaço e pelos corpos em cena. A partir da aplicação da análise matricial, foram identificadas duas matrizes centrais do conceito-método da Luz Ativa: a matriz técnica e a matriz estética.

A matriz técnica diz respeito aos procedimentos concretos de controle da luz — intensidade, direção, qualidade, movimento e escolha de fontes e equipamentos — que permitem ao iluminador

² Os livros mais significativos de Appia consultados foram: A Música e a Encenação (2010 - 2022) e A Obra de Arte Viva (1959 - 2022).

esculpir o espaço cênico, criar volumes, contrastes e hierarquias visuais em função da dramaturgia. Já a matriz estética assegura que a luz atue como linguagem expressiva, integrada aos demais componentes da cena, estabelecendo relações diretas com a cenografia, o figurino, o corpo do ator, o drama e a música.

A articulação entre essas duas matrizes fundamenta a Luz Ativa como um sistema no qual função e forma são indissociáveis. A iluminação deixa de ser um recurso auxiliar de visibilidade ou efeito naturalista e passa a atuar como agente criador de sentidos, catalisador de atmosferas e mediador da experiência perceptiva do espectador.

Por fim, o texto afirma que o reconhecimento das matrizes técnica e estética permite compreender a iluminação como ferramenta dramática poderosa, capaz de estruturar a narrativa cênica e aprofundar a experiência teatral. A Luz Ativa, assim, configura-se como base formativa de uma abordagem integrada e expressiva do espaço cênico, em consonância com o projeto de reforma teatral proposto por Adolphe Appia.

Matriz dos aspectos técnicos da Luz Ativa

77

A matriz dos aspectos técnicos da Luz Ativa corresponde ao conjunto de operações materiais e procedimentais que permitem à luz atuar como agente estruturante da cena. Em Adolphe Appia, a técnica não se apresenta como instância subordinada à estética, mas como campo ativo de construção da visualidade cênica. As escolhas técnicas relacionadas à iluminação — fontes, direções, intensidades, qualidades e movimentos — constituem, nesse sentido, procedimentos que organizam o espaço tridimensional e modulam a percepção do corpo em cena. Ao abordar a matriz técnica a partir da análise matricial, não se pretende estabelecer um inventário de recursos técnicos isolados, mas compreender de que modo esses elementos se articulam para produzir efeitos de sentido, podendo promover uma experiência lumínica que conduza o espectador a adentrar na estrutura dramática da obra e, assim, estabelecer relações de afetos mais pungentes entre o que se vê o que se sente.

A tabela abaixo apresenta uma imagem esquemática da análise dos aspectos técnicos, que nós consideramos, fundamentais da Luz Ativa no contexto do domínio instrumental desse aparato cênico. Cada elemento técnico, como: fontes, direção, movimento, intensidade e qualidade da luz é descrito em termos de sua funcionalidade para construção do pensamento estético. Esses aspectos permitem compreender como a luz opera tecnicamente.

Elementos técnicos	Definição	Descrição Estética	Exemplo Estético
Fontes de Luz	Refere-se ao modelo do equipamento escolhido, pode referir-se, também, ao tipo e à origem da luz utilizada na cena, como natural, artificial,	A escolha da fonte de luz define o caráter visual da cena, influenciando a percepção de realismo, abstração ou teatralidade.	A simulação da luz natural difusa para criar um ambiente suave, luz indireta, ou uma luz pontual para um efeito de abstração. Um foco fechado marcando um objeto.
Direção da Luz	Determina o ponto de origem e a incidência da luz sobre o espaço ou corpos.	A direção da luz constrói volumes, cria sombras e orienta a percepção espacial e narrativa.	Luz lateral moldando corpos, criando tridimensionalidade, ou foco aceso ao nível do chão projetando uma sombra monstruosa.
Movimento da Luz	Refere-se à mudança de posição ou foco da luz ao longo do tempo.	O movimento da luz introduz dinamismo e transições narrativas, intensificando emoções.	Feixe de luz que segue um performer, destacando sua trajetória no espaço.
Intensidade e Qualidade da Luz	A intensidade diz respeito ao nível de brilho ou luminosidade da luz no espaço. E a qualidade caracteriza a textura da luz, como dura, suave, difusa ou nítida.	A intensidade define a atmosfera cênica, variando de momentos dramáticos a introspectivos. A qualidade da luz modula a textura visual, influenciando o tom e a plasticidade da cena	Uma explosão de luz intensa seguida por um <i>fade-out</i> suave, marcando contraste emocional. Luz difusa cobrindo o cenário, criando uma atmosfera onírica e suave.

Fontes de luz

Adolphe Appia defendia, em seus escritos, o uso de luzes diretas e focadas para criar sombras precisas e modelar o espaço e o corpo dos artistas. Que é preciso distribuir as fontes de luz em termos de sua capacidade técnica e funcional para moldar a cena teatral. Conforme Appia,

É preciso então dividir a tarefa e ter de uma parte os aparelhos encarregados de espalhar a luz, e de outra aqueles que pela direção precisa dos seus raios provocarão as sombras que devem nos assegurar a qualidade da iluminação. Nós chamaremos os primeiros de “luz difusa”, e os segundos de “luz ativa (Appia, 2009/10, p. 179).

Ainda conforme Appia,

A instalação de uma dessas duas categorias de aparelhos com relação à outra é uma questão de proporções. Às instalações mais ou menos fixas da luz difusa serão adicionadas telas de uma transparência variável, destinadas a atenuar o efeito muito pronunciado das suas claridades sobre os objetos do seu entorno imediato e sobre os atores que dela se aproximarem (Appia, 2009/10, p. 181).

Afirma ainda, que a luz difusa por si só representa a clareza simples, enquanto a luz direta seria a iluminação simbólica, esta colocação podemos ver nessa passagem: “A luz difusa sozinha é simplesmente “ver claramente”; o que no drama do poeta-músico corresponde ao signo. A luz direta, sozinha, é a noite (lua ou tocha) ou o sobrenatural” (Appia, 2009/10, p. 181).

As fontes de luz, nesse contexto, são selecionadas e posicionadas para alcançar intenções variadas, permitindo que a luz direta crie sombras e contrastes que realçam a expressividade da cena. A Luz Ativa depende da combinação cuidadosa dessas fontes para transformar o ambiente cênico em um espaço dinâmico.

Direção da luz

A direção de onde a luz vem diz sobre o ponto que ela é emitida, de cima, de baixo, de lado, de trás. Essas escolhas dependendo da intenção e do efeito que se quer criar para a cena são um elemento técnico fundamental para as proposições de Appia. A direção determina onde as sombras caem, como o espaço é esculpido e quais aspectos da cena ou do artista serão destacados ou obscurecidos.

A direção da luz só nos é perceptível pela sombra [...]. As sombras se formam, assim, por meio da mesma luz que aquela que penetra a atmosfera. Esse poder todo não pode ser obtido artificialmente da mesma forma; a claridade de qualquer lareira luminosa em um espaço obscuro nunca espalhará luz suficiente para criar o que nós chamamos de o claro-escuro, isto é a sombra levada (com mais ou menos de nitidez) sobre um espaço já penetrado pela luz [...] É preciso então dividir a tarefa e ter de uma parte os aparelhos encarregados de espalhar a luz, e de outra aqueles que pela direção precisa dos seus raios provocarão as sombras que devem nos assegurar a qualidade da iluminação. (Appia, 2009/10, p. 180).

Ao direcionar a luz de uma maneira específica, o iluminador pode manipular clareza e sombra para criar uma variedade de atmosferas, sugerir emoções, ou até indicar o foco narrativo em uma cena. Como exemplo, uma luz lateral forte pode criar sombras dramáticas que destacam formas e volumes no espaço, enfatizando a plasticidade dos corpos e objetos em cena, enquanto uma luz difusa vinda de cima pode espalhar as cores e criar uma atmosfera de suavidade e indefinição. Assim como,

Um corpo opaco disposto em frente ao foco luminoso pode servir para dirigir o raio sobre uma parte qualquer da cena, excluindo as outras, e fornecer uma grande variedade de efeitos, desde a simples e parcial obstrução até a obstrução divisada e combinada com corpos menos opacos (Adolphe Appia, 2009/10, p. 185).

"Em muitos casos, a luz e a cor vivas poderão aproximar-se da indicação, precisando a sua expressão pela forma, o movimento de uma sombra, a cor ou a orientação de uma claridade" (Appia, 2022, p. 88). A interação da luz e o movimento no espaço cênico, quando iluminada e direcionada de maneiras específicas, pode transformar o ambiente e participar ativamente na construção da atmosfera e da narrativa teatral. A direção da luz constitui um parâmetro técnico fundamental, uma vez que determina a incidência luminosa sobre as superfícies e, conseqüentemente, a forma como as cores são percebidas pelo espectador. Essa variação direcional interfere diretamente na saturação cromática, no contraste luminoso e na formação de sombras projetadas e modeladoras, responsáveis pela definição dos planos espaciais, do relevo dos corpos e da leitura da profundidade no espaço cênico.

Assim, a direção da luz transcende a simples imitação da realidade, ela permite que o espaço cênico não seja apenas visualmente compreensível, estabelecendo uma conexão mais profunda com o público através da manipulação da luz e da sombra.

Movimento da luz

80

"O movimento, a mobilidade, eis o princípio diretor e conciliante que regulará a união de nossas diversas formas de arte" (Appia, 2022, p. 66). – "O movimento não é, em si, um elemento: o movimento, a mobilidade, é um estado, uma maneira de ser" (Appia, 2022, p. 67). A luz como elemento que se desloca no espaço cênico, criando e modulando volumes, ritmos e tensões, interage com o corpo do artista e com os cenários, dando dinâmicas a narrativa do espetáculo e modificando constantemente a percepção pelo público do espaço e do tempo na cena.

São dessa ordem certos detalhes do espaço, da cor fixada, unidos com flutuações da luz, da cor ambiente, das obstruções parciais portadoras de sombras mais ou menos móveis e que não significam nada de preciso, mas contribuem para a vida do movimento. Sempre com a condição de que o corpo os aceite enquanto parte de sua criação no espaço (Appia, 2022, p. 88).

Appia, ressalta ainda que, "A iluminação, estando livre de uma grande parte da sua responsabilidade para com as telas verticais, recupera a independência a qual ela tem direito e entra em atividade ao lado do ator" (Appia, 2009, p. 350). Desse modo, ao recuperar sua independência das telas verticais, a luz ganha liberdade para interagir diretamente com o artista em cena, o que reflete a ideia de movimento e ação da luz, não como movimento de efeitos de luz para a cena, mas como

elemento ativo e dinâmico dramaturgicamente. Em outra passagem ele ressalta esta interação e mobilidade afirmando:

A iluminação, já móvel pelo fato de que os atores, participando da sua vida, arrastam-na nas suas movimentações, se torna efetivamente móvel se nós deslocarmos o foco luminoso ou então se as próprias projeções estiverem em movimento diante um foco fixo, ou então ainda se nós agitarmos de alguma forma os corpos que obstruem o raio (Appia, 2009/10, p. 185).

Intensidade e qualidade da luz

A luz, em suas diferentes intensidades, esculpe o espaço e define as relações entre os elementos cênicos. “É a qualidade das sombras que exprime para nós a qualidade da luz.” (Appia, 2010, p. 179). Essa compreensão sublinha como a qualidade da luz, seja difusa ou direta, interage com os corpos em cena, conferindo-lhes vida e transformando o palco em uma tela tridimensional dinâmica.

Para evitar as sombras que alterariam o poder da luz direta, a luz difusa deve iluminar todas as partes do material cenográfico (o ator incluso). Quando, através dela, nós pudermos “ver claramente” sobre a cena e quando as sombras produzidas se contradizerem suficientemente para se anularem, a luz direta poderá fazer a sua aparição; pois, excetuando os casos, sem dúvida raros, onde ou uma ou a outra das duas luzes deverá operar sozinha, é óbvio que é por “ver claramente” que nós devemos começar. A intensidade da luz difusa será em seguida regulada conforme a da luz direta (Appia, 2010, p. 182).

81

Segundo Appia, “uma parte essencial dos aparelhos móveis e manuseáveis da luz direta será constituída pelas diversas formas de interceptar sua claridade” (2010, p. 180), para ele, desta forma, o ver claramente e a claridade, são questões técnicas que a combinação da luz difusa e luz direta devem ter para que trabalhem e consigam uma boa qualidade estética da luz. O ver claramente da luz difusa não deve cancelar ou danificar os efeitos criados pela luz direta. Ressalta a importância em equilibrar bem as intensidades de ambas para que se obtenha uma atmosfera com qualidade visual, na combinação desses dois estados da luz.

Quando observamos a Luz Ativa em sua matriz técnica, identificamos um gesto do fazer: um fazer que, ao organizar fontes, direção, movimento, intensidade e qualidade da luz, revela uma operação que ultrapassa o funcional. Organiza e revela o espaço sensível da cena, tornando-se parte constitutiva da imagem teatral. Nessa medida, o controle técnico se converte em gesto expressivo:

suspende a função para abrir uma dimensão estética. A luz deixa de ser suporte da cena para se afirmar como agente dela — não ilumina, mas se coloca como aquilo que faz revelar.

Matriz dos aspectos estéticos da Luz Ativa

A matriz dos aspectos estéticos da Luz Ativa emerge da articulação direta entre os procedimentos técnicos da iluminação e a produção de sentido na cena. Diferentemente de uma compreensão da estética como camada posterior ou decorativa, Appia concebe a estética da luz como resultado de sua operação concreta no espaço e no tempo. Assim, os aspectos estéticos da Luz Ativa não se configuram como categorias abstratas, mas como efeitos sensíveis e simbólicos produzidos pela ação da luz sobre o corpo, o espaço e o ritmo da encenação.

No âmbito da análise matricial, a matriz estética é compreendida por nós como campo de relações, no qual os procedimentos técnicos da iluminação se transformam em operadores de significação. Identificamos quatro elementos fundamentais dessa matriz: o espacial, o temporal-rítmico, o dramático e o simbólico, esses eixos não atuam de forma isolada, mas se interpenetram continuamente, constituindo a dimensão estética da Luz Ativa.

A tabela que apresentamos a seguir exemplificam os elementos, as definições, descrições e aplicações de cada matriz estética.

Elementos Estéticos	Definição	Descrição Estética	Exemplo Estético
Espacial	A luz como elemento que constrói e revela o espaço tridimensional.	Molda o espaço, criando volumes e profundidade.	Uso de luz lateral para esculpir os corpos dos artista da cena e/ou o arranjo espacial.
Temporal -Rítmico	A luz como marcador do tempo e/ou ritmo na cena.	Estabelece o fluxo temporal e as transições na cena.	Transição gradual de luz fria para quente para indicar o passar do tempo.
Narrativo	A luz como elemento narrativo e expressivo.	Intensifica o drama, guiando o foco narrativo.	Foco de luz no rosto de um ator em um momento de crise emocional.
Simbólico	A luz como portadora de significados abstratos ou metafóricos.	Sugere conceitos abstratos ou metafóricos.	luz descendo sobre um artista pensativo simbolizando revelação.

Aspecto espacial

Appia questiona a cenografia pintada e bidimensional por sua incapacidade de estabelecer uma relação orgânica com o corpo vivo do artista da cena. A luz, nesse contexto, torna-se o principal agente de articulação do espaço, responsável por revelar volumes, criar profundidades e estabelecer planos. “A luz que povoa o espaço de claridades e sombras moventes; que cai em lençóis tranquilos, ou que jorra em raios coloridos e vibrantes” (Appia, 2022, p. 46). Um aspecto central dessa matriz é o uso do jogo de claro e escuro. Por meio do contraste entre áreas de luz e sombra, a cena ganha tridimensionalidade, profundidade e dinamismo. Esse jogo cria hierarquias visuais, destacando elementos e corpos específicos, ao mesmo tempo em que esconde ou suaviza outros.

O espaço da cena espera sempre uma nova disposição e, por consequência, deve ser preparado para contínuas mudanças. Ele é mais ou menos iluminado; os objetos que aí serão colocados necessitarão de uma luz que os tornem visíveis. Esse espaço não se apresenta, pois, de alguma maneira, senão em potência (latente), tanto para o espaço quanto para a luz. Eis dois elementos primordiais de nossa síntese, o espaço e a luz, que a cena contém em potência e por definição (Appia, 2022, p. 67).

Luz Ativa transforma o espaço cênico em um elemento dinâmico e integrado. “Pela luz podemos espalhar as cores vivas, no espaço, tornar o espetáculo flexível, manter em xeque o signo [...] e mergulhar assim o ator em uma atmosfera que lhe será destinada” (Appia, 2022, p. 29). Ao esculpir volumes, criar contrastes e interagir com os corpos e objetos em cena, a luz se tornar uma linguagem expressiva na construção do espaço cênico.

83

Aspecto temporal-rítmico

O aspecto temporal-rítmico da Luz Ativa decorre da estreita relação estabelecida por Appia entre luz e música. Compreende a música como organizadora do tempo e a luz como organizadora do espaço, estabelecendo entre ambas uma relação de complementaridade. Desse modo, ao atuar por meio de variações de intensidade, duração e transição, a luz passa a operar no campo do tempo, estabelecendo um fluxo visual que orienta a percepção do espectador, ao mesmo tempo em que cria uma pulsação que modula a cena.

A luz está para o espaço como os sons estão para o tempo: a expressão perfeita da vida. Por isso não falamos de música viva, mas apenas de uma duração musical que comporta o espaço. A cor, em compensação, é um derivado da luz. Ela é dependente desta e, do ponto de vista

cênico, dependente de dois modos distintos: ou a luz se apodera dela para difundi-la, mais ou menos móvel. (Appia, 2022, p. 84).

Por fim, no aspecto temporal-rítmico, a luz molda o tempo à cena, instaura pulsações, silêncios e deslocamentos que organizam a narrativa cênica para além da palavra e da ação. A luz como linguagem que organiza e estrutura o tempo cênico, não como sequência cronológica, mas como fluxo de intensidades simbólicas, sensíveis e afetivas. É por meio desse elemento da matriz estética que esse procedimento se inscreve como essencial para a escritura das artes da cena, criando o ritmo visual narrativo do acontecimento.

Aspecto dramático

Na matriz estética, a dramaticidade da Luz Ativa é compreendida por nós como dimensão narrativa e expressiva fundamental da encenação. Ela atua como agente dramaturgico capaz de instaurar atmosferas, evidenciar tensões e conduzir a leitura sensível do espectador. Esse deslocamento da função decorativa para uma função estrutural da iluminação justifica sua centralidade na composição dramática da cena.

Para Appia, a luz, assim como a música, deve emergir de um impulso interior da obra, irradiando-se organicamente para sua forma exterior. Ao afirmar que “a luz é para a produção o que é a música na partitura: o elemento expressivo oposto ao signo” (Appia, 2010, p. 177), o autor estabelece a base da matriz dramática da Luz Ativa: a iluminação não representa por convenção, mas expressa diretamente estados afetivos, rítmicos e tensionais da ação. Sua função dramaturgica reside justamente na capacidade de tornar visíveis dimensões invisíveis do drama, evocando atmosferas e intensidades que não se reduzem à ilustração cênica. A luz dramatiza o invisível. Ela estrutura o espaço sensível da cena, instaurando climas, oposições, revelações e ocultamentos em diálogo constante com o gesto do artista da cena e com a música. Essa soberania da iluminação, conforme assinala Appia, decorre da própria natureza do texto poético-musical, fazendo da luz um prolongamento expressivo da ação dramática e um substituto ativo da pintura cenográfica estática.

O poeta o faz para a música, o ator por sua vez (por meio do arranjo espacial) o faz para a luz [...] são ambos dotado de uma flexibilidade incomparável que lhes permite percorrer consecutivamente todos os graus da expressão, desde um simples ato de presença até o mais intenso transbordamento (Appia, 2010, p. 177).

Assim, a luz dramática não apenas acompanha a cena, mas participa ativamente de sua construção de sentido, produzindo camadas interpretativas que ampliam a experiência do espectador.

Aspecto simbólico

"Renunciando ao cenário pintado, a arte dramática recupera a verdadeira vida luminosa, onde a luz age como um elemento expressivo e não mais como uma ilusão." (Appia, 2005, p. 35). Em Adolphe Appia, a luz ao iluminar corpos e objetos evoca estados afetivos, atmosferas e ideias que não são representadas de forma discursiva, sendo sugeridas por sua presença sensível e dinâmica no espaço cênico.

"A ausência de plástica priva a pintura de um dos elementos mais poderosos, mais maravilhosamente expressivos da nossa vida sensorial: a luz" (Appia, 2005, p. 14). "Certos pormenores do espaço, da cor fixada, juntos às flutuações de luz, de cor ambiente, de obstruções parciais [...] confirmam a idealidade do lugar num símbolo visível e arrastam o corpo vivo nesse símbolo." (Appia, 2005, p. 38). A dimensão simbólica da Luz Ativa manifesta-se na capacidade da iluminação de expressar aquilo que o texto verbal não alcança.

Essa função simbólica se sustenta na relação indissociável entre luz e cor, configurando um campo expressivo dinâmico que afasta a cena da ilusão estática da pintura e a insere em uma lógica viva e orgânica.

Desse modo, o aspecto simbólico da Luz Ativa reafirma a concepção appiana de uma cena orgânica e viva, na qual a luz atua como linguagem essencial da encenação, integrada à dramaturgia, ao corpo e ao espaço, a iluminação simbólica reside na ambiguidade e na capacidade de instaurar universos poéticos que ampliam a experiência estética.

Relações entre as matrizes técnica e estética da Luz Ativa na composição de sentido

As matrizes técnica e estética da Luz Ativa se configuram como dimensões indissociáveis de um mesmo processo compositivo. Conforme evidencia a análise matricial, os procedimentos técnicos da iluminação — fontes, direção, intensidade, qualidade e movimento — adquirem sentido pleno quando articulados às dimensões estéticas. A Luz Ativa emerge do entrelaçamento contínuo entre

materialidade e significação, sendo compreendida por Adolphe Appia como princípio estruturante da cena, responsável por articular espaço, tempo e corpo em uma síntese poética integral³.

A matriz técnica abrange elementos fundamentais da iluminação que, longe de se restringirem a funções pragmáticas, carregam intencionalidade estética. Cada decisão técnica constitui simultaneamente uma escolha estética e conceitual, expressando uma visão específica da experiência teatral como acontecimento sensível. A distinção estabelecida por Appia entre luz difusa, associada à visibilidade, e luz direta, responsável pela criação de sombras e volumes, revela uma concepção dialética entre clareza e obscuridade, fundamental à poética da cena. A luz direta, em particular, assume função simbólica e dramática, instaurando atmosferas que transcendem a representação literal.

A direção e o movimento da luz reforçam essa articulação ao estruturar a percepção espacial e temporal da cena. A direção define volumes, planos e profundidades por meio do jogo de claro-escuro, enquanto o movimento luminoso atua como elemento coreográfico, estabelecendo uma dinâmica visual sincronizada à música e ao corpo do artista. O movimento da luz não se reduz a um recurso técnico, mas configura um ritmo visual que integra tempo e espaço em uma unidade expressiva.

Nesse contexto, a técnica revela-se inseparável da matriz estética, formando uma totalidade na qual o sentido emerge da relação entre elementos materiais e suas implicações simbólicas. A Luz Ativa opera simultaneamente como forma e conteúdo, linguagem e procedimento, sendo capaz de construir atmosferas, orientar emoções e produzir sentidos metafóricos profundos. A qualidade da luz manifesta-se, sobretudo, na qualidade das sombras, reforçando a interdependência entre controle técnico e expressão estética.

Ao observar a matriz estética da Luz Ativa, percebe-se que suas dimensões — espacial, temporal-rítmica, narrativa e simbólica — mantêm diálogo constante com as decisões técnicas. A espacialidade cênica, moldada pela luz, não se configura como estrutura fixa, mas como campo latente, permanentemente aberto à transformação sensível. A matriz temporal-rítmica intensifica essa dinâmica ao compreender o tempo como elemento visualmente articulado pelas variações luminosas, instaurando uma temporalidade afetiva e expressiva.

³ A expressão síntese poética integral refere-se à união completa e harmônica entre elementos diversos (como técnica, estética, espaço, tempo, corpo, movimento e luz) dentro de uma obra artística, de modo que nenhum deles esteja isolado ou seja secundário. Ao contrário, todos os aspectos atuam conjuntamente, reforçando-se mutuamente para produzir uma experiência artística coesa e plena de significado.

Na dimensão narrativa, a luz assume função dramaturgicamente central, ultrapassando o caráter ilustrativo para expressar conteúdos não verbalizáveis, como estados emocionais e tensões subjetivas. A comunicação luminosa atua diretamente sobre a percepção do espectador, operando de modo não discursivo e imediato. Já na matriz simbólica, a Luz Ativa alcança um nível de significação poética em que a iluminação deixa de ser mero recurso técnico para se constituir como símbolo cênico, dotado de potência filosófica e espiritual.

Por fim, a leitura da Luz Ativa em A Obra de Arte Viva permite compreender a iluminação cênica como uma verdadeira filosofia da cena. As matrizes técnica e estética não se organizam de forma hierárquica nem operam como instâncias autônomas, mas articulam-se em um único princípio compositivo. A Luz Ativa configura-se, assim, como uma síntese poética integral, na qual materialidade técnica, percepção sensível e expressão simbólica convergem em uma unidade artística viva, dinâmica e carregada de sentido

REFERÊNCIAS:

APPIA, Adolphe. **A obra de Arte Viva**. Tradução de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, 1959.

87

APPIA, Adolphe. **A obra de arte viva**. Edição revisada da tradução de Redondo Júnior. Edição de Eugênia Vasques. Transcrição digital de Luiza Marques. Armadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2005. Formato digital. Arquivo PDF.

APPIA, Adolphe. **Adolphe Appia: A obra de Arte Viva e Outros Textos**. Seleção e tradução de Jacó Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2022. 238 p.

APPIA, Adolphe. A Música e a Encenação. Flávio Café (Trad.), parte 03. *In*, **Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB - V. 05, Ano 2**. Brasília. p. 172-195. 2010.

_____. A Música e a Encenação. Flávio Café (Trad.), parte 04. *In*, **Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB - V. 06, Ano 2**. Brasília. p. 353-381. 2010.

_____. A Música e a Encenação. Flávio Café (Trad.), parte 04. *In*, **Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB - V. 07, Ano 3**. Brasília. p. 359-426. 2010.

_____. A Música e a Encenação. Flávio Café (Trad.), parte 01. *In*, **Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB - V. 2 e 3, Ano 1**. Brasília. p. 336-366. 2009.

_____. A Música e a Encenação. Flávio Café (Trad.), parte 02. *In*, **Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB - V. 04, Ano 2**. Brasília. p. 158-201. 2009.

APPIA, Adolphe, A Encenação do Drama Wagneriano. Tradução de José Ronaldo Faleiros, *In*: **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas** / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Vol. 1, n.12, Mar 2009 - Florianópolis: UDESC/CEART. p. 147-152.

BRITO, Rubens; GUINSBURG, J. Método Matricial. *In*: CARREIRA, A. [et al.] (org.) **Metodologias de pesquisa em Artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras. 2006. 159 p.

TUDELLA, Eduardo. **A luz na gênese do espetáculo**. Salvador: EDUFBA. 2017. 614 p.

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. Iluminação cênica e estudos acadêmicos: teoria, práxis e imagem. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 31, p. 078–094, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1414573101312018078>.

Performance, cena e direção de arte: processos criativos em dramaturgia(s)

Performance, stage and art direction: creative process in dramaturgy(ies)

Saulo Germano Sales Dallago (PPGAC – UFG)

RESUMO:

Historicamente, o conceito de Dramaturgia em Teatro parte do texto dramático, apresentando personagens numa imaginária cena, e desenvolvendo o enredo através de diálogos e monólogos, com vistas a concretizar uma representação cênica com atrizes e atores dando voz e corpo aos personagens. Entretanto, no panorama do teatro contemporâneo, através do diálogo de múltiplas linguagens e meios no estabelecimento de matrizes criativas para a composição de espetáculos, começamos a pensar numa ampliação do conceito de Dramaturgia, para além de literatura dramática: os espetáculos e, portanto, sua concretização cênica, passam a partir de premissas criativas variadas. Este trabalho busca investigar as relações entre a performance, cena e direção de arte, ampliando o conceito de dramaturgia, para além de uma escrita dramática, para uma escrita cênica, pensando texto, corpo e materialização plástica do espetáculo em conjunto, se autorelacionando e permitindo um pensamento híbrido na criação teatral atual.

Palavras-chave: Dramaturgia; Encenação; Direção de Arte

89

ABSTRACT:

Historically, the concept of Dramaturgy in Theatre starts from the dramatic text, presenting characters in an imaginary scene, and developing the plot through dialogues and monologues, aiming to concretize a scenic representation with actresses and actors giving voice and body to the characters. However, in the panorama of contemporary theatre, through the dialogue of multiple languages and media in establishing creative matrices for the composition of shows, we begin to think about expanding the concept of Dramaturgy beyond dramatic literature: the shows, and therefore their scenic realization, are now based on varied creative premises. This work seeks to investigate the relationships between performance, stage and art direction, expanding the concept of dramaturgy beyond dramatic writing to scenic writing, considering text, body and plastic materialization of the show together, self-relating and allowing a hybrid thought in current theatrical creation.

Keywords: Dramaturgy; Staging; Art Direction.

Historicamente, o conceito de Dramaturgia em Teatro parte, desde a Poética de Aristóteles (1995), da ideia de pensar a literatura em três principais eixos: o épico, de caráter narrativo, que se usa da linguagem mais próxima a uma contação de histórias para discorrer sobre fatos (reais ou fictícios) e, assim, transmitir acontecimentos e situações; o lírico, que se propõe a revelar o “eu” íntimo do poeta, trazendo, em versos, um mergulho subjetivo sobre um determinado assunto ou temática; e, finalmente, o dramático, que apresenta personagens numa imaginária cena, e vai desenvolvendo o enredo através de diálogos e monólogos, com vistas a concretizar uma representação cênica com atrizes e atores dando voz e corpo aos personagens.

Entretanto, no panorama do teatro contemporâneo, através do diálogo de múltiplas linguagens e meios no estabelecimento de matrizes criativas para a composição de espetáculos, começamos a pensar numa ampliação do conceito de Dramaturgia, para além de literatura dramática. Os espetáculos e, portanto, sua escrita cênica, passam a partir de premissas criativas variadas, seja através da pura e simples literatura, cujos contos, poesias e romances, não necessariamente elaborados para serem representados (como a parte dramática desta mesma linguagem) mas ganhando adaptações e ajustes para tal; ou da música, deixando cada vez mais de ser apenas parte acessória no fenômeno teatral e engajando-se enquanto elemento propulsor dos enredos das encenações; da dança que, como arte do corpo, sempre manteve uma proximidade para com a arte da representação mas, em tempos atuais, imiscui-se de tal forma com a outra que chegou a gerar o advento de uma nomenclatura para designar espetáculos que partem desta premissa (dança-teatro), configurando sua própria dramaturgia; das artes visuais, fornecendo inspiração e impulsos para o desenvolvimento de espetáculos e performances; e, finalmente, das consideradas artes técnicas, como a fotografia e o cinema, vistas em tempos idos como meros instrumentos para registro da atuação viva e pulsante, passando na contemporaneidade a se vincular numa perspectiva multimídia como componente intrínseco da arte da representação e da produção dramatúrgica.

90

Partindo desta premissa, a perspectiva da arte contemporânea tem como peça fundamental a estética do intervalo na inter-relação entre diferentes esferas artísticas. Seja na relação teatro/dança, performance/vídeo, fotografia/literatura, ou outra experiência híbrida qualquer do campo artístico, encontramos possibilidades de novas experiências, sendo estas muitas vezes de difícil compreensão ou mesmo denominação, principalmente porque a soma e aglutinação de duas ou mais linguagens compreende o surgimento de uma nova (ou novas) exatamente nesta intersecção aonde, ao afirmar suas particularidades, as linguagens estabelecem ligações poderosas que não nos permitem mais

separá-las e classificá-las dentro de um modelo de pensamento clássico de compreensão das diferentes artes.

E a dramaturgia, no seu sentido clássico (pensada através de Aristóteles), onde se enquadra nessa perspectiva contemporânea? Para Rewald (2010) o conceito de dramaturgia sempre esteve ligado à produção de textos dramáticos – atualmente, porém, há um amplo campo de leituras e compreensões outras deste conceito. Dramaturgia, na contemporaneidade, se refere não apenas ao texto, mas também às trajetórias criativas em cada processo de criação textual. Assim, no teatro contemporâneo, o dramaturgo não está interessado apenas na escrita do texto, mas na proposição do jogo dramático do grupo ou coletivo responsável pela proposta criativa, tendo como uma de suas novas qualidades o pensamento de uma estratégia de ação.

O conceito de enunciado cênico parece dar conta, atualmente, daquilo que durante anos nomeamos como dramaturgia, uma vez que, mesmo com o surgimento da encenação, no século XIX, e a busca por uma autonomia da cena, o texto permaneceu presente nas produções teatrais da época e, mesmo na encenação contemporânea atual – que traz consigo, em sua prática, a concretização do teatro moderno bem como da encenação como conceito – a presença do texto teatral persiste e existe, ainda que de maneira reinventada, em processo e de forma conjugada à cena – ou, até mesmo, pré-fabricada, sem que com isso se desfça a ideia de uma autonomia da cena (Araújo, 2017). Todavia, embora este conceito possa abarcar múltiplas ideias sobre a mensagem a ser veiculada no contexto de uma representação de caráter cênico, defenderei aqui a utilização do termo Dramaturgia(s), entendendo que este termo abrange, para além do sentido do que se quer fazer chegar enquanto código a ser decifrado, compreendido e sentido pelo público, também os meios pelos quais se fazem chegar este enunciado.

91

O teatro pós-dramático, a partir dos escritos de Hans Thies Lehman (2007), investe justamente no escrutínio destes outros meios, para além do texto/enunciado, que compõe a dramaturgia, ou antes Dramaturgia(s), dos espetáculos: por um lado, todo seu caráter humano, ligado aos atuantes que utilizam seu corpo e voz para construir uma dramaturgia ligada à performance; e, por outro lado, todo o aparato plástico, visual e sonoro, que inscreve na cena outra dramaturgia, ligada à direção de arte do produto cênico.

O teatro e o drama se situavam e se situam em uma relação de contradição carregada de tensões. Enfatizar esse fato e examiná-lo em todo conjunto de suas implicações é a primeira condição para uma compreensão adequada do teatro moderno e de suas formas mais recentes

[...] Nas formas teatrais pós-dramáticas, o texto, quando (e se) é encenado, é concebido sobretudo como um componente entre outros de um contexto gestual, musical, visual, etc. A cisão entre o discurso do texto e o do teatro pode-se alargar até uma discrepância explícita e mesmo uma ausência de relação (Lehamn, 2007, p. 75).

Nesta perspectiva, o teatro pós-dramático, com suas diferentes Dramaturgia(s), expande a própria ideia de encenação, envolvendo performance, vídeo, dança, música, etc, além do lírico e épico, dialogando profundamente assim com a arte da performance, sobretudo se pensamos num conceito ampliado de performance.

Durante meus estudos para produção da minha dissertação de mestrado, no Programa de Pós-Graduação em História da UFG, realizei entrevistas com artistas ligados ao grupo teatral Teatro Exercício, de longa militância na cidade de Goiânia (desde a década de 1970 até os dias atuais), e na análise das entrevistas utilizei-me de um corpus metodológico ligado ao campo do interacionismo simbólico, a partir de autores das ciências sociais, como Anselm L. Strauss e Erwin Goffman, além do teatrólogo norte-americano Marvin Carlson, para realizar uma leitura das entrevistas enquanto performances memorialísticas, no relato gestual e oral realizado pelos entrevistados ao trazer as recordações dos acontecimentos de seus respectivos passados.

92

Assim, nesta dissertação intitulada “A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia” (2007), perfiz um estudo que englobava, dentro do exame das entrevistas, tanto as informações que os entrevistados emitiam a partir da sua oralidade e narratividade, quanto aquelas que eram enunciadas a partir de suas ações físicas, utilizando-me então do paradigma da performance para decodificar as memórias de meus entrevistados. Um outro elemento performático, surgido a partir das entrevistas, foi a fotografia, enquanto objetivo sensível detonador de memórias e narrativas destes entrevistados, o que possibilitou a instituição de um conceito que, como veremos adiante, deu margem às propostas iniciais de minha pesquisa seguinte em nível de doutorado: o conceito de legenda-performance, que consiste justamente nestas informações, orais e gestuais, que os narradores de suas memórias emitem ao falar sobre fotografias, entregues durante as entrevistas, que tragam imagens ligadas ao seu passado abordado na situação da entrevista.

Relacionando essa pesquisa com o a produção atual, no campo do teatro, de espetáculos com dramaturgias baseadas em memórias e histórias pessoais de vida, a partir do conceito de Autoficção (Sperber & Jacopini, 2021), em que se aposta no relato sobre si como espécie de caminho para a compreensão de si e ação no mundo, temos um potente exemplo da relação da performatividade de si, da memória e das lembranças, com a produção de um texto dramatúrgico ancorado fortemente em

perspectivas pós-dramáticas, como discutido anteriormente neste projeto. Porém, embora exemplar, a relação citada não possui caráter limitante; muito pelo contrário, as potencialidades de pensar a relação da performance com a dramaturgia possuem uma gama extremamente diversa na produção das artes da cena.

Desta forma, pensar o conceito ampliado de performance, no âmbito da criação teatral e espetacular, com todas suas possibilidades ligadas ao corpo e voz de atores, e a relação da performatividade dos(as) intérpretes com a perspectiva da dramaturgia na contemporaneidade, que desdobra-se para além do texto dramático no sentido literário, é objeto deste trabalho, propondo propostas criativas que partam de diferentes impulsos sensíveis para chegar até a composição de cenas, performances, espetáculos e demais criações no campo das artes cênicas.

Conforme Marvin Carlson:

A mudança é clara quase sempre quando se olha a performance recente. A performance solo, ainda que construída sobre a presença física do performer, baseia-se fortemente sobre a palavra, e muitas vezes sobre a palavra como revelação do performer, mediante a utilização de material autobiográfico (Carlson, 1996, p. 116).

93

Assim, a performance entendida em seu aspecto ampliado, para além da arte da performance, imiscuindo-se no teatro, na dramaturgia (e como veremos a seguir) na própria literatura, relaciona-se também com a memória, demonstrando assim a forte relação da performatividade com a autobiografia, a autoficção e a utilização de material oriundo da própria história de vida para a criação teatral.

Neste viés, o trabalho “Performance e Fotografia: um estudo sobre memória, signo e escritura na obra ‘Em busca do tempo perdido’, de Marcel Proust”, tese de doutorado por fim defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFG, buscou inserir-se no campo de estudos interartísticos, tendo como referência a obra *Em busca do tempo perdido*, do romancista francês Marcel Proust. No referido estudo, a partir do conceito de legenda-performance anteriormente citado, a tentativa foi de observar a presença de elementos que denotem uma performance subjacente ao texto literário, performance esta que estabelece ligação íntima com a utilização do elemento fotográfico, por meio de seu poder catalisador de memórias, revelador de minuciosidades e inspirador de procedimentos artísticos. A partir de passagens retiradas do texto proustiano, relacionei a fotografia e seu viés memorialístico com os estudos sobre performance, buscando uma conceituação de procedimentos artísticos elencados sobre esta nomenclatura, além daqueles que extrapolam o âmbito

puramente estético, buscando as particularidades performáticas da fotografia e uma possível performatividade advinda do contato e utilização dela.

Performance em literatura, performance em fotografia: relações performáticas estabelecidas entre ambas na composição de uma obra de arte. Meios de expressão artística comumente não relacionados com este conceito, mas que, a partir do estudo supracitado, puderam ser metodologicamente analisados e discutidos a partir de uma performatividade no jogo de relações entre eles. Se a fotografia, a partir de seu impacto visual e memorialístico, inspirou a narrativa proustiana, por que não poderia também ser o elemento catalisador da escrita de textos dramáticos? Não só poderia, como pode, e é nesta perspectiva que este trabalho se insere, na investigação destas múltiplas possibilidades, já apontadas quando do exemplo (ressaltando, não se restringindo a ele) a partir da Autoficção.

A fotografia, como representação gráfica, utilizada em minha pesquisa de doutoramento enquanto objeto sensível e de reminiscência, nos aponta para o outro viés de extrema importância e impacto, na relação com a performance e a cena na produção de Dramaturgia(s): a Direção de Arte, que, ao abranger as visualidades e plasticidades da cena, permite compreendermos a produção espetacular sobre estes três prismas que, aqui separados meramente por questões didáticas, se imbricam de forma inseparável na proposição de criações no campos das artes cênicas que este estudo investiga.

Uma dramaturgia, assim, pode ter seu ponto de partida a partir de uma fotografia, na sua relação com o corpo e a imagem. Mas também pode ter origem a partir de um figurino, uma roupa, que em seu contato tátil com o(a) atuante pode despertar performatividades e narratividades, histórias contadas pela ação física e verbal. Um objeto, como uma boneca, um travesseiro ou um berço, bem como o aparato cenográfico, possuem uma história, e a história desta materialidade, a partir da ação do intérprete, tem potencial para despertar Dramaturgia(s). A luz, delimitando e desenhando o espaço cênico, no jogo entre visibilidade e ocultamento, e sua relação com as performances corporais, tem igualmente a capacidade de deflagrar uma narrativa dramática.

Igualmente, o corpo, a ação física, a própria performatividade do(a) atuante, são donos de uma capacidade expressiva que, sendo ponto de partida para o surgimento de uma narração e, se relacionado com as plasticidades da cena, deflagrará um conjunto de códigos e signos dramáticos. Finalmente, e não menos importante, também a palavra, oriunda de relatos, cartas, depoimentos, diários, contos, poesias, romances e, obviamente, peças teatrais, é um vetor extremamente potente

para a configuração de Dramaturgia(s), transbordando para a direção de arte, que provê contorno e cor, e os(as) atuantes, que dão corpo e voz, a estas histórias.

Outrossim, no ano de 2010 a Universidade Federal de Goiás teve a ousadia e inspiração de criar um curso completamente interligado a todas estas discussões no campo da estética espetacular: a formação do bacharelado em Direção de Arte, curso co-irmão da formação em Teatro na área de artes da cena. Esta formação, prevendo um perfil do egresso conectado não só aos dispositivos tradicionais da composição cênica (cenografia, figurino, maquiagem, iluminação, etc.), possui também um profundo diálogo com o campo audiovisual e da representação gráfica nas mídias digitais, sendo, portanto, uma área do conhecimento com estreita ligação ao perfil de investigação deste projeto, buscando dialogar com diferentes relações entre a performatividade dos(as) intérpretes, a composição dramaturgical do espetáculo/obra e sua expressão plástica no espaço.

Sendo assim, enquanto docente destas duas formações superiores, além do Mestrado em Artes da Cena da UFG, cuja área de concentração é Teatro, Dança e Direção de Arte, busco através do projeto “Performance, Cena e Direção de Arte: processos criativos em Dramaturgia(s)”, que embasa a escrita deste artigo, empreender estudos de teorias em torno do conceito de performance que abarquem as discussões sobre a miscelânea das artes e as relações com a composição da cena e do texto dramaturgical, através de laboratórios de criação estética, da escrita de textos dramaturgical, composição de cenas, performances e espetáculos engajados com os princípios norteadores do projeto, sempre buscando o diálogo entre os campos da dramaturgia, da atuação, da direção cênica e da direção de arte.

Vale salientar que o projeto de extensão por mim coordenado junto aos cursos de Teatro e Direção de Arte da Universidade Federal de Goiás, o LAB 1 – Laboratório de Montagens Teatrais, tem sido importante campo de experimentação para práticas espetaculares nos últimos anos, constituindo-se enquanto locus de pesquisa e prática cênica, que vem servindo como núcleo de apoio ao desenvolvimento das ações de cunho artístico no âmbito deste projeto de pesquisa. As adaptações de peças teatrais realizadas pelos participantes do LAB 1, oriundos de ambas as formações superiores supracitadas, são realizadas com plena apropriação dos textos, estabelecendo um processo criativo fortemente cunhado no conceito de Dramaturgia(s) aqui proposto, servindo de paradigma estético propício para pensar os caminhos criativos que entrelaçam performance, cena e direção de arte.

Como exemplo mais recente, no semestre letivo 2025/2, o LAB 1 produziu o espetáculo *Rato no Muro*, baseado na peça homônima da autora brasileira Hilda Hist (1930-2004). Este processo de

montagem contou, no elenco, com quatro atrizes oriundas da graduação em Teatro Licenciatura – das quais três estavam cumprindo estágio obrigatório curricular junto ao projeto de extensão, e uma realizando o componente curricular de Processo de Montagem II do mesmo curso. Desde a escolha do texto, as estudantes foram incentivadas a realizar a adaptação dramaturgica da peça, unindo personagens (que na escrita original são nove, e aqui foram reduzidos para quatro), modificando falas de acordo com as intenções e relações estabelecidas na cena, promovendo uma intersecção entre a dramaturgia e o espaço cênico (previamente definido desde os primeiros ensaios), se apropriando da construção do espetáculo através da profunda investigação entre seus corpos e vozes com o texto teatral, orientadas por mim, enquanto diretor da montagem, porém contando com alto grau de autonomia perante o projeto artístico, que se deu a partir de uma metodologia colaborativa.

Nas palavras de Nina Caetano:

Como funções que guardam uma posição externa à cena e que são responsáveis por níveis estruturais em relação à criação da obra espetacular, encenação e dramaturgia acabam por ter, no âmbito da criação colaborativa, seus limites borrados, e talvez, não seja possível falar de uma dramaturgia espetacular sem confundir seu nível de atuação com o de uma poética da cena, própria do trabalho do encenador (Caetano, 2011, p. 60).

96

Neste sentido, a montagem de *O Rato no Muro* propiciou ao elenco e direção uma imersão na dramaturgia de Hilda Hist que, longe de ser colocada num patamar hierárquico superior à criação cênica, colocou-se como fio condutor das experimentações e criações oriundas da prática teatral, que nesse aspecto puderam constituir-se amplamente enquanto Dramaturgia(s), do corpo, da voz, da movimentação e marcações no espaço cênico, etc, dentro dos termos conceituais até aqui discutidos neste trabalho.

Complementarmente, o espetáculo contou, no processo criativo, com a imprescindível colaboração do componente curricular Laboratório de Direção de Arte II, projeto de diplomação da graduação em Direção de Arte, conduzido pela docente profa. Dra. Natássia Garcia. A turma de estudantes de Direção de Arte pôde igualmente realizar uma imersão no texto *O Rato no Muro*, propondo e criando toda a visualidade do espetáculo, em diálogo constante com a direção e intérpretes, potencializando a performance das atrizes, a encenação do espetáculo e a própria escrita dramática de Hist, através da implementação de outras camadas dramaturgicas: a iluminação, o figurino, a maquiagem, a cenografia, a trilha sonora, ou seja, toda Direção de Arte do espetáculo.

Pensando na contribuição da Direção de Arte na montagem de *O Rato no Muro*, podemos pensar na figura do diretor/da diretora de arte, como:

diretor de arte é uma espécie de “maestro visual”: ele coordena, afina e harmoniza os elementos visuais que compõem a cena (...). A equipe sob sua responsabilidade é como uma orquestra: cada um dos membros precisa estar afinado, precisa conhecer a partitura, precisa executar corretamente e inspiradamente a sua parte para que o conjunto da obra seja belo e harmonioso (Castilho, 2017).

Nesse aspecto, a equipe formada por cerca de vinte e cinco estudantes do curso de Direção de Arte, sob a batuta da regente (para utilizarmos a mesma metáfora da citação acima), profa. Natássia, possibilitou uma fiel harmonização de todos os elementos cênicos, de todas as camadas dramáticas interseccionadas na produção do espetáculo, que assim acabou por se tornar um exemplo bastante rico para os diálogos entre Performance, Cena e Direção de Arte aqui propostos, como conceitos basilares da composição de Dramaturgia(s). Considero, inclusive, que este processo criativo merece uma reflexão mais pormenorizada, a partir dos pilares teórico-práticos aqui propostos, em outros trabalhos específicos sobre a montagem e as relações interartísticas estabelecidas nesta obra teatral, que todavia não seriam possíveis neste presente texto.

97

Já caminhando para as últimas considerações desta investigação, julgo importante a menção da publicação, no ano de 2024, do livro “Amor & Política: Duas Peças Teatrais”, contendo duas produções dramáticas de minha autoria que dialogam com o campo de investigação proposto por esta pesquisa, uma vez que são peças que desafiam encenadores(as), atuantes e diretores(as) de arte na concretização espetacular destes textos que, em sua escrita, através de rubricas, meta-teatro, proposição de intervenções de caráter audiovisual e reflexões em torno do próprio fazer dramático, constituem-se enquanto lugares de aprofundamento do conceito de dramaturgia em campo expandido, a partir de Sanchez (2010) – que, ao utilizar este termo, buscar pensar num espaço de intermediação entre três fatores que compõem o fenômeno cênico: o teatro propriamente dito, enquanto espaço físico e disposição da plateia; a atuação, compreendendo intérpretes e a performance do espetáculo; e, finalmente, o drama, pensado para além do texto dramático, como lugar de ação dramática.

Cotejando estes fatores citados por Sanchez com os aqui anteriormente propostos (performance, cena e direção de arte), além da própria nomenclatura de dramaturgia em campo expandido com o conceito de Dramaturgia(s), proponho este prisma de investigação e análise de futuras criações artísticas no domínio das artes cênicas contemporâneas, tensionando a criação

espetacular e dramática a partir destes três pilares anteriormente citados e investigando o diálogo entre eles a partir de um pensamento híbrido que os faça dialogar e que permita uma reflexão sobre obras que também carreguem em seu âmago o pensar pluricênico.

REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES, Horácio Longino. **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1995.

CARLSON, Marvin. **Performance: a critical introduction**. London: Routledge, 1996.

CASTILHO, Daniela. Direção de arte: a diferença que você vê. **Overblog**, 9 jul 2017. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/direcao-de-arte-a-diferenca-que-voce-ve>. Acesso em: 23 dez. 2025.

CAETANO, Nina. **Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira** (tese de doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

DALLAGO, Saulo. **Amor & Política: Duas Peças Teatrais**. Paco: Jundiaí, 2024.

_____. **A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia**. Dissertação de Mestrado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História/UFG. Goiânia: UFG, 2007.

_____. **Performance e Fotografia: Um estudo sobre Memória, Signo e Escritura na obra “Em Busca do Tempo Perdido”, de Marcel Proust**. Tese de Doutorado defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em História/UFG. Goiânia: UFG, 2012.

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

REWALD, R. Dramaturgia: o texto e tudo mais ao redor. **Sala Preta**, 9, 281-291. 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v9i0p281-291>

SÁNCHEZ, J. A. **Dramaturgia en el campo expandido**. Repensar la dramaturgia: errancia y transformación, Múrcia, 2010.

SPERBER, S. F., & JACOPINI, J. R. Autoficção - Interstícios Libertários da Dramaturgia. **Repertório**, 1(36). 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.38181>.

Plasticidade Travesti: a emergência de poéticas visuais transvestigêneres na cena goianiense

Stéfani Rosalem Mendes (PPGAC/UFG)

RESUMO:

Este artigo investiga a Plasticidade Travesti como metodologia de encenação transcêntrica. A partir das vivências no Lab Transcêntrico (UFG) e do espetáculo *Linha, Tecido e Agulha*, discute-se como o corpo transvestigêneres atua como eixo transformacional e poético. Articulando conceitos de transcêntrica e tempo espiral, a pesquisa propõe uma visualidade cênica insurgente contra a hegemonia cisnormativa, reafirmando o protagonismo trans na produção de saberes nas artes da cena.

Palavras-chave: Plasticidade Travesti; visualidade cênica; Lab Transcêntrico; transcêntrica; protagonismo trans.

RESUMEN:

Este artículo investiga la Plasticidad Travesti como metodología de puesta en escena transcêntrica. A partir de las experiencias en el Lab Transcêntrico (UFG) y la obra *Linha, Tecido e Agulha*, se discute cómo el cuerpo transvestigêneres actúa como eje transformacional y poético. Articulando conceptos de transcêntrica y tiempo espiral, la investigación propone una visualidad escénica insurgente contra la hegemonía cisnormativa, reafirmando el protagonismo trans en la producción de saberes artísticos.

Palabras clave: Plasticidad Travesti; visualidad escénica; Lab Transcêntrico; transcêntrica; protagonismo trans.

Introdução

Nos últimos anos, tenho descoberto a travestilidade não apenas como um elemento identitário ou temático, mas, principalmente, como uma força propulsora na produção de arte contemporânea. Por muito tempo na minha graduação em Direção de Arte não encontrei referências que dialogassem com o meu fazer artístico e, principalmente, com a minha vivência travesti brasileira. Mas ao me encontrar com a tese de doutorado da Professora Dodi Leal, *Performatividade Transgênera: Equações Poéticas De Reconhecimento Recíproco Na Recepção Teatral* (2018), localizo a transgeneridade na ordem do visual e das artes da cena. Com a leitura da dissertação de mestrado de Isadora Ravena, *Por Travecametodologias De Criação Em Arte Contemporânea* (2022), enxergo a travestilidade enquanto uma metodologia. Por fim, a partir da leitura da dissertação de Ian Habib, *Corpos Transformacionais: A Transformação Corporal Nas Artes Da Cena* (2021), compreendo o

corpo travesti não apenas como ponto de partida, mas como elemento fundante, organizador e transformacional do fazer e do pensar em arte.

Essas referências transcêntricas transformam a minha visão de artista-pesquisadora travesti e guiam a meus estudos desde então. Portanto, vejo essa pesquisa como um (re)encontro com as/os/es minhas semelhantes. Mas, também, vejo que não é de hoje que a falta de representatividade e protagonismo trans nos incomoda e se apresenta como um verdadeiro problema nas artes e na academia.

Desde o final do século XX, o ativismo de travestis pelo direito à educação e ao protagonismo nas artes da cena tem pavimentado nosso caminho e lutado por nosso protagonismo nas mais diversas esferas da vida. Contudo, é a partir de 2017, com o *manifesto REPRESENTATIVIDADE TRANS JÁ! Diga NÃO ao TRANS FAKE*, do Movimento Nacional de Artistas Trans (MONART)¹, liderado por Renata Carvalho, que a luta contra o *trans fake* ganha relevância internacional. Esse movimento impulsionou o protagonismo transgênero nas mídias e expandiu o debate para a academia e a política, reivindicando nosso direito de falarmos por nós mesmas em nossas próprias palavras. Mais do que um “não falem de nós sem nós”, o que a luta contra o *trans fake* revela é que os discursos sobre nós nos colocam a margem, narram-nos a partir de uma ótica que não é nossa e contam uma verdade que não corresponde a nós. Mais do que um “não falem de nós sem nós”, o que estamos reivindicando é: *agora falaremos nós mesmas, obrigada.*

100

É nesse contexto de luta e reivindicações que em uma confabulação transcestral, que em novembro de 2022, nasce na Universidade Federal de Goiás o Coletivo Xica Manicongo, composto e liderado por pessoas transvestigêneres na luta por direitos, cotas e representatividade discente transvestigêneres na Universidade (Engelmann, 2025, p. 76). O Coletivo é responsável pela conquista de bolsas de assistência estudantil específicas para a comunidade trans, assim como cotas para os cursos de graduação da UFG. Esse é o início de um feito coletivo dentro da Universidade.

Em 2024, um segundo movimento de pessoas trans surge na Universidade, agora composto por artistas transvestigêneres das artes cena da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC). Serena Claus (2024) funda o Lab Transcêntrico, um coletivo e grupo cênico composto somente por pessoas trans. Hoje o Lab Transcêntrico é um projeto de pesquisa e extensão dentro da Universidade, lotado

¹ Disponível em:

<https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/pfbid02hCzcTmTVJzKL7mgfwcAUZ2x4xTY4uTUqdFxlGfJFokd2aoBRGtztUnuFHR7tTZtl>. Acessado em 12 jan. 2025.

na Escola de Música e Artes Cênicas² liderado por discentes travestis da Pós-Graduação em Artes da Cena e composto por discentes dos cursos de Bacharelado em Direção de Arte e das Licenciaturas em Teatro e em Dança.

O Lab atua na comunidade goianiense como um polo de estudos sobre as transgeneridades nas artes da cena, trabalhando atualmente em três eixos principais: montagem teatral e protagonismo transvestigênera com o espetáculo *Linha, Tecido e Agulha*; formação e abertura de processos com as oficinas da *Jornada Aessos da Cena*; e a produção e partilha de saberes transcêntricos por meio do *Núcleo de Estudos Transepistemológicos em Artes da Cena*.

Neste artigo analiso o processo de montagem do espetáculo *Linha, Tecido e Agulha*, em desenvolvimento desde 2024 que se caracteriza por uma composição integralmente travesti, abrangendo desde a dramaturgia e direção até as equipes técnica e criativa. O Lab Transcêntrico é aqui apresentado como um terreiro de criação, e o espetáculo se configura como um feitiço coletivo em diálogo com a transcêntridade e as gerações futuras. A obra serve como laboratório para a investigação prática da Plasticidade Travesti, conceito que define um modo de encenação cujo corpo transvestigênera é a força motriz e o eixo de articulação dos dispositivos plástico-visuais; nesse sentido articulo os conceitos de *Corpos-Agulhas* (Claus, 2024), *Corpo-Tela* (Martins, 2021) e *Corpos Transformacionais* (Habib, 2021). Articulo, ainda, a noção de *Teatralidades Transvestigêneras*, situando a Plasticidade Travesti como uma metodologia de visualidades cênicas transformacionais. Trata-se de uma pesquisa em curso, cujos resultados parciais embasam estéticas, poéticas e a produção de saberes transcêntricos nas artes da cena.

101

Lab Transcêntrico: terreiro de criação transcêntrica

Quando criança, eu brincava muito no quintal de casa. Como filha única, aquele terreiro, como chamava minha mãe, era onde eu passava grande parte das tardes, brincando com minha imaginação e os poucos brinquedos que tinha. Era naquele chão de terra batida que enfrentava os inimigos mais poderosos e sempre os derrotava me transformando em quimeras – seres híbridos e muitas vezes monstruosos. Mas também era onde eu brincava de casinha, cozinhava bolos de terra e me imaginava

² Atualmente a UFG passa por um processo de transição e emancipação das Artes da Cena. Esse processo envolveu a unificação dos cursos de Teatro, Direção de Arte, Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, formando o novo Instituto de Artes da Cena (IAC), falei desse processo mais adiante nesse trabalho.

com longos cabelos e saias rodas saltitando pela cidade. Foi no quintal de casa que comecei a fabular minha travestilidade – monstruosa e feminina.

Hoje, quando entro na sala de ensaio do Lab Transcitrado, é para esse tempo da infância que eu retorno. É esse lugar suspenso, de imaginação e possibilidades que evocamos nos dias de encontro. Temos chamado o Lab de terreiro de criação, um lugar frutífero para fabularmos nossos feitiços e florescer nossas maldições. Nesses encontros, observo como os corpos trans, os corpos travestis, são mais do que uma temática que atravessa os processos criativos, mas a metodologia criativa, epistêmica e ontológica que envolve todo o pensamento em arte. Como propõe Isadora Ravena (2022, p. 112-113), as travecametodologias denunciam a fragmentação disciplinar da universidade, lembrando que para a travesti "tudo é saber". Seja na engenharia de uma gilete na mandíbula ou na coreografia de rodar a bolsa, a evolução das tecnologias do truque e o ato de filosofar em cada gesto constituem conhecimentos que a academia agora tenta, tardiamente, categorizar como transdisciplinares.

Por isso, o Lab também se apresenta como um reencontro entre nossos saberes transcitrados. É nesse encontro entre nós, as travestis do presente, que também nos (re)encontramos com nossas transcestrais. O Lab é um terreiro pois também é aonde essas guardiãs que vieram antes manifestam suas profecias-maldições lavradas a sangue. O que fazemos não é novo, mas um movimento confabulado já há muito tempo nesse território que há séculos vem nos caçando e insistindo em nos tirar o direito à vida. O Lab Transcitrado é uma ode as travestis que abriram caminho para que pudéssemos estar aqui hoje; é o terreiro onde elas transitam no presente por meio de nossos corpos, nossa encenação, nossas músicas e nossas vozes. Leda Maria Martins fala de um tempo espiralar que é muito importante para concepção do Lab Transcitrado enquanto um terreiro de criação. Uma encruzilhada transcitrada.

A concepção espiralada do tempo funda-se no lugar de privilégio do ancestral que preside, como Presença, as espirais do tempo, habitando a temporalidade transiente, o ilimitado passado, per si composto de presente, passado e futuro acumulados, o pote Kalunga, núcleo da energia vital em movimento (Martins, 2021, p. 38-39).

É nessa espiralar de (re)encontros entre as que aqui estão, as que já vieram e as que virão que transcitrados como uma estratégia mais do que de sobrevivência, mas como enquanto uma recusa ao esquecimento:

102

Eu sou você e nosso futuro é ancestral. Nós confluímos de muitos lugares. Somos jovens e velhas, centro e canto, bordas e margens. Nós, no lugar de pertencimento, nos recusamos a esquecer, em linha certa de conexão transestral.³

Como diz a professora Leda Martins (idem, p. 42), “A pessoa é a materialidade do que prevalece na temporalidade agora, habitada de passado, de presente e de um provável futuro, um em ser e um sistema no qual incide a ontologia ancestral”. Nesse sentido, o Lab Transcentrado transcende a definição de grupo teatral para se tornar um espaço de honra à memória das travestis que nos precederam: as que tiveram sonhos interrompidos, as que foram vitimadas pela violência e preconceito, e as que lutaram pela nossa presença na educação e no mercado de trabalho. Ao rememorar esses legados antes apagados, o Lab se torna terreiro de confabulação de sobrevivência e enfrentamento às transfobias institucionais. Aqui, a maldição lançada com sangue das ancestrais se cumpre em profecia de prosperidade e reconhecimento acadêmico, garantindo sombra e água fresca para as gerações que hão de vir.

O Lab Transcentrado nasce em um momento de transição das artes da cena na UFG, com a emancipação dos cursos de Teatro, Direção de Arte e Dança, e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC), na unificação Instituto de Artes da Cena (IAC). Na UFG as artes da cena não possuem suas próprias instalações, já que o curso de Teatro e o PPGAC compartilham espaço com os cursos de Música e Musicoterapia na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), e o curso de Dança compartilha espaço com o curso de Educação Física na Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD). Apenas o curso de Direção de Arte possui um espaço próprio, o Pavilhão de Laboratórios de Artes da Cena Professor Hugo Zorzetti. Portanto a criação do IAC se mostra algo relevante para a continuidade, fortalecimento e representatividade das artes da cena dentro da Universidade.

Sabe-se que os cursos em questão possuem uma presença massiva de discentes transvestigêneres, o que tornará o IAC uma das instituições com a maior concentração de pessoas trans e travestis da Universidade Federal de Goiás. Portanto, o Lab é um movimento político e artístico engajado em promover o nosso bem viver nesse futuro das artes da cena. É uma profecia-maldição confabulada no desejo de muitas de nós em nos vermos protagonizando nossas pesquisas nesse espaço.

103

³ Fala da personagem Xica, interpretada por Aziza Morais, no espetáculo Linha, Tecido e Agulha.

Por isso, me vejo impulsionada a criar o conceito de Plasticidade Travesti para refletir sobre as nossas encenações e poéticas visuais como uma manifestação de corpos políticos e de uma profecia transcestral. Na Plasticidade Travesti, mostramos em cena corpos transvestigêneres reais. Nada de uma ótica cisgênera sobre nós. É a manifestação plástico-visual de uma Teatralidade Transvestigênera. É a encenação de um Teatro Transcentrado (Claus, 2024). É o nosso modo travesti de compor a plasticidade da cena.

Plasticidade Travesti: por uma encenação insurgente

A Plasticidade Travesti chega a mim como uma estratégia travecametodologica (Ravena, 2022) de criação em performance nas salas de ensaio de *MONUMENTA*⁴, performance solo autoral apresentada em 2024 durante a primeira Mostra Artes da Cena Independentes⁵ que ocorreu em setembro de 2024. Ao logo dos ensaios, eu buscava um modo de trabalhar uma poética que tivesse a minha travestilidade como o eixo principal da minha criação, partindo de uma pesquisa autobiográfica e em diálogo com a leitura de Isadora Ravena (2022), Ian Habib (2021) e Dodi Leal (2018). Nessa busca, meu corpo se tornou mais do que um ponto de partida para criação artística, mas um eixo transformacional da cena, isso é, todos os caminhos me mostravam que “O corpo em uma pesquisa prática é mais do que ferramenta, é meio, é fonte, é saber” (Mendes, 2024, p. 70).

104

Comecei a observar então, que nos processos de ensaio do espetáculo *Linha, Tecido e Agulha*, essas questões também se manifestavam como eixo principal de criação. Pois, enquanto um terreiro de criação e um espaço de reencontros transcestrais, no Lab, as nossas travestilidades e a nossa arte por muito se confundem. É nesse contexto que fabulo a Plasticidade Travesti como um eixo mobilizador performativo de imagens a respeito do corpo travesti. É um trabalho sobre as visualidades cênicas, que molda novos, ou outros, imaginários sobre o signo travesti. É a plasticidade da própria travestilidade em ação na cena, reconstruindo imagens sobre a nossa corporeidade e presença trans.

No campo das artes da cena, plasticidade se refere à capacidade de configurar, deformar, recompor e reinscrever formas sensíveis, quer dizer, corpo, imagens, materiais, gestos, visualidades, tempos. Ela não diz respeito apenas à aparência, ou aquilo que se vê, mas à produção de sentidos pela

⁴ Para saber mais, ver o meu trabalho de conclusão de curso em direção de arte: *Plasticidade Travesti: Processos de pesquisa e criação em artes da cena*. Disponível em:

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/ST%C3%89FANI_ROSALEM_MENDES.pdf. Acessado em: 04 jan. 2026.

⁵ Esse foi um movimento artístico-político de docentes e discentes em prol da criação do IAC.

forma. Essa perspectiva dialoga com a proposta de Diego Borges, para quem a plasticidade é uma força de investigação de relações sensíveis que atravessam a prática laboratorial, mas de “condição *sine qua non* para a produção e acontecimento teatral” (Borges, 2025, p.19). As plasticidades são discursos que promovem saberes sensíveis. É aí que fabulo a Plasticidade Travesti como um modo de encenação das transgeneridades nas artes da cena; isto é, dentro do meu processo de formação, a Plasticidade Travesti é a transição da Direção de Arte.

Surge então a necessidade traçar seus limites e potencialidades enquanto uma travecametodologia das poéticas plástico-visuais da cena. Proponho a Plasticidade Travesti como um conjunto de práticas que resultam em uma identidade cênica transgênera, contemplando o corpo, a dramaturgia plástico-visual e os sentidos construídos na interação com o público. Se "a transgeneridade é visual" (Leal, 2018, p. 326)⁶, este conceito foca na presença física e material de uma corporeidade transvestigênera manifesta e protagonizada.

Entendo então a Plasticidade Travesti como um recorte plástico-visual de possíveis Teatralidades Transvestigêneras, conceito inicial que fabulo enquanto performatividades que transpassam, transpõem, transfiguram, transicionam a cena contemporânea e contempla os movimentos cênicos mobilizados pelas transgeneridades no cotidiano e na cena. A minha hipótese é que as potencialidades transformacionais das transgeneridades, enquanto dispositivos, são capazes de deslocar a teatralidade para além das taxinomias do teatro onde o sujeito trans é percebido não como tema, mas como força efetiva na produção de sentido entre artes da cena, corpo, comunidade e contexto.

Não pretendo me aprofundar demasiadamente nas Teatralidades Transvestigêneras nesse texto, mas se a Plasticidade Travesti diz respeito às poéticas plástico-visuais da cena, isso é, cenário, figurino, maquiagem, iluminação, sonoplastia etc.; a Teatralidades Transvestigêneras seriam os conjuntos de práticas e poéticas que constroem uma estética trans performativa, ou seja, os componentes materiais e imateriais que estruturam a cena: o corpo, o espaço, o tempo, a ancestralidade, as visualidades, as sonoridades, os objetos e materiais; são os modos de fazer, os procedimentos e estratégias de criação: a atuação e/ou performance, as dramaturgias, a encenação e

105

⁶ “A *transgeneridade é visual!* A poética cênica de ser trans tem potencial de redimensionar as perspectivas hegemônicas reincentes em uma sociedade na qual a performance cisgênera é naturalizada e os processos sociais e subjetivos das transgeneridades se reduzem à modificação corporal” (grifos da autora).

a composição, as práticas e os dispositivos cênicos; são as poéticas do corpo, do visível, da presença, do sensível, do dissenso, das autobiografias em cena.

A partir desse pensamento inicial em Teatralidades Transvestigêneres, a Plasticidade Travesti pode ser compreendida como um princípio organizador da cena da cena que emerge da transformabilidade do corpo trans. Mais do que um recurso visual, trata-se de uma estratégia estética e política que opera por meio da presença dissidente, produzindo dramaturgias plástico-visuais que desestabilizam regimes normativos de gênero, representação e visibilidade na cena contemporânea, instaurando assim uma outra forma de encenação das transgeneridades.

Corpos-agulha: a imagem primeira da cena

A presença do corpo trans em cena, e nos espaços cotidianos, tem a potencialidade de deslocamento das taxionomias de gênero e de aparatos teatrais, isso quer dizer que as potências de nossos corpos são capazes de instaurar no tecido sociocultural movimentos de transformações. Isso se dá, pois, como explicado por Leal e Mostazo (2018, p. 450):

De certa maneira, a transgeneridade é o real da cisgeneridade: é o seu impasse constitutivo; é o ponto em que a ordem simbólica ameaça ruir; é o ponto de impossibilidade, a negação sobre a qual a ordem simbólica (e devemos acrescentar aqui, de passagem, imaginária) se sustenta. De uma perspectiva psicanalítica, o real é aquilo que não pode ser simbolizado senão como fracasso de si mesmo; as pessoas trans são aquelas que, no interior da situação simbólica cisnormativa, não podem circular. Isso os noticiários deixam evidente, todos os dias.

106

O que está em jogo nesses momentos de encontro da cisgeneridade com as transgeneridades são imaginários sobre o próprio corpo e as possibilidades de ser e estar no mundo.

De fato, a detecção de que uma pessoa é trans provoca a atenção da cisgeneridade pelo fato de que tal pessoa passa a ser representante do rompimento de uma ordem de performance de gênero hegemônica. Esta situação de rompimento, lida por uma ótica da teoria do inconsciente de Freud, revela a transgeneridade como uma tentativa de elaboração traumática. Com desdobramentos que levaram historicamente à patologização das transgeneridades pela Medicina e pela própria Psicologia, esta formulação do trauma reduz a ruptura social provocada por pessoas trans na performance de gênero hegemônica à uma busca de solução para um desencaixe anterior (Leal, 2018, p. 45).

O que podemos considerar, portanto, é que as corporeidades transvestigêneres movimentam um deslocamento estético das expectativas do regime sexo-gênero cisnormativo. “Advogamos aqui que ser trans é da ordem do estético, não da ordem do traumático” (Idem, p. 46). Nós nos

posicionamos ativamente contra a cisnormatividade compulsória, buscando a criação de novas corporeidades e imaginários. Venho observando que as poéticas transcenradas, especialmente as do Lab Transcenrado, alicerçam-se nas transepistemologias utilizando o pensamento sensível e procedimentos de estranhamento para desnaturalizar a performance de gênero e expor a fratura dos arquétipos identitários cristalizados. Nossa poética intervém diretamente na "partilha do sensível", conceito do filósofo Jacques Rancière (2009) para definir o sistema que estabelece o que é visível e dizível no espaço comum, desafiando a atual distribuição de lugares e competências. Ao manifestarmos o corpo trans como lócus de saber e de criação, nós reconfiguramos o mapa do sensível.

É pensando nessa potência dos corpos que Serena Claus (2024, p. 17), em sua pesquisa, fabula o conceito de Corpo-Agulha, dizendo que o corpo transvestigênera, ao transitar pelo tecido sociocultural da ciSdade, deixa um rastro TRANSversal por onde passa, transformando e sendo transformado nessa relação quase nunca pacífica e harmônica, mas violenta e desafiadora. Isso está diretamente ligada a ideia de Corpo Transformacional, conceito postulado por Ian Habib (2019, p. 02) que diz respeito “aquele que, a partir da alteração dos seus estados corporais, tem, dentre outros aspectos, sua qualidade de movimento, sua forma e sua existência alteradas”. Para Habib, “pode-se dizer que o corpo transformacional almeja romper com sistemas de comando e estruturação, que produzem corpos formatados, disciplinados e dependentes, ideais para reproduzir técnica e subjetivamente padrões e normas de vida e movimento” (Idem, p. 08). E ao se colocar em movimento relacional com o seu entorno, o corpo transformacional, aqui os corpos transvestigêneres, descolocam taxionomias cristalizadas de sexo e gênero, de performatividades e estéticas do corpo de modo que podemos afirmar que as transgeneridades transformam as materialidades e são simultaneamente transformadas por elas. Aqui está o gérmen da Plasticidade Travesti. A essência do Corpo-Agulha.

Leda Maria Martins também tem um conceito que nos é caro no processo de fabulação que atravessa a cena. Leda (2021, p. 51-53) diz sobre o Corpo-Tela, não um corpo inerte e a espera de uma pintura como o conceito pode sugerir, mas, como postulado pela autora, um corpo carregado de significados, histórias e forças transformacionais. Ela o define como um corpo-imagem que se entrelaça com seu entorno. É um lócus de saber e memória expresso por elementos performáticos (gestos, sons, etc.). Funciona como uma síntese performática, um corpo hieróglifo de inputs/outputs que digitaliza o ambiente e produz semiótica. Nesse sentido, essa ideia de corpo se expande para um corpo-imagem e um corpo-tempo. Um Corpo-encruzilhada. Onde se manifesta não apenas o corpo

presente, mas o encontro com uma transcestralidade que ultrapassa o tempo linear colonial, conectando-nos no aqui e agora com as travestis que vieram antes e com as que virão, em uma profecia-maldição confabulada em camadas não são capturadas por essa linguagem também colonial.

É por essa transformabilidade do corpo transvestigênera que advogo pelo protagonismo transgênero, de forma que esse se torna fundamental para a efetivação da Plasticidade Travesti. Se no teatro contemporâneo a representatividade assume papel fundamental na forma de conceber o teatro; no teatro transcêntrico o protagonismo transgênero é a única forma de efetivá-lo. Portanto um corpo cisgênero não pode assumir o papel de um corpo transgênero. É somente com um corpo trans em cena que podemos começar a pensar em uma Plasticidade Travesti. Diga não ao *trans fake!*

Com isso quero dizer que nossas poéticas produzem imagens, entendendo que estas não se dão apenas em sua qualidade icônica, mas que imagem é antes de tudo, corpo. “A transgeneridade é visual!” (Leal, 2018, p. 326), isto é: transgeneridade é corpo, transgeneridade é performance, transgeneridade é imagem, transgeneridade é saber encarnado. “Tudo o que se entende por corpo e como este corpo conhece e se situa, não é simplesmente um instrumento de algo alheio a ele, mas uma inteligência ativa, epistemológica, política e estética” (Leal; Rosa, 2020, p. 8). As transgeneridades, as travestilidades, as transexualidades não são uns artefatos cênicos, mas potências organizadoras e transformacionais de corporeidade e existências. São as potências mobilizadoras das Teatralidades Transgêneras.

108

Na encruzilhada da linha, do tecido e da agulha

Participar da montagem do espetáculo *Linha, Tecido e Agulha* tem sido um processo transdisciplinar e de deslocamento das minhas percepções sobre processos criativos. Primeiro que neste espetáculo tenho atuado como performer, diretora de arte e iluminadora cênica, de modo transversal e coletivo. No nosso espetáculo tudo é horizontalizado, todos os processos são coletivizados e cada pessoa integrante contribui, ao seu modo, em todas as esferas: dramaturgia, performance, visualidades, sonoridades, espacialidades etc. O que temos é um processo compartilhado e atravessado pelo afeto, entendidos aqui como os atravessamentos que cada uma de nós, travestis, provocamos umas nas outras e no espetáculo.

Linha, Tecido e Agulha se apresenta para nós como um feitiço coletivo de transformação do imaginário coletivo sobre as travestilidades. Esse é o primeiro espetáculo do Lab Transcêntrico, que estreou em novembro de 2024 na programação do Festival de Teatro Universitário 17 (FUGA 17).

Desde então vem passando por transições e adaptações que materializam a transição de gênero na arte, sendo ambos um processo contínuo. Nesse espetáculo, os sonhos de um casal transcrito transbordam o tempo colonial em um (re)encontro com sua transcestralidade, corporificada na presença de três bordadeiras, figuras que se desdobram em uma encruzilhada de temporalidades e bordam novas formas de afeto, família e pertencimento. A peça se faz rito, profecia e maldição, onde a linha, o tecido e a agulha são nossos amuletos espirituais: instrumentos que inscrevem novos mundos possíveis.

Para nós a linha, o tecido e a agulha são os dispositivos que temos para transformar o mundo. Para encantar, amaldiçoar, enfeitiçar, profetizar, destruir, reconstruir, modificar, sonhar, realizar, manifestar. Aqui esses objetos não são apenas metáforas, mas corpo, palavra, luz, som, cenário, figurino e maquiagem. A Plasticidade Travesti desses dispositivos são as suas potências transformacionais de bordar a cena a partir de nossos corpos atuantes.

Cada elemento assume uma característica e uma simbologia transformacional que perpassa as disciplinas que compõe o espetáculo. 1) A linha é aquela que conta nossas histórias através dos tempos, é o encontro das temporalidades; é a dramaturgia transvestigêneres que borda o imaginário social. A linha é nossa transcestralidade encarnada. 2) O tecido é a cultura onde transitamos, é a cena em sua pulsão de vida e o suporte para as nossas narrativas, o próprio enquadramento do palco e o contexto sociocultural. O tecido é a encruzilhada das temporalidades. 3) A agulha são os corpos travestis que transitam e bordamos nossas próprias histórias. É o corpo transformacional que transiciona todos os espaços onde pisa, é a língua-navalha que profetiza e amaldiçoa. A agulha é a travestilidade transmuta nossos corpos.

A Plasticidade Travesti está nos figurinos que aderem, expõe, ocultam e transformam nossos corpos. Está no cenário que dinamiza, limita, expande e organiza nossos movimentos. Está na luz que revela, oculta, ressalta, dramatiza, encanta e dialoga com as cenas. Está na sonoridade da timba e nos cantos que traspassam nossos corpos, que guiam nossa energia, que vibram a linha da narrativa. A Plasticidade Travesti está nas profecias-maldições que enunciamos/anunciamos.

Encantamos o mundo com a visualidade que construímos em cena. Nossa poética visual é corporificada em nossa presença, é corporificada na própria cena dramática. Os corpos-agulhas são as intérpretes que constroem e dinamizam as imagens na cena, são as atrizes que atravessam as temporalidades e as espacialidades cênicas. É o corpo travesti com seios à mostra que profetizam o nascimento da era da trava.

Figura 1 – Registro do Espetáculo *Linha, Tecido e Agulha* durante a Mostra Internacional de Teatro Interestadual - Entre Cartas e Navalhas.



Foto de Jatai Riveiro (@jataifotografias), Brasília, DF, 24 de novembro de 2025. Acervo do Lab Transcentrado.

110

Para todos verem: Fotografia horizontal em plano médio de uma performance teatral em um palco escuro, banhado por uma forte iluminação azul e focos pontuais de luz branca. Seis pessoas ocupam a cena em diferentes posições, planos e profundidades, criando uma atmosfera ritualística e expressiva.

Nessa dança de corpos e imagens, a nossa luz não é aquela luz branca que revela e captura nossas potencialidades. Não estamos sob a luz divina que tudo vê e tudo sabe. Mas nos escondemos na penumbra e nos vestimos de nossa própria luz, da qualidade reflexiva dos nossos corpos e na opacidade de nossos tecidos. Os pisca-piscas que pulsam na cena trazem sua própria dramaturgia em diálogo com o corpo travesti que dança e reflete as cores da luz que vem de todos os lados. É a luz que veste corpo e cenário simultaneamente. São as linhas do mundo, é o véu translúcido que revela seus mistérios apenas para quem sabe ouvir.

A cena também é corpo, é tudo o que acontece no palco e para além dele. É a própria plasticidade da cena, que se transforma a cada performance e se relaciona com os corpos presentes. É a própria essência transformacional do nosso fazer performático travacentrado. É na cena que encenamos nossas subjetividades, que encantamos o mundo com nossa transcestralidade.

Figura 2 – Xica e a Mulher: Cena do encontro da personagem Mulher (Stella de Eros) com a personagem Xica (Aziza Moraes) no espetáculo Linha, Tecido e Agulha, apresentado na Mostra Interestadual de Teatro LGBTQIAPN+ - Entre Cartas e Navalhas.



Foto de Jatai Riveiro (@jataifotografias), Brasília, DF, 24 de novembro de 2025. Acervo do Lab Transcentrado.

111

Para todos verem: Fotografia horizontal em plano médio, capturada sob uma luz âmbar quente e suave. A imagem foca no encontro de duas mulheres em um cenário teatral, através de uma cortina de tecido fino e translúcido que ocupa quase todo o centro da composição.

No fazer poético da Plasticidade Travesti, o corpo é o ponto zero de toda criação, constituindo-se como a imagem primeira. Os Corpos-Agulha, são aqueles que geram a cena e suas relações transformacionais ao manifestar a potência de ser outros corpos, atuando como um Corpo Transformacional que resiste à cisheteronormatividade. Como Corpo-Tela em fluxo, ele intervém na partilha do sensível, desestabilizando hierarquias e expondo a transgeneridade como epistemologia. Ao invés de reproduzir ou representar, o corpo trans produz a própria teatralidade, reescrevendo o fazer artístico.

Das considerações até aqui

A presente reflexão é a penas o início de uma jornada, é a demarcação de um território de investigação movente e transformacional. Ao longo deste texto, a Plasticidade Travesti se revelou não apenas como um conceito estético, mas como uma travecametodologia que reconhece no corpo transvestigênera o eixo fundante de toda visualidade e plasticidade cênica. Através da experiência no Lab Transcentrado, compreendemos que o fazer artístico, quando protagonizado por nós, deixa de ser uma representação para se tornar um feitiço coletivo, capaz de fissurar a hegemonia cisnormativa e instaurar novos imaginários. Entendemos que a cena, para nós, funciona como um terreiro: um solo sagrado e político onde o protagonismo trans deixa de ser uma concessão para tornar-se o fundamento do rito. É neste chão batido pela transcestralidade que as nossas visualidades cênicas se manifestam, não como meros adornos, mas como extensões transformacionais de nossos corpos-agulhas.

Os fundamentos aqui traçados são sementes para um desdobramento maior: a articulação das Teatralidades Transvestigêneras que transborda o palco e se infiltra nas estruturas da produção de conhecimento e do cotidiano. Elas desafiam a lógica da representação para operarem no lócus da presença, onde a dramaturgia e a encenação são fios de uma mesma trama que borda o futuro. Ao assumirmos o centro e as margens, estamos criando outros imaginários, fissurando o concreto das normas para que novas cosmologias possam florescer. Não se trata apenas de fazer teatro, mas de realizar um feitiço visual que devolve à travestilidade o seu poder de invenção de mundos.

Seguimos, portanto, em direção ao futuro Instituto de Artes da Cena (IAC), cientes de que nossa presença é a própria profecia-maldição que se cumpre. A pesquisa continua em aberto, sensível aos novos encontros e às próximas transições, mas com a certeza inabalável de que nossas poéticas visuais são os rastros de uma metodologia transcetrada que não permite mais o esquecimento. Se o mundo nos quis silenciadas, o terreiro da nossa arte nos proclama ancestrais do futuro. A investigação continua, pois enquanto houver corpo-agulha, haverá linha para bordar o amanhã e força para sustentar a profecia da nossa própria existência.

REFERÊNCIAS:

BORGES, Diego Landim. **A força plástica da cena: por uma pedagogia do excesso**. 2025. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes. Fortaleza, 2025. 153 páginas.

CLAUS, Serena. **O Lab Transcentrado: Corpos-Agulha e seus rastros TRANSversais.** Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro), Escola de Música e Artes da Cena, Universidade Federal de Goiás. Goiânia 2024. Disponível em:

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/SERENA_CLAUS_NEGRETE.pdf. Acessado em: 04 jan. 2026.

ENGELMANN, Larissa. **Identidades, Resistências E Transepistemologias: Uma Autoetnografia De Vivências Travestis Negras Na Universidade Federal De Goiás.** 2025. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Goiânia, 2025. 112 páginas.

HABIB, Ian Guimarães. **Corpos transformacionais: o novo materialismo e o pós-humanismo na cena transgênera contemporânea.** Anais IV DESFAZENDO GÊNERO. Campina Grande: Realize Editora, 2019. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/64071>. Acesso em: 06 jan. 2026.

HABIB, Ian. **Corpos Transformacionais: A Transformação Corporal Nas Artes Da Cena.** 2021. Dissertação (Mestrado em Dança). Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Programa de Pós-Graduação em Dança. Salvador, 2021. 345 páginas.

LEAL, Dodi Tavares Borges. **Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral.** 2018. Tese (Doutorado em Psicologia Social), Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social. São Paulo, 2018. 536 páginas.

LEAL, Dodi; ROSA, André. Transgeneridades em Performance: desobediências de gênero e anticolonialidades das artes cênicas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 10, n. 3, 2020, p. 01–29.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela.** 1ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2021. E-book (ePUB).

MENDES, Stéfani Rosalem. **Plasticidade Travesti: processos de pesquisa e criação em artes da cena.** 2024. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direção de Arte). Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas. Goiânia, 2024. 97 páginas. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/ST%C3%89FANI_ROSALEM_MENDES.pdf. Acessado em: 04 jan. 2026.

MOSTAZO, João; LEAL, Dodi. A desnaturalização da cisgeneridade: impasses e performatividades. In: LEAL, Dodi Tavares Borges. **Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral.** 2018. Tese (Doutorado em Psicologia Social), Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social. São Paulo, 2018, p. 449-452.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** Tradução de Mônica Costa Netto. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2009[2005]. 72 páginas.

RAVENA, Isadora. **Por travecametodologias de criação em arte contemporânea.** 2022. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes. Fortaleza, 2022. 131 páginas.

Movimento Nacional de Artistas Trans. Manifesto REPRESENTATIVIDADE TRANS JÁ! Brasil: MONART [S.l.], 12 de jan. 2017. Facebook: RepresentatividadeTrans. Disponível em: <https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/posts/pfbid02hCzcTmTVJzKL7mgfwcAUZ2x4xTY4uTUqdFxfjLGfJFokd2aoBRGtztUnuFHR7tTZtl>. Acessado em 12 jan. 2026.

Feitiço transcestral: performatividade travesti virando o mundo do avesso

Serena Claus Negrete (UFG)
Renata Kabilaewatala (UFG)

RESUMO:

O Lab Transcentrado é um projeto de extensão da Universidade Federal de Goiás que pesquisa o teatro a partir da centralidade e coletividade de corpos travestis. A pesquisa analisa o espetáculo Linha, Tecido e Agulha e pensa o corpo travesti enquanto agulha que transita pelo tecido cultural, bordando futuros possíveis no presente e na memória. Pensa-se a performance travesticentrada enquanto tecnologia transcestral e feitiço que vira do avesso o *CIStema* e fabula outros mundos possíveis.

Palavras-chave: Lab Transcentrado; Feitiço; Avesso; Transcestralidade.

ABSTRACT:

The Lab Transcentrado is an extension project at the Federal University of Goiás (UFG) that researches theater through the centrality and collectivity of travesti knowledge. The research analyzes the performance "Linha, Tecido e Agulha" and conceptualizes the travesti body as a needle that moves through the cultural fabric, embroidering possible futures within the present and memory. It proposes travesti-centered performance as a transcestral technology and a spell that turns the *CIS-tem* inside out, fabulating other possible worlds.

115

Keywords: Lab Transcentrado; Spell; Inside Out; Transcestrality.

Lab Transcentrado

O espetáculo Linha, Tecido e Agulha tem possibilitado o desenvolvimento de pesquisa em artes da cena tanto no campo da encenação, quanto nas visualidades e plasticidades, sendo espaço de experiência cênica e performática desenvolvida como prática no projeto de pesquisa e extensão Lab Trancentrado. O processo de montagem iniciou-se em agosto de 2024 e passou por uma série de transições até chegar ao momento atual da construção em que a experiência e o ritual são pilares do acontecimento cênico, vivenciados em cena para além do texto dramático e da ideia de representação de personagem.

O espetáculo forma-se como um grande caldeirão de bruxa em que cada participante adiciona um pedaço de si para que ele ganhe corpo e força para nascer. Pode ser visto também como uma grande teia bordada a partir das encruzilhadas dos corpos-agulha e seus encontros, como vou discorrer no meu trabalho de conclusão do curso de licenciatura em teatro nomeado *O Lab Transcentrado: Corpos-Agulha e seus rastros TRANSversais* (Claus, 2024). É a partir do Lab Transcentrado e suas ações de extensão: a construção do espetáculo, os encontros do Núcleo Transepistemológico em Artes da Cena, as oficinas do Avessos da Cena, que torna-se possível vivenciar, experimentar e pesquisar a construção de uma metodologia travesticentrada em artes da cena pautadas na coletividade, performatividade e nos saberes travestis.

O Laboratório Transcentrado é um coletivo de pessoas trans fundado por mim em abril de 2024, atualmente composto por oito travestis, surgindo enquanto enfrentamento e resposta à ausência de referências transvestigêneres na academia e no corpo docente da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), atual Instituto de Artes da Cena (IAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Naquele momento, finalizando o curso de licenciatura em teatro, me vejo diante de algumas incertezas sobre meu futuro profissional, uma insegurança em relação ao mercado das artes da cena em Goiânia e sem entender qual seria o lugar de uma travesti nesse meio. Vivenciando também a Escola Latino-Americana de Dramaturgias Emergentes, coordenadora pela Takaiúna e acompanhando a insurgência do NAPOEC, Núcleo Antirracista em Artes da Cena, fundado pela professora Dra. Karine Ramaldes, na época orientadora do meu TCC, era possível perceber a insurgência de outras possibilidades metodológicas do fazer teatral. Com isso, descubro a possibilidade de desenvolver a minha própria metodologia de construção de cena e tenho a oportunidade de dirigir o trabalho do Lab Transcentrado na montagem do espetáculo *Linha, Tecido e Agulha*, tentando entender qual o teatro que cabe ao meu corpo travesti.

Aqui é importante ressaltar que a proposta de pesquisar e construir uma metodologia travesticentrada não tem a intenção de representar toda comunidade trans e travesti ou de definir uma forma única, estética e performática, de fazer um teatro travesti. Quando adentrei ao programa de pós-graduação em artes da cena, meu projeto de pesquisa se propunha a fazer isso, de alguma forma, delimitar alguns pontos fronteiros do que poderia ou não ser um teatro transcentrado. Não acredito mais nisso. Em seu artigo, *Prototeses Para Travecametodologias De Criação Em Arte Contemporânea*, Isadora Ravena (2022, p. 97) dialoga com Mombaça para discorrer sobre a constante

pressão cisgênera de definir a travestilidade e encaixotá-la para que possa ser possível entender, decifrar e de alguma forma, limitar e engendrar a identidade e a performatividade travesti.

(...) a invocação de travecametodologias de criação em arte contemporânea não é o esforço imbecil de tentar transformar uma miríade de pensamentos e articulações travestis em um “tipo específico, uno, unitário” de arte. Se falo de uma arte travesti é para lembrar a arte de sua própria função: ser perigosa (Ravena, 2022, p. 98).

Em contato com as pesquisas de Ravena e Mombaça, passo a repensar qual seria minha proposta de construção de pesquisa e a quem essa pesquisa deve ser endereçada. Não tenho mais a intenção de definir a essência, a inteireza da performatividade travesti que existe na indefinição, nas encruzilhadas das mais variadas interseccionalidades e incertezas.

(...) Pois em sua fragilidade e descompasso, essa experiência trouxe à tona expressões tanto performativas - propostas e performadas ao longo da residência quanto afetivas excitadas e experimentadas nos momentos juntos, dentro, fora e para além do espaço que ocupamos - que se precipitam sobre as dinâmicas políticas, éticas e estéticas da coletividade contingente que engendramos ali como um modo de estar na quebra. Juntas (Mombaça, 2021, p. 19).

117

Mombaça traz a quebra enquanto lugar de pertencimento a realidade travesti e negra no Brasil e, é justamente no estilhaçamento, na não inteireza das ideias, identidades que ela pauta sua metodologia de trabalho em performance. Como existir em coletividade se a mudança e a transformação são as nossas únicas certezas? Assim, podemos pensar que não é a uniformidade que nos liga e nos identifica enquanto coletivo travesticentrado, mas o partilhar das nossas fissuras, ou então, dos nossos avessos.

Vivenciando esses questionamentos, a construção Lab Transcentrado representa uma transição da arte da cena goiana, sendo um espaço ímpar de desenvolvimento de pesquisa teatral travesticentrada, em que deixamos de apenas sonhar com um teatro que se paute em nossas corporalidades e performances, nos responsabilizando pela condução de nossas próprias práticas de experimentação. O Lab existe enquanto espaço em que os saberes travestis, sua estética, suas metodologias são verdadeiramente valorizadas e não estão à serviço da direção ou narrativa contada pela cisgeneridade sobre nossos corpos.

Um marco importante ao grupo foi a efetivação do Lab Transcentrado enquanto projeto de pesquisa e extensão da UFG em outubro de 2024, com a ajuda da Dra. Karine Ramaldes, sendo

composto por pessoas trans dos cursos de teatro, direção de arte, dança e pós-graduandas em artes da cena. Enquanto grupo, já recebemos uma pessoa cisgênera e tivemos integrantes não-binários, porém no segundo semestre de 2025, o Lab *Travacentrou*, ou seja, tornou-se um coletivo composto apenas por travestis. Isso é importante pois acarreta em uma nova dinâmica de experimentação e pesquisa, tornando-se um processo construído centralizadamente em saberes travestis e suas performances.

Para além do núcleo prático em pesquisa e criação conduzido por mim, Stéfani Mendes, funda em 2025 a ação de extensão *Núcleo de Estudos Transepigistemológicos em Artes da Cena*, um espaço de resistência na academia através da discussão de saberes e produções acadêmicas e artísticas de pessoas trans. O núcleo, aberto e gratuito, foi dividido em dois grandes ciclos de estudos e recebeu pessoas cis e trans de vários estados do Brasil. Durante os encontros, foram discutidos grandes nomes da cena trans contemporânea: *Jota Mombaça, Dodi Leal, Ian Habib, Isadora Ravena, Renata Carvalho, Paul Preciado*, além de que algumas pessoas do Lab Transcentrado que também foram convidadas para apresentar suas pesquisas e produções artísticas. A relação do núcleo de estudos com o espetáculo é de retroalimentação e fortalecimento dos pilares de criação das cenas e da dramaturgia. Com um arsenal trans basilar de conceitos e posicionamentos políticos, práticos e teóricos, o espetáculo parece cada vez ter pilares mais sólidos para conseguir se desenvolver da forma que entendemos fazer sentido aos nossos corpos.

118

Além disso, em 2025 o Lab Transcentrado também desenvolve sua primeira sequência de oficinas abertas na ação de extensão chamada *Avessos da Cena*, com a proposta de compartilhar com a comunidade, especialmente com outras pessoas trans, as metodologias e pesquisas que estão sendo desenvolvidas dentro do Laboratório. É preciso dizer e registrar o quanto foi produtivo o trabalho do Lab Transcentrado em 2025. O espetáculo *Linha, Tecido e Agulha*, antes mesmo de estar em sua forma mais lapidada, teve a oportunidade de circular por três estados diferentes: Goiás, São Paulo e Brasília em um ano. Em julho, fomos selecionadas para apresentar no Encontro de Teatro Universitário (ETU), evento que une USP, Unicamp e Unesp e que neste ano voltou a receber alguns poucos espetáculos de outros estados. Foi uma abertura de processo que agregou principalmente no entendimento da receptividade das pessoas e da valorização do trabalho feito pelo Lab Transcentrado. Em novembro, tivemos a honra de sermos convidadas pelo coletivo *Poéticas da Meia-Noite* em uma mostra interestadual LGBTQIAPN+ que uniu Brasília, Goiás e Bahia em um evento com muitas trocas potentes e conexões importantes para a continuidade da circulação do espetáculo. Finalizamos o ano apresentando o resultado de mais um ano de pesquisa do espetáculo no *Festival Universitário*

de *Artes Cênicas de Goiás* (FUGA XVIII) já completamente transicionado se comparado a apresentação de *Linha, Tecido e Agulha* em dezembro de 2024 no FUGA XVII.

Linha, Tecido e Agulha

Linha, Tecido e Agulha é uma dramaturgia que começa a ser organizada na vivência com a Escola Latino-Americana de Dramaturgias Emergentes, conduzida pela doutoranda Takaiúna Correia, após a condução de cinco módulos com dramaturgas de diferentes países da América Latina. O curso foi de extrema importância para entender que é possível construir nossas próprias dramaturgias, vivenciando a teoria e prática a partir de uma concepção coletiva e latina do fazer dramático e teatral. Entretanto, *Linha, Tecido e Agulha* esteve longe de se encerrar na publicação do livro da Escola, passando por grandes transformações no processo de montagem cênica.

O processo foi sendo construído durante três semestres e é possível notar três grandes transições na montagem do espetáculo. A primeira versão foi apresentada no FUGA XVII após um semestre de experimentação e teve como base principal o texto dramático, a experiência afetiva do encontro em um coletivo transcêntrico e a afirmação política e estética do corpo trans em cena conduzindo narrativas de amor e transcestralidade.

A pesquisa que eu desenvolvia naquele momento enquanto diretora do espetáculo era o potencial transformador do amor e a defesa de sua possibilidade ao corpo trans em cena. Repudiei com todas as forças a encenação da violência, da transfobia e da rejeição enquanto ato conscientizador da cisgeneridade. Não fazia sentido que um coletivo composto apenas por pessoas trans estivesse se colocando em exposição para ser novamente violentado como já acontecia na vivência em sociedade. Esse pensamento era principalmente referenciado em Renata Carvalho, criadora do MONART (Movimento Nacional de Artistas Trans) como mostra sua fala marcante na série *Cada Voz* (2023) da Enciclopédia Itaú Cultural.

Quando eu escrevo um livro, uma peça, um roteiro de filme, agora que eu tenho esse poder na mão... Eu continuo reproduzindo o que sempre foi reproduzido ou eu falo de outras formas? Eu quero falar hoje de sucesso, de afeto, de amor, de pessoas trans bem sucedidas. Eu não quero só falar de dor, eu não sou só dor (...) E não estou dizendo que eu não posso falar sobre violência, sobre transfobia, mas como eu falo? Eu reproduzo isso e reforço esse imaginário social perverso, estereotipado, caricato, hipersexual ou eu através da arte falo isso propondo uma nova visão? Um novo olhar, uma nova escrita. Um novo jeito de olhar para nós (Carvalho, 2023).

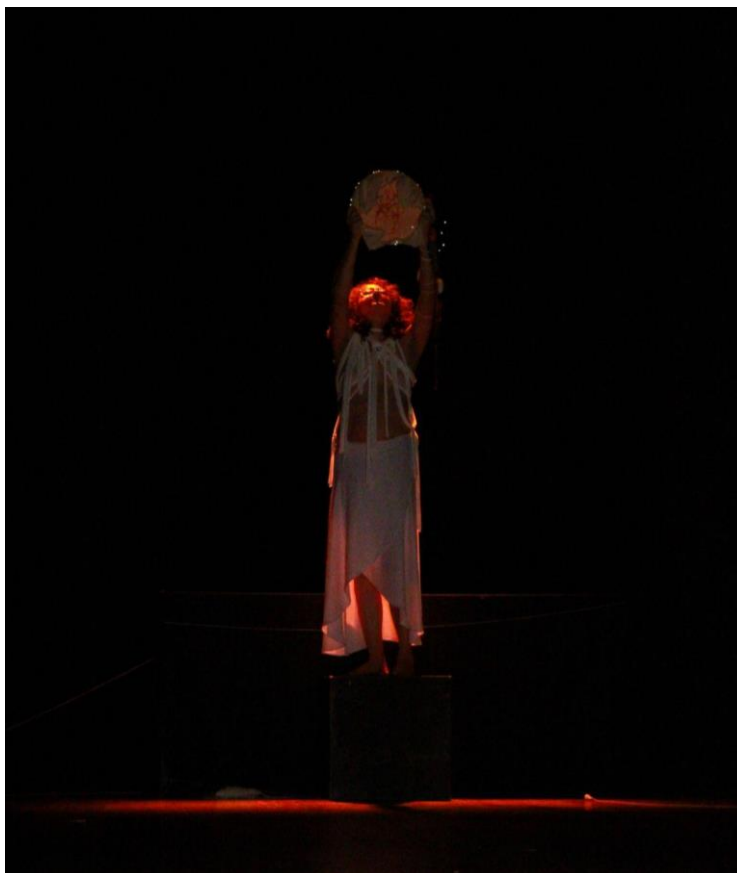
Esse é o pensamento basilar da construção da dramaturgia Linha, Tecido e Agulha e concomitantemente de sua montagem cênica. A partir disso, outras pesquisas começam a se desenrolar a partir da temática, dos simbolismos e da experiência corpórea e estética do espetáculo. Stéfani Mendes, integrante do Lab Transcentrado e atualmente também coordenadora das ações do Laboratório, desenvolve seu Trabalho de Conclusão de curso, intitulado *Plasticidade Travesti: processos de pesquisa e criação em artes da cena* em que a diretora de arte aborda sua trajetória acadêmica, artística e identitária e relata a contribuição ao processo Linha, Tecido e Agulha especialmente através da linguagem da iluminação cênica, dialogando com a *luzvesti* (Leal, 2018) e as travecametodologias (Ravena, 2022) para fabular seu conceito de *Plasticidade Travesti* (Mendes, 2024, p. 84).

Ao mesmo tempo, desenvolvo minha pesquisa principalmente a partir das poéticas do bordado e da costura, desenhando as primeiras noções do corpo trans enquanto um corpo-agulha “que enquanto caminha, deixa um rastro TRANSversal no tecido cultural, uma marca de sua passagem, propulsora de movimentos de desestabilização e transformação na sociedade” (Claus, 2024, p. 17). Essa noção de corpo-agulha, dialogando com alguns conceitos de liminaridade (Turner, 1974) e performance (Caballero, 2011) pensa sobre a performatividade e estética travesti enquanto tecnologia própria que movimenta estruturas sociais tanto em suas movimentações cotidianas quanto em sua presença na cena.

Outro tópico importante que começo a desenvolver no TCC é a importância do encontro na construção da dramaturgia, ainda em sua fase inicial, mais pautada na teoria do que na prática cênica, o que será radicalmente mudado quando entramos na segunda transição do espetáculo Linha, Tecido e Agulha, com a inclusão de textos autorais de cada integrante do Lab. O marco principal dessa nova fase do espetáculo foi a apresentação no ETU, no teatro da UNESP, Maria Lourdes Sekeff, espetáculo que abriu a nona edição do evento.

120

Figura 1 – O bordado.



Fonte: Luanda Scandelai no Encontro de Teatro Universitário.

Para todos verem: No centro da imagem uma travesti vestida com uma saia branca e um top feito de tiras de tecido também branco levanta um bordado, é possível ver apenas o avesso. Ela está de pé em um caixote de madeira e iluminada de cima por uma luz vermelha que também ilumina o chão e parte da sua roupa. Atrás dela a imagem é escura, destacando-a ainda mais.

Essa fase se alimenta muito da fonte das dramaturgias emergentes, principalmente pautada no contato com a doutoranda Takaiuna Correia Silva, coordenadora da Escola Latino-Americana de Dramaturgias Emergentes, e sua dissertação de mestrado sobre o teatro comunitário (Silva, 2021). Neste momento específico, minha pesquisa de direção está focada em fazer com que todos performers possam contribuir com um pedaço de si, da sua história, de suas palavras e narrativas para que a dramaturgia textual não seja apenas de minha autoria, mas consiga se construir e se fortalecer a partir do diálogo com cada integrante. Esse movimento foi essencial para que o espetáculo ganhasse mais corpo e se construísse em formato de teia, entendendo a encruzilhada do encontro como potência e enquanto metodologia de construção de dramaturgia em comunidade.

Performatividade travesti virando o mundo do avesso

Para falar da terceira transição do espetáculo, esta que considero a maior de todas, dou início ao terceiro tópico deste artigo, performatividade travesti virando o mundo do avesso. A transição se inicia com a saída de alguns integrantes e a entrada de outras com novas contribuições para a cena. O Lab, no segundo semestre de 2025, torna-se um coletivo composto exclusivamente por travestis e isso altera a dinâmica de condução do processo e apresentam-se novos caminhos e possibilidades de encenação cênica. Minha investigação transforma-se completamente por assumir também o lugar de intérprete além da direção do espetáculo, começando a vivenciar uma outra dinâmica de condução cênica pautada no improviso, no corpo e na vivência da cena.

Nos outros dois semestres, eu estava em cena, mas o lugar que ocupava era de direcionamento principalmente através da timba¹, usando da sonoplastia como instrumento para conduzir o trabalho investigativo dos performers. Por um lado, essa condução potencializa o trabalho cênico, pois estava sempre em diálogo com os intérpretes durante o espetáculo, fazendo um controle das passagens de cena e das marcações de ritmo. Por outro lado, o potencial da sonoplastia enquanto linguagem cênica com sua dramaturgia própria se perdia, pois eu a colocava à serviço da direção. Isso fica ainda mais claro quando Cabrilha, cantora e atual percussionista no espetáculo, assume este lugar, conduzindo a sonoplastia com uma linguagem própria valorizando suas devidas complexidades e resgatando o papel do tambor enquanto corpo, som e memória ancestral.

Diante da necessidade e também pela vontade de todo grupo, com a saída de algumas integrantes e uma apresentação próxima já marcada, assumo o lugar também de intérprete, sendo desafiada a encontrar uma nova forma de conduzir as experimentações cênicas de uma forma relacional e dialógica que corporalmente se pauta no encontro.

A principal referência para a terceira e mais recente transição do espetáculo são as escritas de Leda Maria Martins, pesquisada por todas nós, mas com maior aprofundamento da mestrandia Aziza Gomes de Moraes, que pauta sua pesquisa na encruzilhada entre negritude e transgeneridade, centralizando Xica Manicongo enquanto ponto nodal da pesquisa. É importante dizer que na terceira transição, o Lab Transcentrado passa a ser composto majoritariamente por pessoas negras e pardas, e com isso, o papel do tambor, da espiritualidade e da dinâmica ritual da cena ganha outro significado na cena e performática.

¹ Instrumento Musical de percussão.

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc (Martins, 2003, p. 66).

Figura 2 – O Nascimento.



123

Fonte: Jataí Ribeiro no evento entre Cartas e Navalhas

Para todos verem: Seis travestis aparecem juntas ajoelhadas em um semi círculo olhando para o centro em que uma das travestis está em trabalho de parto. Não é possível ver o rosto da maioria delas, apenas o cabelo e formato do corpo. Na frente visualiza-se as pernas de duas delas lateralmente. No canto esquerdo uma vela ilumina o rosto de uma travesti negra de cabelo crespo gargalha. No canto direito uma travesti branca de óculos. Ao fundo, uma luz roxa e o atabaque. A imagem representa o nascimento da travesti.

Leda, em seu artigo *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*, vai nos trazer uma definição da performance que muito interessa ao Lab Transcitrado nesse momento do espetáculo. *Linha, Tecido e Agulha* foi se tornando cada vez menos enrijecido pelo texto dramaturgico e a representação mimética perde força ao passo que o corpo travesti e seus saberes estéticos se mostram enquanto caminho de retomada de nossa transcestralidade e memória. É na experiência, no afeto

travesticentrado e na valorização da coletividade que se cria, se reescreve o teatro travesti e sua performatividade.

Existe uma beleza no afeto entre travestis que carrega uma magia poderosa de transformação e ressignificação da violência que a cisgeneridade insiste em colocar como pauta principal de nossa experiência no mundo. A última transição do Lab apresenta um casal de duas travestis que estão em processos de cuidado e entendimento de sua relação enquanto são atravessadas por questões pessoais e emocionais. Ainda assim, o afeto travesticentrado do espetáculo não se resume apenas ao relacionamento amoroso das duas travestis, ele se engrandece ainda mais na relação do casal com sua transcestralidade representada na figura das bordadeiras no espetáculo. É nos búzios de Xica Manicongo e no abraço de Maria Navalha que uma das travestis, representada por Stella de Eros, encontra caminho para seguir buscando seu lugar no mundo e consegue entender que seu lugar é o seu corpo-navio. A outra travesti, representada por mim, encontra na Bordadeira 2 o colo de mãe que precisava e a força para fazer ruir o mundo que nos extermina, enxergando então o avesso do mundo, uma outra possibilidade de existir pautada na coexistência das mais diversas epistemologias.

Assim, olhando para as primeiras investigações que tive sobre o poder do afeto enquanto catalisador de transformações, e pensado agora na terceira transição do espetáculo, entende-se que a grande magia de *Linha, Tecido e Agulha*, capaz de virar o mundo cisgênero do avesso, é o amor entre travestis.

124

Figura 2 – Afeto Travesticentrado.



Fonte: Jataí Ribeiro no evento entre Cartas e Navalhas.

125

Para todos verem: Fotografia em plano médio da performance "Linha, Tecido e Agulha". Em um cenário com luzes roxas e vermelhas, duas travestis de cabelos longos e escuros e torso nu se beijam ao centro em um gesto de afeto e entrega. À esquerda, um altar iluminado por vela contém e objetos rituais. Ao fundo, uma terceira travesti de branco toca um tambor em meio a tecidos fluidos e outras travestis aparecem, uma no meio com as pernas abertas e outras duas de cada lado. A imagem materializa a união entre feitiço, ritualidade e amor travesti.

O nascimento da travesti

Um dos simbolismos mais bonitos e que mais foi sendo ressignificado em cada transição do espetáculo é o nascimento da travesti enquanto fechamento da performance cênica. É uma mensagem de esperança de que outras virão e de que outras vieram em uma noção temporal não linear. Representa o nascimento de cada uma de nós e a possibilidade de fabulação de um outro mundo, de

uma nova forma de fazer teatro que não seja pautada na centralidade branca, europeia, hetero e cisgênera.

Retomando as travecametodologias de Isadora Ravena, pensa-se o final do espetáculo, o nascimento da travesti enquanto uma maldição e profecia de uma nova era em que as metodologias travesticentradas em artes da cena, suas corporeidades, seus saberes e coletividades sejam verdadeiramente valorizadas enquanto campo de pesquisa com sua estética e epistemologia únicas.

TRAVECAMETODOLOGIA É FEITIÇO É mandinga. É bruxaria. É magia. É benção e maldição. É sortilégio. É conspiração. É confabulação- com fabulação. É sedução. É caruara. É Cabuije. É pembração. É manipaço. É macumba. É trabalho. É oferenda. É despacho na encruzilhada, na encruzitrava. É amarração. Sedução. Fascínio. Toda travecametodologia é ferida e é cura, é xamã, é pajé, é mãe. Toda travecametodologia é encantamento, ou melhor, encantramento (Ravena, 2022, p. 98).

Propõe-se no espetáculo *Linha, Tecido e Agulha*, o nascimento da travesti enquanto profecia e maldição que anuncia o apocalipse do sistema capitalista e a retomada e/ou nascimento de novas perspectivas de mundo pautadas na coexistência de pluriépistemologias. A travesti que nasce no fim do espetáculo é a existência trans entre temporalidades movimentando o tecido cultural com seu corpo-agulha. Assim, ela é tudo o que já fomos, o que ainda somos e o futuro que fabulamos em ser. Aqui, a metáfora do avesso fala sobre a capacidade do corpo travesti de subverter a norma do mundo e construir outras possibilidades de existências incapazes de acessar pelas lentes do mundo colonial.

Leal (2021, p. 4) nos traz que “o capitalismo não tem fim. Não porque seja infinito, mas porque na sociedade colonial é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo”. Com o nascimento da travesti fabulamos sobre o fim do capitalismo e do mundo como conhecemos, este que nos mata, nos violenta diariamente

Não vão nos matar agora, apesar de que já nos matam. Não preciso retornar aos cenários. Os nomes não saem de nossas cabeças, apesar de concorrerem aos campos de esquecimento que formam a memória brasileira. Mas já não escrevo para despertar a empatia de quem nos mata. Este livro, e esta carta, eu dedico àquelas que vibram e vivem apesar de; na contradição entre a imposição de morte social e as nossas vidas irreduzíveis a ela. Não vão nos matar agora porque ainda estamos aqui. Com nossas mortas amontoadas, clamando por justiça, em becos infinitos, por todos os lugares. Nós estamos aqui e elas estão conosco, ouvindo esta conversa e nutrindo o apocalipse do mundo de quem nos mata (Mombaça, 2021, p. 8).

Assim, o Lab Transcentrado não busca curar o mundo, nem mudar o teatro, busca defender a coexistência das pluriépistemologias e provocar a ruína do CISTema que nos mata. O nascimento da

travesti ao final de Linha, Tecido e Agulha não é puramente biológico, apesar de também ser, mas defende a insurgência da transepistemologia. É a materialização de nossas fabulações: o avesso do mundo capitalista e cisgênero. Como nos mostram Ravena, Mombaça, Dodi e Martins, nossa performance é este feitiço que garante que, embora tentem nos apagar, nossos corpos-agulha já deixaram seus rastros transversais no tecido cultural. Não vão nos matar agora, pois o Lab Transcentrado e nossas performances já estão presentes no passado e futuro da memória transcestral.

Conclusão

Venho tentando entender o que é o Lab Transcentrado para além de um espaço de pesquisa, para além de um coletivo cênico ou de um projeto de extensão, definir e delimitar já não é mais uma opção e nem um interesse, como apresentei anteriormente. Entretanto, é preciso defender o Lab Transcentrado não apenas enquanto grupo de teatro, mas enquanto território político-acadêmico que permite a emergência de uma nova forma de ver o mundo pautada nas transepistemologias. É espaço de guerrilha, de preservação e fortalecimento da memória travesti através da performance e do encontro de nossas corporeidades. Através do espetáculo *Linha, Tecido e Agulha*, o Lab apresenta a criação e vivência de metodologias centralizadas na vivência de *corpas* travestis que nos permitem não apenas estar em cena sem sermos violentadas, mas visualizar e fabular um mundo virado do avesso em que a travestilidade é respeitada em sua integridade e valorizada em seus saberes transcestrais. O espetáculo nos permite visualizar que afeto e perspectiva de futuro também são nossos direitos e, com isso, lançamos ao mundo o maior de nossos feitiços através do amor travesticentrado. Este não é apenas um feitiço de sobrevivência em uma sociedade que nos caça diariamente, é um feitiço para que as ruínas de um *CIStema* falido seja terreno fértil para o nascimento de uma nova era: A era das *travas*.

127

Referências bibliográficas

CARVALHO, Renata. **CADA VOZ**. Enciclopédia Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/midias/25950>. Acesso em: 28 jun 2024.

LEAL, Dodi Tavares Borges. Fabulações travestis sobre o fim. **Conceição**. Campinas, SP, p.1-19, v.10, 2021.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, jun./dez. 2003.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

RAVENA, Isadora. **Por travecametodologias de criação em arte contemporânea**. Dissertação (mestrado), Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2022.

Um salto sobre vazio: a performance butô como rito entre ausência e presença

Alex de Souza Vieira (CESUFI)

RESUMO:

O presente artigo propõe uma reflexão poético-performativa sobre o corpo em estado de rito e esgotamento, a partir da performance *Um salto sobre vazio*. Entre o pensamento de Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, Antonin Artaud, Gaston Bachelard, Kuniichi Uno e Jacques Lacan, a escrita busca compreender o vazio não como ausência, mas como potência criadora. O corpo é compreendido como território do inconsciente e da memória, onde a dança se torna gesto de sobrevivência e a exaustão, um modo de pensamento.

Palavras-chave: performance; corpo; vazio; butô; rito.

ABSTRACT:

This article proposes a poetic-performative reflection on the body in a state of ritual and exhaustion, based on the performance *Um salto sobre vazio*. Drawing from the thought of Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, Antonin Artaud, Gaston Bachelard, Kuniichi Uno, and Jacques Lacan, this text understands emptiness not as absence but as a creative force. The body is understood as a territory of the unconscious and memory, where dance becomes a gesture of survival and exhaustion, a way of thinking.

Keywords: performance; body; emptiness; butoh; ritual.

Introdução

Esse artigo nasce de um gesto: **dançar o vazio**. *Um salto sobre vazio* é uma performance que atravessa corpo, ausência, silêncio e tempo. Criada em 2016, na graduação em Atuação Cênica na UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, a obra emergiu de uma experiência pessoal de solidão e colapso interior que se transformou em linguagem. Não há narrativa linear, nem personagens, nem ilustração de um tema. Há um percurso de travessia em que o corpo se torna texto, rito, matéria e pensamento.

A escrita busca escutar os ecos do que ainda vibra na carne quase uma década depois, tratando o corpo como rito e passagem entre o visível e o invisível, entre a vida e o arrebatamento, entre a ressignificação da dor e o gesto de cura, através de um artista diante da feitura de sua criação cênica. Uma matéria-corpo que é carne viva, com suas falhas, feridas, desvios, imperfeições, e com sua fé,

(não religiosa e não sincretista), nos pequenos milagres e nos pequenos movimentos que acontecem quando um corpo despido e rasgado se coloca diante de um acontecimento cênico.

O palco, neste processo, torna-se um espaço liminar entre vida e morte, presença e dissipação. O corpo é o campo de experiência e o método. Em sua vulnerabilidade encontra potência. A cena se transforma em território sem fundo: um precipício habitável por um corpo sem destino, onde o gesto é a única forma possível de dizer. Como afirmou Antonin Artaud (2023), “o teatro deve agir como peste”, incendiando a forma e revelando o real. O corpo, assim, torna-se peste, contágio, combustão: um organismo que queima a linguagem para fazer da carne o seu discurso.

No encontro com o butô, linguagem concebida por Tatsumi Hijikata e, seu grande colaborador, Kazuo Ohno, compreendi o corpo como território de decomposição e renascimento. O butô é um mergulho no subterrâneo da carne, um pacto com o invisível, uma dança daquilo que apodrece, metamorfoseia e insiste. Ele não busca beleza, mas alguma coisa verdadeiramente genuína. Hijikata propôs uma dança do esgotamento: o corpo morto que renasce a cada gesto, e cujo movimento brota da falência, da lentidão, do limite. Ohno, por sua vez, transformou o movimento em oração, aproximando a dança do ventre originário da existência. Ele afirma:

“O palco do butô é o ventre materno. O útero, o útero do cosmos, o palco da minha dança é o útero, é o interior do ventre. Vida e morte são uma coisa só, indivisíveis. Assim como nascemos, a morte é inevitável. Sempre uma contradição. Nasce uma vida. Regredimos no tempo e chegamos à criação do mundo. A história segue até nossos dias desde então. É o que precisamos manter em nosso pensamento. Pensar é viver.” (Ohno, 2016, p. 28).

130

Essa concepção traz a performance para um lugar ancestral, onde o corpo carrega tanto o nascimento quanto o fim, e onde o gesto se torna ressurreição provisória. Entre o delírio de Artaud, o sonho (como pulsão de movimento da imaginação) de Bachelard e o vazio estrutural de Lacan, esse artigo propõe compreender o corpo-performer como espaço de rito e escritura do inconsciente. *Um salto sobre vazio* será analisada como uma poética da exaustão e da escuta, no qual o corpo se desdobra em palavra, memória e presença.

Contexto e gênese da performance

A solidão é um vazio gerador de caos. Foi dessa pulsação que nasceu *Um salto sobre vazio*, solo criado em 2016.1 durante a matéria Teatro-Dança e Multimídia, no Bacharelado em Atuação Cênica (UNIRIO). A proposta era criar uma performance a partir de um impulso íntimo. O meu impulso foi o vazio: esse espaço de falta que pulsa entre o peito e o tempo, entre o desejo e sua impossibilidade. O trabalho ganhou continuidade e aprofundamento na matéria Prática de Cena em 2016.2, onde a performance butô se transformou em uma montagem cênica expandida, culminando em uma mini temporada de estreia no início de novembro de 2016.

Não se tratava de representar uma ausência, mas de habitá-la. Transformar a dor em gesto e o silêncio em ritmo. A cada ensaio, o corpo tornava-se um território em ruína, um campo de escavação, um arquivo vivo de rastros e fragmentos. Nesse momento, surgiram algumas perguntas: como escutar e habitar um vazio? o que resta quando há o vazio-solidão existencial de um corpo no vazio do espaço cênico? como ritualizar a cura, sobre as feridas marcadas no corpo de um artista, através de um acontecimento cênico? O corpo respondeu dançando.

Nesse processo, o trabalho assumiu a forma de um rito de enfrentamento. O corpo é casa e deserto, ferida e cura. Não havia coreografia prévia, apenas o desejo de experimentar o limite, a metamorfose e a vulnerabilidade. Perguntas que orientaram o processo: qual é o peso do não dito? onde mora a solidão? o que sobra quando o amor não vem? Tais perguntas não buscaram respostas racionais. Elas foram dançadas diante de um abismo entre vida e arrebatamento.

Foi entre os escombros dessa experiência que o butô apareceu como linguagem e espelho. Descobri, em Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, uma estética do corpo esgotado: um corpo que se move, a partir da exaustão e da desintegração. Hijikata (apud UNO, 2018) chamou seu trabalho de “dança do cadáver”: uma dança feita por meio do fim, onde a decomposição é princípio criador. Kuniichi Uno afirma:

“Através do corpo que dança, longe dos mitos, das lendas, das histórias; o corpo reside sóbrio, nu, comum. Ser somente um corpo, estar em pé ou sem poder ficar de pé, esvaziar o corpo, esvaziar as palavras. Ele pode descobrir ou realizar somente à força os exercícios e as pesquisas excepcionalmente intensas, ou bem simples e sóbrias, mas incessantes.” (Uno, 2018, p. 239).

Essa afirmação ecoou profundamente no processo da performance. Estar em cena não era interpretar algo: era simplesmente estar em seus excessos de ausências e presenças. Corpo nu de signos, nu de discurso, nu de certezas. Um corpo esvaziado para que o vazio pudesse saltar.

Em *Um salto sobre vazio*, esse gesto se torna oração. O palco não é um lugar de exibição, mas de escuta. Cada gesto nasce do silêncio e retorna a ele, como um sopro que insiste. Dançar o vazio é fazer do esgotamento um modo de estar no mundo. É encontrar na ausência uma forma de permanecer vivo.

Referenciais poético-filosóficos

O corpo que dança é também o corpo que pensa. Mas esse pensamento não nasce da razão; ele emerge da carne, do osso, da respiração, da falência e daquilo que clama no silêncio. Em *Um salto sobre vazio*, o corpo é o próprio campo de enunciação: ele escreve, sonha, delira, sofre, arde e escuta. O pensamento se encarna.

No butô, descobri uma ética do movimento. Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno conceberam uma dança em que o gesto nasce da escuridão interior, e não da projeção exterior. Hijikata compreendia o corpo como território da decomposição, da metamorfose e da morte que insiste em permanecer. Ohno, em contrapartida, aproximava-se do sagrado e do poético: o corpo como oração, o gesto como revelação do invisível. Ele afirma:

“Alma. O espírito no mais profundo da alma. Soul. Se considerarmos a alma como dez, o corpo é sete, é como um acessório. Entre o corpo e a alma, é ela que se movimenta, é o espírito que vai na frente. A alma é ten, o corpo aqui é seven. Isso é algo muito importante; falo sempre disso. Cuidando da alma, do espírito. Se o espírito faz assim, o corpo o acompanha. Quando o espírito segue na frente, como a alma deslizasse, é preciso mostrá-lo naturalmente. Por exemplo, quando conversamos com nossas mães, não precisamos falar para sermos compreendidos. Mesmo que não falemos, o sentimento se encontra dentro da alma, é isso que precisamos comunicar.” (Ohno, 2016, p. 30).

Essa perspectiva desloca a dança do campo da técnica para o campo da interioridade, porque, nesse contexto, o gesto não é algo que o corpo produz; é algo que o espírito convoca. O corpo é arrastado pelo invisível.

Ao analisar o legado de Hijikata, Kuniichi Uno (2018) propõe o conceito de “corpo esgotado”: um corpo que pensa com o que resta, que encontra na exaustão a sua potência. O corpo-esgotado não é um corpo fraco, mas um corpo radicalmente entregue. Ele pensa pelo resto, pelo resíduo, pelo

silêncio. É um corpo que perde para poder criar. Hijikata se situava diante do caos, interno e externo, não para ordená-lo, mas para habitá-lo. Sua dança nasce da impossibilidade, do limite, da rasura, da fratura, um corpo sem órgãos, no sentido de uma matéria desnuda de função e preenchida de presença.

Essa imagem se aproxima do Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud (2023). Para Artaud, o teatro não deveria ilustrar ideias, mas sacudir a carne, violar a forma para expor o real. A crueldade não é violência física, mas intensidade absoluta: o corpo é queimado pela própria vida. Ele escreve:

“Proponho a renúncia ao empirismo das imagens que o inconsciente carrega ao acaso e que também lançamos ao acaso chamando-as de imagens poéticas, portanto herméticas, como se essa espécie de transe que a poesia suscita não repercutisse em toda sensibilidade, em todos os nervos, e como se a poesia fosse uma força vaga e que não varia seus movimentos. Proponho a volta, através do teatro, a uma ideia do conhecimento físico das imagens e dos meios de provocar transes, assim como a medicina chinesa conhece, em toda a extensão da anatomia humana, os pontos que devem ser tocados e que regem até as funções mais sutis. Para quem se esquecer do poder comunicativo e do mimetismo mágico do gesto, o teatro pode reensiná-lo, porque um gesto traz consigo sua força e porque, de qualquer modo, há no teatro seres humanos para manifestar a força do gesto.” (Artaud, 2023, p. 90).

A performance, assim, deixa de ser representação e passa a ser vibração: um conhecimento físico das imagens, um transe da carne, um gesto que pensa.

133

Gaston Bachelard, ao refletir sobre o imaginário e o sonho, aponta para a necessidade de compreender o movimento como matéria poética, o corpo como pulmão do ser, onde a imaginação respira. O butô, nesse sentido, é o sonho encarnado: uma coreografia do inconsciente.

Jacques Lacan (1964), por sua vez, apresenta o vazio como estrutura do sujeito. Para Lacan, o desejo nasce da falta; o corpo é atravessado por uma ausência que constitui o sujeito. Ele afirma: “A sexualidade se instaura no campo do sujeito por uma via que é a da falta.” (Lacan, 1964, p. 200).

O corpo-performer, então, não é apenas corpo físico: é corpo simbólico, corpo desejante, corpo furado pela ausência. A performance se torna escuta dessa falta: o corpo dança o indizível, fala pela falha, inscreve no gesto aquilo que não pode ser dito em palavras.

Metodologia

A metodologia desse trabalho é inseparável da própria performance: o corpo é o método. A investigação se desenvolveu a partir de três pilares:

1. Corpo em estado de presença-esgotamento

O processo criativo de *Um salto sobre vazio* adotou a exaustão como ferramenta. Repetição, lentidão e suspensão foram utilizadas como estratégias de desgaste, até que o corpo perdesse a intenção e restasse apenas impulso: gesto bruto, gesto sem máscara.

2. Escuta do vazio

Os ensaios se estruturaram como laboratórios de silêncio, ruído e polifonia. Ao invés de criar movimentos, se buscou permitir que eles surgissem, que o corpo respondesse ao vazio, e não o contrário. O corpo foi tomado como território de escavação, um campo arqueológico, onde memórias emergiam como fragmentos.

3. Relação com o olhar

O olhar não foi trabalhado como foco cenográfico, mas como operação que vazava do interior. Kazuo Ohno revela:

“Os olhos se abrem. Os olhos não veem nada, mas estão sempre em busca de algo. Tem alguma coisa, sabe? Não veem nada, mas acho que tem alguma coisa, assim, como uma alma a tremer. Os olhos, sabe? Não se vê com as pupilas, assim; se vê o outro com o corpo, com o corpo todo, com o espírito todo. Não há nada. Nada. Como no Jardim do Éden. Não há nada, mas tem tudo o que é preciso, está pronto, é isso o Jardim do Éden, não é?” (Ohno, 2016, p. 142).

Essa perspectiva orientou o trabalho: o olhar do corpo, não dos olhos, conduziu a cena. Mais do que ver, tratava-se de pressentir.

Ao longo do processo, a performance se tornou um rito de passagem entre morte e vida, presença e ausência, transbordamento e arrebatamento. O corpo, ao ser esvaziado de intenção, tornou-se recipiente do invisível: espaço de acontecimento.

Análise e discussão

Em *Um salto sobre vazio*, o corpo assume uma condição liminar: não é mais o corpo cotidiano, mas tampouco é um corpo transcendental. É um corpo em estado de passagem, um corpo à beira da desapareição. Nesse ponto, a presença se revela em sua fragilidade: estar em cena é estar à beira do fim. O corpo performa a própria queda, não como fracasso, mas como possibilidade.

Essa queda simbólica articula vida e morte como um ciclo contínuo. Kazuo Ohno afirma:

“O bebê se cria no ventre da mãe. Ventre materno, o mundo da morte. É diferente do mundo depois da morte. Não me importa ter a vida reduzida, quero ajudá-lo. Nesse tipo de mundo, tudo está preparado. Olhos de morto. Devagar, Tudo está comprido.” (Ohno, 2016, p. 154).

Esse trecho revela o ventre como espaço paradoxal: início e fim simultâneos, origem e ruína coexistentes. O corpo da performance revive essa ambivalência: nasce e morre a cada gesto. O palco torna-se ventre, túmulo e horizonte. Vida e morte não são polos opostos, mas camadas sobrepostas da mesma matéria.

É também nesse território liminar que outra imagem de Kazuo Ohno se torna fundamental para compreender a poética da performance — aquela em que o olhar se transforma em portal de atravessamento:

“Os olhos, abertos assim. Quando o espírito, de leve, foge por eles, lá de fora chega algo que se assemelha a um pássaro, um pássaro feito de espírito – será que ele conseguirá penetrar no seu espírito sem dificuldade? Seus olhos estão prontos para permitir sua entrada? Quando o pássaro está prestes a entrar, será que você dança com olhos que o acolhem? Sempre em movimento, com leveza – é preciso dançar com leveza para que ele seja acolhido. Como se houvesse uma porta de entrada e saída do espírito, uma porta fundamental. Será que o que nasce com isso é a sua alegria ou a sua tristeza? O que se passa? No seu ir e vir, o pássaro bate as asas – e a sua alma que bate as asas de alegria? Ou seria de tristeza? A realidade muda a todo instante, não é mesmo? Cuide bem de seus olhos, existem danças assim, só de olhos. Veja bem, há todo um mundo que é apenas deles.” (Ohno, 2016, p. 34).

Essa imagem do olhar como porta, como fresta onde o espírito entra e sai, ressoa profundamente com o estado performativo de *Um salto sobre vazio*. O corpo não enuncia apenas com músculos e ossos: ele vê com o espírito, sente com a carne do olhar, pressente com o silêncio. A cena se torna, assim, um trânsito entre presenças fugidias: um estado de passagem contínua, uma dança do que atravessa e do que se deixa atravessar.

135

A performance trabalha, portanto, com um corpo que se aproxima do esgotamento: não como apagamento, mas como potência. Ao esvaziar o corpo, abre-se espaço para o invisível, o indizível, o indivisível, para aquilo que o discurso não alcança. O corpo se torna uma matéria vibrante. No limite do movimento, algo acontece: uma aparição do que falta.

Nesse ponto, Lacan atravessa o processo ao demonstrar que a constituição do sujeito está atravessada pela falta: é da ausência que emerge o desejo, e não da plenitude. O corpo da performance dança essa falta. Ele se organiza em torno do buraco, não como deficiência, mas como condição ontológica. A falta, aqui, é força. É motor. É impulso.

O corpo performático emerge como corpo desejanter, corpo rachado, corpo cortado pela ausência. Sua dança não resolve o vazio: ela o torna visível. O gesto se torna inscrição da falta. A queda se torna sentido. A pausa se torna palavra. Artaud, por sua vez, nos convoca a pensar o gesto como catástrofe produtiva. Sua proposta de um teatro que abandone o empirismo das imagens e retorne ao conhecimento físico convoca a performance a agir diretamente na carne: na vibração do nervo, na memória do osso, na respiração como escrita. O gesto tem força porque ele é corpo. E, como corpo, ele fere, transforma, contamina.

Na performance *Um salto sobre vazio*, o gesto não é decorativo. É orgânico. Ele não comunica algo, ele é o próprio acontecimento. Ele não representa, ele presencia. Esse atravessamento ecoa também na concepção de Tatsumi Hijikata. O butô não é uma dança que ilustra, mas uma dança que emerge da decomposição. Hijikata se aproxima da ideia de um corpo sem órgãos, não como conceito metafórico, mas como experiência concreta de esvaziamento, de suspensão das funções, de abandono da forma. Ele se aproxima do limiar da morte para encontrar outra dimensão da vida.

Assim como Uno afirma que o corpo dançante é um corpo nu de mitos, *Um salto sobre vazio* assume essa nudez ontológica: estar em cena é ser corpo. Só corpo. Um corpo que cai, treme, resiste, falha, recomeça. Desse modo, o vazio, não é ausência, é campo de criação.

Considerações finais

Dançar o vazio é uma forma de permanecer vivo. *Um salto sobre vazio* revela que o corpo, quando esvaziado de intenção e saturado de silêncio, torna-se território do inconsciente: um espaço onde o invisível ganha forma. A performance transforma exaustão em pensamento, falta em linguagem, morte em rito.

O botão oferece uma cosmologia: o corpo renasce naquilo que o destrói. Ohno nos mostra o ventre como cosmos; Uno revela o corpo como sobriedade radical; Lacan ensina que o sujeito nasce da falta; Artaud exige que o gesto volte à carne; Bachelard indica o sonho como pulmão do ser. A performance é o ponto onde tudo isso se encontra. No palco, o corpo não busca respostas, ele se entrega àquilo que falta. Ele dança o buraco. Ele respira o abismo. Ele escuta o silêncio. E, ao fazê-lo, cria presença. O vazio não é o fim: é o início. É o rito. É o salto.

E aqui repousam as vinte e quatro frases entregues ao público ao final da performance, vestígios da idade que eu carregava no corpo:

1. “Me perder de mim, me encontrar e me perder novamente...”
2. “Beijar com as mãos e sorrir com os braços. Abraço é acalanto”
3. “Amy Winehouse + eu = Viver a vida intensamente e não saber lidar com o amor”
4. “Falta. Não é questão de ter, trata-se de estar, vivenciar, (com)partilhar...”
5. “No fundo, a real é que se está só, sozinho, vazio.”
6. “Porque em mim existe um balde de água que transborda”
7. “Me viro ao reverso, me encharco, me torno enchente, só não me afogo por saber nadar”
8. “É tão difícil exercitar o amor próprio. Eu ainda não tenho essa capacidade autossuficiente”
9. “Falo, grito, danço, mas não me ouvem. Dor, sim, dor no peito!”
10. “Desgastado de liquidez”
11. “Aceito um ato de amor! Me encontre e me presenteie”
12. “Corpo – nosso íntimo, nosso sagrado, já não é mais visto como tal”
13. “A solidão por um tempo prolongado, dói. Esse é o meu vazio”
14. “O mínimo que se faz pode ser um pouco para quem tem pouco ser preenchido”
15. “Um ato aparentemente ‘bobo’ é capaz de mover mundos, é de algo simples que estamos falando”
16. “Não venha rir, debochar de mim, porque aqui existe afeto. Sou um lugar ‘deserto’”
17. “Procuro alguma coisa que não sei ao certo, um organismo aberto de lugares incertos”

18. “Perpassar os espaços dentro/fora de mim, descobrir cada morada de minha própria casa”
19. “De fato, poder existir no expandir e recolher, nesse meu ir e vir, no indivisível e infinito caminho possível – corpo”
20. “Quero, peço, interesse, caos, rebuliço, interno, desejo corpo externo”
21. “Fico suscetível aos encontros, tanto nas chegadas, quanto nas despedidas”
22. “Me deixo disponível ao afeto. Me permito um diálogo. Aceito um gesto de cumplicidade”
23. “Abro espaço para o silêncio tornar corpo e corporificar o não dito. Peço ao universo que o nosso encontro não seja vazio”
24. “É corpo, ele move, eu existo. E não posso esquecer que é necessário respiro!”

REFERÊNCIAS:

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução: Teixeira Coelho. Revisão da tradução de Monica Stahel. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2023.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução: M. D. Magno. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

OHNO, Kazuo. **Treino (e)m poema**. Tradução: Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.

UNO, Kuniichi. **Hijikata Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. Tradução: Christine Greiner e Ernesto Filho. São Paulo: n-1 edições, 2018.

VIEIRA, Alex. **Um salto sobre vazio**: uma experiência de vida e arrebatamento. 2016. 12 p. Memorial (Avaliação final da matéria: Teatro-Dança e Multimídia – Bacharelado em Atuação Cênica) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Poéticas do ventre: procedimentos de criação em videodança

Cinara dos Santos Santana (UFG)
Valéria Maria Chaves Figueiredo (UFG)

RESUMO:

O artigo descreve procedimentos de criação de uma videodança no âmbito da pesquisa *Ventre dançado*: investigando outros processos de criação em/com/na dança do ventre, enfatizando o roteiro como dispositivo de prática como pesquisa. Ao problematizar a denominação dança do ventre e seus regimes orientalistas de visibilidade, articula autoetnografia e arquivo (caderno de artista) para compor eixos de presença em decisões corpo-câmera-som, ampliando repertórios criativos.

Palavras-chave: Videodança; Dança do ventre; Prática como pesquisa; Autoetnografia.

ABSTRACT:

This paper discusses creative procedures in developing a video dance script within the ongoing research *Ventre Dançado*. Rather than presenting a finished product, it frames scripting, rewriting and documentation as practice-as-research, combining autoethnography and an artist's notebook archive. By critically addressing belly dance as a contested label shaped by orientalist regimes of visibility, the work composes axes of presence through body-camera-sound decisions, aiming to expand creative repertoires.

139

Keywords: Videodance; Belly dance; Practice-as-research; Autoethnography; Orientalism.

Introdução

Este artigo apresenta os processos vivenciados na construção e na estruturação do roteiro de uma videodança, bem como as pesquisas corporais mobilizadas para a composição de suas cenas, no âmbito da pesquisa em andamento *Ventre dançado*: investigando outros processos de criação em/com/na dança do ventre. O objetivo central não é descrever um produto finalizado, mas explicitar um percurso de criação entendido como procedimento de pesquisa: um modo de produzir conhecimento artístico e crítico por meio da articulação entre fazer, pensar e documentar. Ao colocar em primeiro plano as decisões que atravessam a elaboração do roteiro, sua escrita, reescritas e modos de organização dramaturgica, o texto busca evidenciar como determinadas escolhas se tornam operativas na constituição de uma videodança e, simultaneamente, na revisão de repertórios e expectativas associados ao campo nomeado publicamente como dança do ventre.

A utilização do termo dança do ventre demanda, contudo, contextualização. Empregado aqui por sua ampla circulação social, ele é acionado de modo crítico, uma vez que condensa um conjunto heterogêneo de práticas e histórias sob uma denominação que não é neutra. O nome participa de processos de construção de imaginários sobre o chamado “Oriente”, frequentemente atravessados por exotização, erotização e homogeneização, produzindo estereótipos que tendem a estabilizar gramáticas corporais e modos de visibilidade do corpo dançante. Nesse sentido, a discussão sobre orientalismo não aparece como enquadramento externo ao fazer artístico, mas como componente estrutural do problema de pesquisa: compreender como a criação em dança do ventre pode operar deslocamentos de linguagem, evitando a simples reprodução de códigos sedimentados e afirmando-se como prática dinâmica, em contínua transformação, capaz de refletir questões contemporâneas.

É nesse horizonte que se insere a videodança mencionada. Ela nasce de um texto autoral que não é tomado como roteiro narrativo a ser ilustrado, mas como disparador e constelação de signos. A partir desse mote, a criação organiza um percurso dramático no qual secreto, mistério, prisão, liberdade, força e sensibilidade operam como eixos de composição e estados de presença.

O texto organiza-se da seguinte forma: inicialmente, contextualiza-se o campo nomeado como dança do ventre, delineando brevemente aspectos históricos e a disputa em torno da denominação, bem como as camadas de orientalismo que impactam seus regimes de visibilidade. Em seguida, apresenta-se o enquadramento metodológico da pesquisa e a emergência da videodança a partir do mote autoral, explicitando os dispositivos de criação e documentação adotados. Na sequência, descreve-se a construção e a estruturação do roteiro, destacando as experimentações realizadas e os possíveis jogos de câmera para a gravação. Por fim, discute-se em que medida tais escolhas contribuem para alargar repertórios de criação, afirmando a dança do ventre como campo expandido de produção de conhecimento artístico e crítico sobre as questões contemporâneas.

140

De que dança do ventre estamos falando?

Falar em dança do ventre exige, antes de tudo, reconhecer que não se trata de uma forma única, homogênea ou estável. A expressão funciona como um rótulo amplo, que reúne práticas corporais diversas, constituídas em diferentes tempos, lugares e circuitos sociais, e cujos sentidos foram sendo reorganizados conforme mudavam os contextos de performance, os regimes de visibilidade e as formas de circulação (Santana, 2023). Por isso, neste artigo, o termo é utilizado por sua ampla circulação pública, mas não como categoria neutra: ele é acionado de maneira crítica para

evidenciar disputas e camadas históricas que atravessam o modo como essa dança foi nomeada, vista e estabilizada.

Nesse movimento, é importante explicitar que aqui não existe a pretensão de sustentar uma origem única, linear e definitiva para o que hoje se nomeia como dança do ventre. Ao contrário, parte-se do entendimento de que a própria ideia de “origem” costuma ser construída por narrativas seletivas, com lacunas documentais e traduções culturais que simplificam o campo. Como alerta Adichie, “a história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos [...] é que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (Adichie, 2009, p. 14). Além disso, pesquisadoras do tema indicam que, como ocorre com outras danças frequentemente chamadas de “étnicas” ou “folclóricas”, grande parte do conhecimento foi transmitida por oralidade, prática cotidiana e circulação entre pessoas comuns, o que dificulta afirmar com certeza um ponto inaugural ou uma linha evolutiva contínua (Ward, 2018).

Um dos pontos decisivos para essa compreensão é considerar os efeitos das leituras ocidentais modernas sobre o chamado “Oriente”, especialmente a partir do século XIX. Conforme discutido por Said (2007), o orientalismo não se limita a um conjunto de imagens; ele opera como regime de representação e autoridade, produzindo um “Oriente” imaginado, disponível à curiosidade, ao consumo e ao controle. No campo da dança, isso se traduz na fabricação de uma figura recorrente: a mulher oriental como sensual, passiva e sexualmente acessível, o que repercute diretamente na forma como corpos dançantes passam a ser interpretados e exibidos (Saraiva, 2023). Nessa perspectiva, um exemplo frequentemente mobilizado na literatura diz respeito às Ghawazee e às Awalim, referências recorrentes em narrativas históricas sobre a dança no Egito. Embora suas atuações se dessem em condições sociais e espaços diferentes — as Ghawazee mais vinculadas a circuitos populares e públicos; as Awalim associadas à formação artística e a ambientes privados —, ambas foram intensamente erotizadas por olhares europeus, e suas distinções foram muitas vezes achatadas em leituras que privilegiaram uma imagem homogênea e sexualizada do corpo dançante (Assunção, 2018).

Esse processo se intensifica quando a dança passa a circular como atração em dispositivos de espetáculo voltados ao público ocidental, como as Exposições Universais do século XIX, que contribuíram para consolidar uma “vitrine” do Oriente construída por hierarquias coloniais, exibindo culturas como curiosidade e entretenimento (Salgueiro, 2012). A dança, nesses contextos, é frequentemente enquadrada por uma lógica de consumo visual que favorece exotização e erotização,

141

e a própria nomeação dança do ventre ganha força como rótulo simplificador, capaz de identificar rapidamente um “tipo” de performance ao mesmo tempo em que reduz a complexidade das práticas.

Já no século XX, deslocando o foco para o Egito urbano, a dança se profissionaliza e se consolida em diálogo com as economias da noite e da imagem, especialmente em cassinos e no cinema do Cairo. Esse cenário cosmopolita participa da codificação do *raqs sharqi* como linguagem cênica modernizada, com gramáticas, formatos e estrelas reconhecíveis, mediada por tecnologias de visualidade (enquadramentos, cortes, close-ups, dramaturgias de cena) que também reorganizam modos de dançar e de ser vista. A dança, então, não é apenas “preservada”: ela é composta, estilizada, reconfigurada para o palco e para a tela, em meio a tensões entre glamour, moralismos e disputas por respeitabilidade.

É nesse ponto que Mahmoud Reda aparece como uma virada importante na institucionalização do campo. A partir do final dos anos 1950, com a criação da Reda Troupe, há uma reorganização coreográfica voltada ao palco italiano, com sistematização de aprendizagem, estilização de repertórios e um projeto de valorização cultural que dialoga com a construção de uma identidade nacional moderna (Salgueiro, 2012). Esse movimento altera regimes de legitimação: ao mesmo tempo em que afasta a dança de certos estigmas, produz novos padrões estéticos e pedagógicos que passam a circular como referência — e, portanto, também como nova forma de estabilização.

142

Esse panorama não pretende encerrar a história do campo, mas situar uma questão decisiva para o recorte do artigo: quando dizemos dança do ventre, estamos lidando com um conjunto de práticas atravessadas por disputas de nomeação, por regimes de visibilidade e por camadas orientalistas que, muitas vezes, estabilizam gramáticas do corpo e do olhar. Contextualizar essas camadas é fundamental porque a videodança discutida neste texto se insere justamente nesse território de tensões: ao propor procedimentos de criação que articulam corpo, roteiro, câmera e documentação, interessa-me deslocar expectativas sedimentadas e operar outras formas de presença.

Videodança como dispositivo de criação: procedimentos e decisões

O percurso apresentado tem como ponto de partida o Laboratório “Dançando sobre Fatos Reais – Autobiografia e Narrativas de Vida” (DFR), realizado em Goiânia entre setembro e novembro de 2024, sob condução de Davidson Xavier. O DFR articulou criação em dança e reflexão crítica, mobilizando narrativas de vida não como confissão, mas como matéria de composição, em que

memória e experiência operaram como arquivo vivo a ser selecionado, reorganizado e transmutado em ação cênica.

No laboratório, os procedimentos combinaram escrita de si, compartilhamento de narrativas e experimentações corporais por tarefas, com exercícios disparados por perguntas, produção de textos curtos e uso de objetos de memória como dispositivos de criação (não como ilustração, mas como operadores de presença, ritmo, tensão e relação com o espaço). Elementos técnicos e vocabulários das danças orientais árabes foram acionados como linguagem operativa, em diálogo com improvisação, recorte e repetição com variação, gerando um repertório de ações e estados retomável ao longo do tempo.

Como resultado, o DFR produziu registros (anotações, textos autorais, imagens e vídeos) incorporados ao arquivo da pesquisa, entendido como parte constitutiva do trabalho, capaz de orientar retornos, seleções e reorientações a partir de recorrências (temas, tensões, palavras-eixo). Inicialmente, as experimentações visavam uma performance presencial, e o audiovisual aparecia como possibilidade latente. O desdobramento para videodança/fotoperformance se delineia depois, com devolutivas na disciplina Corpo Cênico e, sobretudo, com o retorno ao arquivo (caderno de artista), quando um texto autobiográfico reencontrado passa a operar como mote e critério de composição.

143

Assim, a videodança se consolida como resultado desse encadeamento (DFR → partilha em Corpo Cênico → retorno ao arquivo), ampliando os eixos temáticos ao incorporar procedimentos do campo: corpo, câmera e espaço compondo conjuntamente o sentido. Nessa direção, Vieira e Vieira (2024) compreendem a videodança como criação que articula corpo e vídeo para produzir narrativas poéticas e dramatúrgicas com sentidos “ainda em descoberta”, e Vieira (2024) a define como linguagem híbrida/intermediática, implicando modos próprios de operar e decidir. Também, análises de videodança indicam que escolhas de enquadramento, relação imagem–som e até a suspensão da trilha musical podem deslocar a lógica de “dançar para a música”, reorganizando a experiência do espectador pela narrativa sensorial e pela respiração (Rocha; Carvalho; Silva, 2024). Desse modo, a passagem do laboratório à videodança não altera o tema, mas adensa a metodologia, assumindo as decisões audiovisuais como parte constitutiva do processo (Rocha; Carvalho; Silva, 2024) e preparando a conversão do texto reencontrado em mote e, depois, em roteiro (regras de jogo corpo–câmera–som, leitmotivs e score corporal aberto).

Autobiografia como eixo poético: do caderno de artista ao roteiro

Da força vital que surge de meu ventre, vem a vontade de fazer/ser/pulsar arte
Arte que ensina
Arte que comunica
Arte que emociona
Arte que atravessa
Me atravessa, te atravessa
Faz morada em lugares outros
Em lugares secretos, escuros, abandonados talvez?
Quem é essa mulher?
Essa que escreve, que pensa, que pautava, que chora, que vive, que se esvaece
Essa que se vê, se enxerga potência
Essa que o mundo, o tudo, eles, eu, nós, não sabem lidar
Esse vulcão em erupção
Que cospe tudo, que passa e arrasta
Arrasta os outros, se arrasta junto
Ela, a mulher, a artista
Ela, a mãe, a amante, a filha, a amiga
Quantas cabem nela?
E ela? Quem é ela?
 (Santana, 2024)

O texto, escrito no contexto do Laboratório “Dançando sobre Fatos Reais – Autobiografia e Narrativas de Vida” (DFR), é mobilizado no artigo como eixo poético de composição, não para ser traduzido literalmente em imagens, mas como campo de intensidades e perguntas que orienta a dramaturgia da videodança. A pergunta “Quem é ela?” atua como pergunta-motor, mantendo a cena em regime de abertura e fazendo o sentido emergir do atrito entre corpo, espaço e imagem, como gesto poético de não encerramento.

Um aspecto decisivo do processo é que o texto não se tornou imediatamente central: seis meses após o DFR, ele é reencontrado no caderno de artista sem que eu lembrasse de tê-lo escrito. Esse intervalo: escrever, esquecer, reencontrar, é tomado como índice do modo como o arquivo opera como latência, reativando materiais e reposicionando-os no presente da criação. Nas páginas do caderno, a escrita aparece acompanhada por verbos, estados e perguntas (como escutar, revelar, diminuir, enxergar; pesado, queda), que funcionam como operadores de composição, regulando intensidade, visibilidade e relação com o espaço; do mesmo modo, tensões como dureza, liberdade e dança são tratadas como matérias a corporificar, e as perguntas registradas operam como protocolos investigativos, evitando a redução do processo a ilustração temática.

O caderno torna-se, então, decisivo para a estruturação do roteiro ao converter o eixo poético em decisões acionáveis: em vez de estabilizar personagens, o trabalho se organiza por modulações

144

(“não personagens”), isto é, variações de qualidade (peso, direção do olhar, temperatura do toque, ritmo e respiração) atravessando um mesmo corpo. As anotações também sistematizam regras de jogo — aproximar/ocultar, tensionar/ceder, interromper/sustentar e operações como atritar o mundo — que permitem construir “segredo”, “prisão”, “liberdade” e “força” por ações e escolhas de composição, e não apenas por enunciação.

Essa passagem do caderno ao roteiro ganha potência quando a pesquisa assume a videodança como linguagem em que a composição se distribui entre corpo, câmera, montagem e som. Nessa direção, Vieira e Vieira (2024) contribuem para compreender a videodança como campo que articula narrativas poéticas e dramaturgias pela relação dança–vídeo, produzindo sentidos “ainda em descoberta” e reconhecendo a criação também “do outro lado da lente”, na organização do olhar e do tempo da imagem; já Rocha, Carvalho e Silva (2024) evidenciam como enquadramento, relação imagem–som e decupagem/montagem podem deslocar continuidades e reorganizar a experiência sensorial do espectador, reforçando o roteiro como dispositivo integrador de corpo e audiovisual.

A articulação entre eixo poético e procedimento se explicita no início do vídeo (0:00–0:40), associado ao eixo SEGRETO / INÍCIO DE PULSO, em que o “segredo” é operado por decisões: imagem quase escura, aproximação da câmera que transforma corpo e tecido em paisagem, foco que procura e perde; micro-movimentos internos, mãos buscando o tecido sem revelar o todo; som de respiração baixa e fricção, voz-off em fragmentos; e montagem guiada por critério procedimental, com cortes por respiração. Assim, a videodança se consolida como desdobramento do encadeamento DFR → partilha em Corpo Cênico → retorno ao arquivo, aprofundando seus eixos temáticos ao incorporar procedimentos próprios da videodança (regras de jogo corpo–câmera–som, recorrências sensíveis e score corporal aberto) e reconhecendo que o sentido se produz tanto no corpo quanto nas operações da imagem e do som.

145

Roteiro: corpo, câmera e som

A estruturação do roteiro foi entendida como escrita processual: mais do que fixar uma sequência definitiva de cenas, funcionou como uma partitura de decisões para orientar experimentações corporais e antecipar questões específicas da criação para a tela (enquadramento, distância, foco, duração, respiração, montagem e escuta). Essa escolha se apoia na compreensão da videodança como linguagem híbrida/intermediática, em que a composição se distribui num campo compartilhado entre corpo, vídeo e procedimentos de criação (Vieira; Vieira, 2024).

No primeiro movimento, o eixo poético foi convertido em um percurso dramático por tensões recorrentes, evitando narrativa linear. O roteiro foi organizado por eixos de presença (secreto, mistério, prisão, liberdade, força e sensibilidade) como estados a serem acionados e revisitados, ligados a operações concretas que orientam ação do corpo, aproximação/afastamento da câmera, o que o som evidencia/silencia e como a montagem sustenta/interrompe energia. Regras como aproximar/ocultar, tensionar/ceder e interromper/sustentar explicitam que, na videodança, o sentido se produz pela relação material entre gesto, espaço, enquadramento e duração, ou seja, por uma dramaturgia que também se escreve no modo de ver e recortar.

No segundo movimento, buscou-se coesão sem fechamento explicativo por meio de recorrências sensíveis (distância, luz, textura, presença/ausência de som), ativando uma memória sensorial no espectador. Elementos como tecido (contenção/expansão), respiração do ventre (pulso que aparece, some e retorna) e luz (feixe/poeira) funcionam como marcadores de passagem e reorientação de energia, em sintonia com a ideia de dramaturgias por camadas e relações, e não por explicação verbal (Vieira; Vieira, 2024).

No terceiro movimento, foi criado um score corporal aberto a partir do vocabulário da dança do ventre, tratado como campo de pesquisa de presença (e não repertório a ser exibido): ondulações/camelos, oitos horizontais e verticais, redondos, acentos (batidas e quedas) e shimmies modulados. Essas ações alternam contenção e erupção, partindo do pulso interno (respiração/ventre) que cresce em camadas e desloca peso, olhar e relação com o espaço. Para sustentar a pergunta “Quem é ela?” sem fixar personagem, as figuras evocadas (artista, mãe, amante, filha, amiga) aparecem como variações de qualidade (densidade, ritmo, “temperatura” do gesto, intensidade do acento), mantendo a cena em abertura.

Na camada audiovisual, o roteiro foi organizado em blocos temporais com duração estimada e objetivo de presença, articulando imagem–corpo–objeto–som–voz–corte. No segmento inicial (0:00–0:40), por exemplo, o eixo SECRETO/INÍCIO DE PULSO é instaurado por restrição: imagem quase escura, macro de pele e tecido, foco que procura e perde, corpo contido próximo ao chão/parede, micro-movimentos internos, respiração baixa e fricção; voz-off em fragmento e pausa. A montagem opera por critério procedimental (corte por respiração e inflexão de peso), alinhada a discussões sobre decupagem não linear que produz sensação e reorganiza a relação do espectador com a imagem (Rocha; Carvalho; Silva, 2024).

146

Dessa atenção ao corte e ao enquadramento deriva uma decisão central: o corpo não é filmado como objeto distante, mas como campo de presença com uma câmera que também performa—aproxima, recua, oscila, perde e reencontra foco, compondo com o corpo. Essa perspectiva aproxima o roteiro de reflexões sobre “câmera na mão” e cinema-corpo, em que a câmera se torna elemento dançante e intensifica a percepção de detalhes do movimento (Rocha; Carvalho; Silva, 2024).

O desenho sonoro é concebido como dramaturgia de escuta: ambientes (pele, tecido, escrita) e silêncios como matéria principal; entradas musicais, quando houver, como impulsos pontuais, retirados antes do fechamento para devolver atenção ao espaço e à respiração. As indicações sonoras são tratadas como hipóteses e critérios de teste, reconhecendo que a dança para a tela chega mediada por filmagem, edição e sonorização; por isso, análises apontam a possibilidade de suspender a centralidade da trilha musical e reorganizar a cena por respiração, voz, sons de ambiente e relações visuais, sem implicar ausência de composição sonora (Rocha; Carvalho; Silva, 2024).

Por fim, o roteiro segue em reescritas contínuas a partir de experimentações, filtrando o que se sustenta como presença e evitando o que tende a soar ilustrativo. Ainda não filmado, ele funciona como afinação de hipóteses de linguagem e critérios de decisão antes da gravação, buscando que secreto, prisão, liberdade, força e sensibilidade se constituam por operações materiais de enquadramento, duração, escuta e montagem, sem estabilizar o corpo em gramática fixa. Assim, a escrita do roteiro se afirma como etapa decisiva da pesquisa, onde escolhas estéticas e políticas se tornam explicitáveis e reformuláveis; na sequência do artigo, aprofunda-se como essas decisões orientam pesquisas corporais e cenas como experimentos de presença voltados à câmera.

147

Pesquisas corporais e elaboração das cenas: do vocabulário à presença para a câmera

Se o roteiro organiza um campo de decisões, as pesquisas corporais são o plano em que essas decisões são testadas como presença. O texto propõe investigar como o vocabulário da dança do ventre pode operar em regime de pesquisa, e não de demonstração, quando atravessado por regras de jogo e por uma dramaturgia audiovisual ainda por acontecer. Assim, não se trata de “aplicar” a dança do ventre a uma videodança previamente dada, mas de tomar a linguagem como problema: o que acontece quando ondulações, dissociações e tremores passam a responder a operações como ocultar, tensionar, interromper e sustentar?

A primeira camada desloca o foco do movimento reconhecível para a materialidade do gesto e seu modo de nascimento. Ondulações são experimentadas como acontecimento interno (respiração,

peso e tempo de sustentação), enquanto oitos e redondos são testados como trajetórias que reorganizam o olhar e estado de contenção. Shimmies e vibrações, por sua vez, são pesquisados como tremor que pode permanecer mínimo — quase ruído corporal, íntimo e subterrâneo — ou expandir-se até ocupar o corpo inteiro. O vocabulário funciona como repertório de possibilidades, mas é a qualidade (densidade, duração, tonicidade, pausa, falha, insistência) que define o eixo de presença acionado.

A segunda camada investiga a relação entre corpo e mundo, especialmente quando a operação é “atritar o mundo”. Chão, parede e tecido deixam de ser cenário e passam a atuar como resistências que alteram a dança: dissociações tornam-se modos de negociar pressão externa; quedas e recuperações operam como interrupções que reorganizam o pulso; deslocamentos curtos aproximam o corpo de uma geografia (canto, sombra, fresta) em que o gesto não se oferece de imediato. Com isso, tensiona-se a visibilidade frequentemente associada à dança do ventre (frontalidade, apresentação, espetáculo), experimentando presenças que se constroem por aproximações e ocultamentos, sem “explicar-se” ao olhar.

A terceira camada trabalha com modulações em vez de personagens: artista, mãe, amante, filha, amiga são entendidas como variações de presença. Na prática, isso implica testar como um mesmo material se torna pesado ou leve, retraído ou expansivo, vulnerável ou eruptivo, a partir de ajustes de tempo, direção, foco do olhar, temperatura do toque e relação com a respiração. Um oito de quadril pode operar como prisão quando sustentado em baixa amplitude, respiração contida e olhar em recuo; e como liberdade quando o mesmo desenho se abre, ganha deslocamento e ocupa o espaço. A dramaturgia, portanto, não está “atrás” do movimento: ela emerge do modo como ele é habitado.

Como a videodança ainda não foi filmada, as pesquisas também se organizam como experimentações preparatórias que antecipam problemas de enquadramento e duração, articuladas por eixos. No eixo SECRETO, investigam-se microgestos e mínimos deslocamentos (ondulações pequenas e shimmies quase imperceptíveis), como pulso que ainda não se assume; em planos fechados, o gesto tende a virar topografia e exige um olhar que “escuta”. No eixo PRISÃO, intensifica-se a contenção na relação com tecido e parede: o movimento tenta sair, encontra resistência; dissociações aparecem como esforço de deslocar amarras; o corpo interrompe e retorna, sustentando tensão sem concluir. No eixo FORÇA, testam-se explosões descontínuas (acentos, batidas, quedas) como erupções breves que não se estabilizam: a energia aparece e se recolhe. No eixo SENSIBILIDADE, ondulações, braços e mãos aproximam-se de uma respiração visível: continuidade frágil, pausas longas, pequenas entregas e sustentação de silêncio. Por fim, no eixo

LIBERDADE, pesquisa-se uma ampliação progressiva do espaço e do campo de visão (trajetórias mais largas e circulares, abertura de braços e expansão de peito e quadril), não como “final grandioso”, mas como passagem para um estado em que o pulso interno encontra saída sem precisar explicar-se.

Essas camadas são atravessadas pelas regras de jogo sistematizadas no roteiro. Aproximar/ocultar orienta tanto a qualidade do movimento (o que nasce por dentro, o que não se entrega) quanto hipóteses de filmagem (fragmento e fora de campo). Tensionar/ceder organiza o ritmo pela alternância entre sustentação e colapso, entre vibração contida e expansão breve. Interromper/sustentar funciona como critério previsto de montagem: terminar alguns momentos antes de virarem frase e sustentar outros além do confortável, até que o gesto se transforme por exaustão, insistência ou falha.

Assim, as pesquisas corporais não aparecem como etapa anterior ao audiovisual, mas como modo de preparar o encontro entre corpo e câmera: um corpo que não se oferece como imagem pronta, e sim como matéria em composição, capaz de produzir outras formas de ver dança do ventre — menos centradas na confirmação do estereótipo e mais comprometidas com o atrito, o segredo e a complexidade do que pulsa.

149

Leituras do processo

O percurso descrito neste artigo não se limita a uma escolha formal (fazer uma videodança), mas implica um reposicionamento do problema: como criar em dança do ventre sem reforçar regimes de visibilidade historicamente atravessados por exotização, erotização e homogeneização? Ao acionar a crítica ao orientalismo como componente estrutural da pesquisa (Said, 2007) e reconhecer a “história única” como dispositivo que empobrece e fixa imaginários (Adichie, 2009), a criação busca tornar verificáveis — no próprio processo — decisões que enfrentem expectativas sedimentadas.

Um primeiro deslocamento é o modo de tratar o vocabulário técnico. Em vez de afirmar uma gramática correta a ser exibida, o trabalho toma ondulações, dissociações e tremores como material de pesquisa: elementos que podem produzir presença sem necessariamente confirmar uma imagem pronta de mulher oriental. Esse reposicionamento dialoga com leituras históricas que mostram como o *raqs sharqi* se constituiu em relação a circuitos de espetáculo e tecnologias de visibilidade, implicando codificações e padrões (Salgueiro, 2012; Ward, 2018). Ao invés de negar essas histórias, o processo as toma como tensão: o que permanece quando se desloca o eixo do mostrar para o operar,

do aparecer para o ocultar, do dançar para para o dançar com — com o espaço, com o tecido, com a respiração, com a câmera?

Uma outra decisão é assumir a escrita do roteiro como etapa decisiva, o processo explicita que criar videodança é criar também por documentação, reescrita e teste. Isso tem implicações para a pesquisa em dança: o conhecimento não aparece como conclusão sobre um produto final, mas como composição de critérios, procedimentos e perguntas que permanecem abertas. Nesse sentido, reencontrar o texto autoral seis meses depois, sem lembrar da escrita, não é um dado curioso: é um índice de como o arquivo pode operar como latência e reorientação. O que retorna do caderno não é lembrança intacta, mas um disparador que reorganiza o presente do trabalho, fazendo do processo um campo vivo de decisões.

Ao assumir esse caráter processual, a pesquisa reafirma a dança do ventre como campo contemporâneo de criação e pensamento — capaz de produzir conhecimento crítico sobre o presente sem reduzir-se à repetição de gramáticas estabilizadas.

Síntese e desdobramentos

150

Ao longo do texto, busquei explicitar um percurso de criação em que a videodança não aparece como formato aplicado a uma dança pronta, mas como um dispositivo de pesquisa que reorganiza decisões de corpo, olhar, tempo e escuta. Nesse caminho, a crítica ao orientalismo é tomada como parte do próprio problema de criação: com Said (2007), compreende-se que os regimes de representação do “Oriente” estruturam expectativas sobre o corpo dançante; e, com Adichie (2019), reconhece-se o risco de uma história única que reduz complexidades e fixa estereótipos. Ao situar a dança do ventre como campo heterogêneo e atravessado por disputas de nomeação e visibilidade, em diálogo com Salgueiro (2012), a pesquisa assume que criar hoje implica também disputar modos de ver e, portanto, disputar modos de fazer.

No plano da linguagem, as contribuições do campo da videodança ajudam a sustentar essa escolha metodológica. Vieira e Vieira (2024) apontam a videodança como criação em que corpo e vídeo se articulam para produzir sentidos “em descoberta”, reforçando a necessidade de pensar procedimentos (e não apenas resultados). Nessa direção, Rocha, Carvalho e Silva (2024) evidenciam como enquadramento, decupagem/montagem e relação imagem–som podem operar dramaturgicamente, deslocando continuidades e reorganizando a experiência do espectador. É nesse ponto que o trabalho recoloca o vocabulário da dança do ventre como matéria de investigação: menos

comprometida com a confirmação de uma gramática estabilizada e mais dedicada a investigar como esses movimentos podem ganhar outros sentidos.

Assim, o que se pretende aqui é alargar o repertório de criação na dança do ventre, evidenciando-a como campo expandido, capaz de produzir conhecimento artístico e crítico sobre o presente e não apenas reproduzir gramáticas estabilizadas. Em termos de prática como pesquisa, o valor do percurso não depende de um produto final já concluído, mas da capacidade de tornar explícitos os procedimentos, as escolhas e os critérios que orientam o fazer, permitindo que sejam testados, reorientados e compartilhados como conhecimento situado. A etapa de filmagem e montagem, quando ocorrer, não funcionará como fechamento da pergunta-motor, mas como continuidade do mesmo gesto investigativo: fazer do ventre e de suas poéticas, um lugar de criação crítica em composição com a tela.

REFERÊNCIAS:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 64 p.

ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. **Entre Ghawazee, Awalim e Khawals: Viajantes inglesas da Era Vitoriana e a “Dança do Ventre”**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

ROCHA, Adriano Medeiros da; CARVALHO, Paloma Demartini; SILVA, Gustavo Henrique dos Santos. Poéticas do corpo na linguagem audiovisual: passos, movimentos e recaminhos expressivos registrados pela videodança. **Arteriais**, [S. l.], v. 10, n. 16, p. 269-281, jan./jun. 2024.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALGUEIRO, Roberta da Rocha. **Um Longo Arabesco: Corpo, subjetividade e transnacionalismo a partir da dança do ventre**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SANTANA, Cinara dos Santos. **O que daqui me chega: uma proposta contemporânea de dança do ventre**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás, Aparecida de Goiânia, 2023.

SARAIVA, Camila Silva. Posso eu ser uma dançarina do ventre?: Deslocamentos

serpenteados entre feminismos, gêneros e sexualidades. *In*: MIGNAC, Marcia. (Org.). **Oriente-se em questão: Que tipo de mundo sua dança testemunha?**. Salvador: Mente Aberta, 2023. p. 86-103

VIEIRA, Kenne Felipe Alves; VIEIRA, Marcilio de Souza. Acesso I: modos de criação em videodança. In: **Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA)**, 8., 2024. *Anais...* [S. l.]: ANDA, 2024. p. 564–568.

WARD, Heather D. **Egyptian Belly Dance in Transition: The Raqs Sharqi Revolution, 1890–1930**. Jefferson: McFarland & Company, 2018.

Órbita de objetos: Autobiografia como constelação na dança

Davidson José Martins Xavier
(PPGARTES/UERJ/Bolsista CAPES)¹

RESUMO:

Por meio de uma pesquisa prática, apresento a proposta chamada órbita de objetos, procedimento que atua como elemento propulsor em uma Pesquisa Autobiográfica em Artes Cênicas. A proposta articula corpo, narrativas e materialidade dialogando com a gravidade e o conceito de constelação de Walter Benjamin. As órbitas criadas no laboratório *Dançando Sobre Fatos Reais – Práticas Autobiográficas e Narrativas de Vida* transformam narrativas autobiográficas em processos coletivos de reinvenção. Tal procedimento desloca a escrita de si para o registro sensível, espacial e performativo, ao mesmo tempo em que tensiona as fronteiras entre memória individual e ressonâncias sociais.

Palavras-chave: Autobiografia; Órbita de objetos; Dança; Constelação; Prática como pesquisa.

ABSTRACT:

Through practice-based research, I present the proposal titled Object Orbit, a procedure that serves as a driving element in Autobiographical Research in Performing Arts. The proposal articulates body, narratives, and materiality, in dialogue with gravity and Walter Benjamin's concept of constellation. The orbits created in the laboratory *Dancing on Real Facts – Autobiographical Practices and Life Narratives* transform autobiographical narratives into collective processes of reinvention. This procedure shifts the 'writing of the self' toward a sensitive, spatial, and performative record, while simultaneously tensioning the boundaries between individual memory and social resonances.

153

Keywords: Autobiography; Orbit of objects; Dance; Constellation; Practice as Research.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001. Davidson José Martins Xavier (Deiço Xavier), artista norte-mineiro, atua com dança, movimento, docência e audiovisual. Mestre em Artes da Cena (UFG) e doutorando em Artes (UERJ), pesquisa autoficção cênica por meio de prática artística autobiográfica. Possui experiência em Dramaturgia, Poéticas do Corpo, Processos Criativos e Videodança. Email: navicularse@gmail.com

Introdução

A Pesquisa Autobiográfica em Artes Cênicas é uma abordagem investigativa baseada na prática², na qual a experiência de vida do artista (entendida aqui pelo corpo, gesto, memória) constitui simultaneamente matéria de criação, método de pesquisa e de produção de conhecimento. Nela, o fazer cênico não ilustra uma teoria prévia, mas opera como espaço de investigação sensível e crítica, no qual o íntimo se transforma em experiência estética e política, articulando memória, ficção, corporeidade e contexto social.

Entendo a narrativa e a prática autobiográfica a partir da autoficção (Doubrowsky, 1988; Colonna, 2014), compreendida por sua forma de construção fragmentada, rizomática e relacional, valorizando as lacunas, os silêncios, os desvios e os afetos. Não é de interesse desta pesquisa organizar a autobiografia a partir de um ponto central e linear, seguindo modelos de narrativas positivistas nas quais uma história de vida é contada do início ao fim, com começo, meio e desfecho, portanto, proponho aqui a autobiografia como um processo relacional, em que objetos e memórias ativam camadas heterogêneas da experiência.

Na Pesquisa Autobiográfica em Artes Cênicas, a autoficção se articula como o campo de negociação entre o vivido e o inventado, permitindo que a experiência pessoal seja transfigurada em linguagem cênica, sem a exigência de fidelidade factual. Cria-se, assim, condições para fabular o vivido, reorganizando memórias, silêncios e lacunas por meio do corpo, do gesto e da cena. Cada fragmento de memória, como um corpo em órbita, contribui para o surgimento de um campo de forças propulsor de uma autobiografia, fugindo da ideia de um autorretrato fixo e se aproximando de uma paisagem em movimento.

Esta prática-pensamento alinha-se à epistemologia de Walter Benjamin (2007), mobilizando o conceito de constelação: uma montagem dialética onde o sentido não reside na unidade isolada, mas na faísca produzida pelo choque entre fragmentos heterogêneos. Em Benjamin, a constelação funciona como uma forma de explodir sentidos ao promover o encontro entre o familiar e o esquecido; desse modo, fragmentos históricos, imagens e tempos distintos iluminam-se mutuamente no presente, sem se resolverem em uma narrativa contínua. Sob essa ótica, uma imagem ou evento só ganha densidade crítica ao conectar-se com fragmentos dispersos de tempo, memória e história. Essa

154

² A pesquisa integra meu doutorado em Artes desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, onde investigo práticas autobiográficas em dança através da prática como pesquisa (Nelson, 2013, Haseman, 2006, Pizarro; Scialom, Fernandes, 2024).

configuração de elementos, quando posta em diálogo, ilumina-se reciprocamente, criando um padrão de ressignificação não linear do passado.

2. Narrativa, máscara e a subjetividade: fundamentação teórica para uma autobiografia cênica

Longe de ser uma mera transposição biográfica para o palco, a autobiografia nas Artes Cênicas opera na fricção entre o sujeito e a cultura. É precisamente nessa zona de atrito que busco recuperar o que Walter Benjamin (1994) descreve como uma faculdade em vias de extinção, outrora tida como 'segura e inalienável': a arte de narrar (p. 197). Essa operação torna-se urgente diante do diagnóstico benjaminiano de que a modernidade nos privou da 'faculdade de intercambiar experiências' (p. 197). Ao colocar a vida em órbita no espaço cênico, o artista não apenas relata uma cronologia pessoal, mas reativa a narrativa em seu sentido pleno: cria uma semente germinal que, ao brotar no encontro com o público, permite que a experiência individual seja reintegrada ao patrimônio coletivo.

Alinhadas a essa perspectiva, Sidonie Smith e Julia Watson (2010, 2021) compreendem o campo autobiográfico como um espaço de investigação no qual as instâncias do privado e do individual são ideologicamente moldadas pelas tensões do tecido social.

As narrativas de vida, dependendo da memória que constroem, são registros de atos de interpretação de sujeitos inevitavelmente no tempo histórico e em sua relação com seus próprios passados em constante movimento (Smith; Watson, 2021, p. 24).

155

O narrador é um intérprete que, ao olhar para trás, tensiona o passado e o transforma em algo novo no presente. O sujeito autobiográfico resultante é radicalmente relacional, com uma história tecida entre fios de lembranças, lacunas e projeções. Portanto, narrar-se é sempre performar-se, um gesto de inscrição social no qual máscaras são assumidas e identidades são negociadas em resposta a contextos específicos.

Ao adotar máscaras para ficcionar a existência, compreendo a autobiografia como uma prática capaz de tensionar as normas de classe, raça e gênero. Sob essa ótica, tais marcadores são apreendidos como campos de disputa e regulação nos quais as relações de poder se manifestam, permitindo que a performance atue como um dispositivo de desestabilização e crítica dessas estruturas.

Segundo Diana Klinger (2007), o sujeito não preexiste à narrativa, mas forma-se à medida que se escreve ou se performa; o 'eu' que emerge é, portanto, um ser em devir, uma construção

constante que se dá no ato da partilha. Para a autora, a autoficção constrói-se por "discursos explicitamente situados na interface entre real e ficcional" (Klinger, 2007, p. 12).

Essa dimensão processual ganha contornos práticos na obra de Sergio Blanco (2023), para quem o ato de narrar-se não é uma exposição de algo pronto, mas uma investigação de si em direção ao outro:

Qualquer uma das minhas autoficções foi escrita não para me expor, mas para me procurar. Todas elas foram escritas a partir de um eu que procura na escrita uma oportunidade de encontrar-se a si mesmo para assim encontrar os outros. É por meio dessa escrita do eu que descobri essa possibilidade de me dizer, isto é, a possibilidade de construir o meu relato e, portanto, achar aos outros (Blanco, 2023, p. 11).

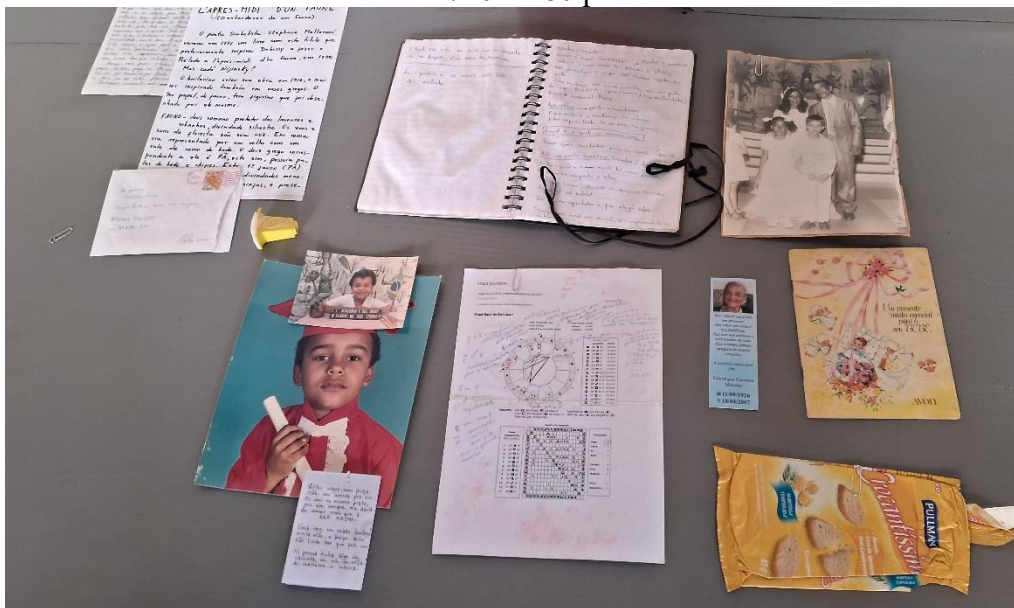
A premissa de Blanco sobre a escrita autoficcional como busca de uma subjetividade expande a reflexão sobre o campo das artes performativas. Se na literatura o "eu" se constrói através da escrita, nas artes do corpo essa procura assume uma dimensão material e relacional: não mais apenas dizer, mas fazer-se através do gesto, do movimento e da presença compartilhada. Nessa acepção, as máscaras dançadas se tornam "faces complementares da mesma produção de uma subjetividade [...] que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente" (Klinger, 2007, p. 53).

156

Na passagem do texto para a carne, a órbita de objetos atua como o dispositivo que operacionaliza a busca de si. Diferente da palavra de Blanco, que tateia o encontro pela escrita, nas artes performativas a subjetividade é forjada no encontro direto: o 'eu' performado só se realiza na presença e através do outro.

Na figura 1, observa-se uma carta antiga, um mapa astrológico, uma fotografia desbotada e tantos outros objetos que se revelaram como cosmos prenhes de significados latentes. Estes itens tornam-se, assim, documentos performativos que operam a transformação da memória em evento: registros vivos de experiências que escapam à rigidez dos arquivos convencionais.

Figura 1 – Coleção de objetos de memória - Laboratório dançando sobre fatos reais, 2024.
720x1280 px.



Fonte: arquivo pessoal.

Nesse sentido, o objeto não representa uma memória pré-existente; ele é a performance da memória, concretizando-a como presença e forjando a subjetividade no instante da apresentação. Assim, a autobiografia na nas artes cênicas consolidam-se como uma constelação em movimento que tensiona a efemeridade do gesto e encontra, no corpo, o seu campo de manifestação poética-política.

157

2.1. Apesar de tudo, dançar o rastro: fundamentação para performar a autobiografia na dança

Nos laboratórios realizados em Montes Claros (MG) e Goiânia (GO)³, a teoria da constelação ganhou materialidade. Neles, objetos de memória (fotografias, cartas, tecidos e utensílios) operaram como uma espécie de satélites afetivos que, ao serem postos em movimento, substituíram a linearidade biográfica por uma organização orbital. Durante a prática, o corpo tornou-se um território

³ Esta pesquisa contou com o apoio da Lei Paulo Gustavo – Trabalhadores da cultura em formação (Goiás), edital nº 17/2023. O percurso metodológico compreendeu o laboratório *Dançando Sobre Fatos Reais – Práticas Autobiográficas e Narrativas de Vida* realizado em duas etapas durante o ano de 2024: a primeira, em Montes Claros (MG), entre 27 de abril e 30 de junho; a segunda, em Goiânia (GO), de 14 de setembro a 2 de novembro. Ambas as etapas totalizaram 48 horas/aula cada, em regime de encontros imersivos quinzenais. O material coreográfico resultante foi processado coletivamente por meio das fases de Imersão, Coleção, Organização, Seleção e Composição. Em observância ao rigor ético, todas as participantes assinaram Termo de consentimento, autorizando o uso de imagens e relatos para fins artísticos e científicos, resguardando-se o direito de revogação conforme protocolo aprovado.

de escuta e reverberação: ele orbita os materiais e é por eles orbitado, deslocando a autobiografia do plano individual para o campo do sensível e do coletivo.

No processo criativo, os objetos expunham narrativas não ditas, memórias que só emergiram quando postas em movimento. Pode-se pensar estes objetos agindo como os 'vaga-lumes' de Georges Didi-Huberman (2011). São imagens-sobreviventes que, apesar da 'escuridão' do esquecimento ou dos 'projetores ferozes' da história oficial, continuam a emitir sinais intermitentes no presente:

Primeiro, desapareceram mesmo os vaga-lumes? Desapareceram todos? Emitem ainda - mas de onde? – seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, apesar do todo da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes? (Didi-huberman, 2011, p. 45).

A dança autobiográfica assume, assim, o papel daquele que, 'apesar de tudo', desloca-se para ver e deixar-se afetar por essas luzes menores. Sob esse esquema orbital, os corpos das participantes atuaram como astros movidos por tensões de memória onde, auxiliadas pelos objetos descreveram trajetórias ao redor de uma espécie de centro solar: uma força gravitacional de alta densidade poética que organiza os fragmentos da experiência e os estrutura para a cena. Esse eixo ordenador transforma os rastros materiais em um sistema vivo de uma geografia afetiva, onde o sentido é cartografado pela relação sensível entre a performer-guardiã e a matéria.

158

A prática laboratorial configura-se, assim, como uma montagem de fragmentos (objetos, fotografias e gestos) que, ao serem justapostos, ativam sentidos inesperados na pessoa-guardiã. Nesse sistema aberto, a metáfora da órbita deixa de ser um conceito abstrato para guiar o movimento real: trabalhamos com gravidades simbólicas e aproximações afetivas que fazem emergir tensões fundamentais, como o indizível e os silêncios geracionais.

Na fase de coleção e seleção do processo, orientei as participantes que organizassem os materiais por categorias interpretativas, agrupando os itens por afinidade temática. Essa estratégia não buscou apenas a ordenação lógica, mas visou expandir os horizontes de compreensão sobre as peças, estimulando o surgimento de novas narrativas e perspectivas.

Um momento marcante ocorreu quando, ao orientar o posicionamento dos objetos no espaço, uma das guardiãs interpretou a disposição livre como a criação de uma instalação. Acolhi prontamente esse termo, compreendendo que esta exibição de objetos, dentro desta pesquisa, não é estática e transfigura-se a todo momento em uma experiência imersiva.

Entendemos que esta coleção não era um mausoléu onde os objetos seriam registros estáticos, pois a montagem exigiu uma presença afetiva ativa. Esta noção de que os objetos formariam um ambiente onde as pessoas poderiam circular e interagir fez com que o objeto deixasse de ser uma ‘coisa morta’ e passasse a ser um ponto de conexão no espaço.

Surgiu então um campo de diálogo sensorial, no qual o foco desloca-se do item físico para as relações simbólicas. Observando esse espaço dinâmico, ofereci canetas e blocos de notas às guardiãs e, cada mulher atuou como interlocutora provocativa das orbitas alheias de escrevendo questionamentos sobre a história do objeto, emaranhando significados e conexões para além da intenção original. Essa organização espacial materializa a definição de constelação proposta por Benjamin: um arranjo vivo em que a memória se atualiza no agora, tal como descreve Velloso (2018):

Por “constelação”, Benjamin designava a relação entre os componentes – as estrelas – de um conjunto – as linhas imaginárias que desenham um agrupamento constelar –, relação essa que se define não apenas pela proximidade entre as estrelas, mas também pela possibilidade de significado que o conjunto adquire, o sentido que lhe pode ser atribuído (Velloso, 2018, p. 101).

159

Na nossa constelação autobiográfica, os objetos não ilustram o passado, mas o prolongam no corpo e no espaço cênico. Adotamos, na prática dançada, a gravitação dos corpos: como astros obedecendo a leis invisíveis, os materiais descrevem órbitas excêntricas ao redor de um objeto solar, entendido como elemento ou eixo de maior densidade poética. Como se observa na Figura 2, a prática dançada funciona como um laboratório para a construção da cena porvir. Enquanto o grupo interpreta coletivamente as narrativas propostas, uma observadora-participante orienta o fluxo e sugere ajustes, utilizando a improvisação como ferramenta para deslocar o relato íntimo em direção ao espaço público da arte.

Figura 2 – Momento de criação coletiva - Laboratório dançando sobre fatos reais, 2024. 720x1280 px.



Fonte: arquivo pessoal.

Essa organização espacial fundamenta-se na premissa de Steve Paxton (2021) de que a gravidade é o princípio estruturante da presença e nosso 'primeiro parceiro' na dança. Expandimos essa noção física para o campo simbólico: o corpo atua como um astro que, ao lidar com o peso do chão, é simultaneamente atraído por órbitas de sentido. Aqui, a metáfora da gravitação articula ciência e arte, onde os significados emergem da tensão criativa entre a permanência do rastro e a transformação do gesto.

160

3. Órbitas Autobiográficas: Dispositivo prático em Movimento

Esta pesquisa emerge da premissa de que o saber artístico se formaliza na ação. As estratégias aqui descritas configuram-se como um pensamento em movimento, contribuindo para o campo ampliado das artes cênicas ao propor novos protocolos investigativos guiados pela prática. Nos laboratórios realizados em 2024, com grupos intergeracionais de Goiás e Minas Gerais, o percurso metodológico encontrou na metáfora da órbita um operador dramático capaz de tratar objetos como documentos vivos.

Como ilustra a Figura 3, a órbita surgiu como tradução poética de um fenômeno observado: certos objetos, dotados de alta densidade memorialística e afetiva, exercem uma força atrativa sobre

outros, bem como planetas, asteroides ou cometas, em distâncias variáveis, organizando-os em sistemas de sentido.

Figura 3 – Órbita de objetos de memória - Laboratório dançando sobre fatos reais, 2024. 720x1280 px.



Fonte: arquivo pessoal.

161

O método estruturou-se em cinco etapas interdependentes, combinando práticas corporais, escritas e visuais:

- 1) Coleção: reunião de objetos (cartas, fotografias, tecidos, etc) como documentos autobiográficos;
- 2) Interrogação polifônica: exercício de distanciamento por meio de perguntas coletivas escritas em post-its, transformando o item pessoal em um disparador de alteridade;
- 3) Objeto solar: identificação do núcleo gravitacional da cena, ao redor do qual as memórias se aglutinam;
- 4) Mapeamento orbital: criação de mapas visuais que materializam a não linearidade da memória em uma proto-dramaturgia espacial, na qual os próprios objetos investigam a criação;
- 5) Composição em tempo real: improvisações guiadas na quais o corpo responde à tração dos objetos, convertendo o campo gravitacional em movimento.

Figuras. 4, 5, 6 e 7 – Processo de criação de órbita de objetos de memória - Laboratório dançando sobre fatos reais, 2024. 720x1280 px.



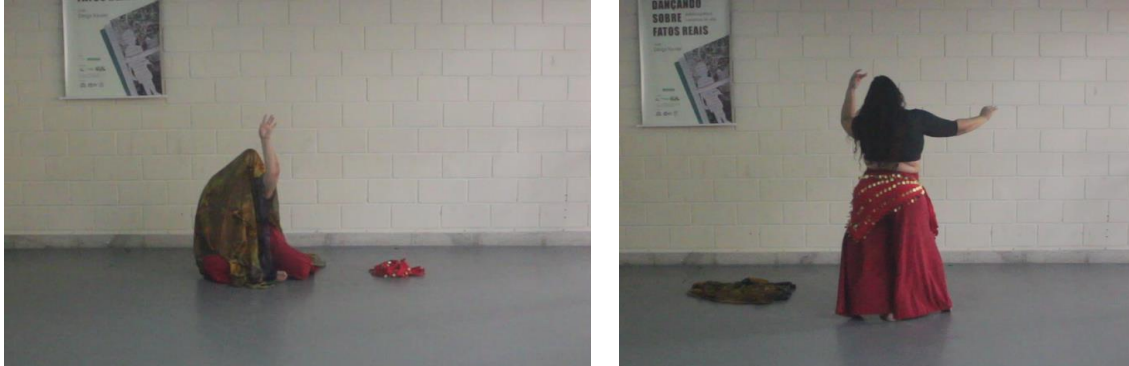
Fonte: Acervo pessoal.

162

Assim como planetas descrevem órbitas em torno de corpos de maior massa, as memórias dançadas emergiram em torno de núcleos simbólicos que reorganizavam as experiências vividas. A singularidade de cada história, ao ser performada diante do grupo, deixava de ser um recorte isolado para tornar-se parte de uma rede de ressonâncias. A memória individual, posta em cena, foi capaz de convocar a memória de outros, criando um campo expandido de escuta e reconhecimento. A escrita de si, tradicionalmente vinculada à linguagem verbal ou textual, aqui se desloca para a linguagem do corpo em movimento, para a espacialização das memórias e para uma escuta expandida.

Nessas dinâmicas (Figuras 8 e 9), a memória individual deixou de ser um registro estático para tornar-se uma rede de ressonâncias. O corpo não apenas ilustrou a narrativa: ele se tornou o campo de reverberação, permitindo que histórias silenciadas, como as ligadas ao luto, à exclusão ou ao trauma, fossem tratadas como gestos em processo de cura. A experiência revelou que o autobiográfico, quando praticado como órbita, não apenas narra o passado, ele reinventa as formas de estar junto.

Figura 8 e 9 – A cena final – com mãos dançantes e rosto velado (seja pelo tecido, cabelo ou posicionamento de costas) a participante desafia estereótipos sobre a dança do ventre, afirmando-a como prática ancestral e política.



Fonte: Acervo pessoal.

4. Considerações: A órbita dos objetos como poética da memória

A investigação da órbita de objetos justifica-se pela urgência de metodologias aplicadas à arte que valorizem as lacunas e contradições da experiência humana, focando propositalmente no que está inacabado e nas tensões que surgem quando as pessoas guardiãs manipulam seus objetos, validando assim, a dúvida, o erro e casualidades como partes fundamentais do aprendizado artístico. Ao posicionar o objeto solar no núcleo de uma constelação biográfica, a prática transformou histórias íntimas em constelações compartilháveis, desafiando narrativas hegemônicas por meio de uma suspensão da cena que atrai outras memórias em órbitas concêntricas ou excêntricas, dependendo da intensidade dos afetos que mobiliza.

163

A gravidade, aqui, não é um mero recurso poético, mas uma ferramenta ética para compreender como as memórias se organizam entre proximidades e distâncias. Os objetos deixaram de ser lembranças fixas para se tornarem agentes ativos que reconfiguram o presente. Ao propor a órbita como estrutura dramatúrgica, a pesquisa afirma a arte como modo de habitar o tempo de forma aberta e instável.

Esse processo levanta questões que estão sendo desdobradas na pesquisa doutoral: como dançar a memória do outro sem apagar sua singularidade? O que escolhemos manter na margem de nossas órbitas? A resposta provisória parece residir no ato de ecoar afetivamente: entre corpo, objeto e ficção, o que emerge não é um passado imóvel, mas um futuro em aberto, onde o sujeito se transforma ao partilhar sua história sob o olhar do outro.

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. **O narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BLANCO, Sergio. A autoficção: uma engenharia do eu. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Florianópolis, 2023.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOUBROVSKY, Serge. **Autobiographis: de Corneille à Sartre**. Paris: PUF, 1988.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

FERNANDES, Ciane; LACERDA, Cláudio Marcelo Carneiro Leão; SASTRE, Cibele et al. **A arte do movimento na prática como pesquisa**. Anais ABRACE, Campinas, v. 19, n. 1, 2018. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3913>. Acesso em: 2 fev. 2025.

HASEMAN, Brad. **Manifesto for Performative Research**. Media International Australia incorporating Culture and Policy, [S. l.], n. 118, p. 98-106, fev. 2006.

PAXTON, Steve. **Gravidade**. São Paulo: N-1 edições, 2021.

PIZARRO, Diego; SCIALOM, Melina; FERNANDES, Ciane. **Prática Artística Como Pesquisa, Somática e Ecoperformance**. 1. ed. São Paulo: Giostri Editora, 2024.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. Pesquisa Autobiográfica em Arte: apontamentos iniciais. **Revista NÓS: Cultura, Estética e Linguagens**, v. 6, n. 1, p. 95-130, maio 2021.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. **Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives**. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

_____. New genres, new subjects: women, gender and autobiography after 2000. **Revista Canaria de Estudios Ingleses**, n. 58, p. 13-40, mar. 2023. Disponível em: <https://www.ull.es/revistas/index.php/estudios-ingleses/article/view/5189>. Acesso em: 16 jul. 2025.

VELLOSO, Rita. Pensar por constelações. In: JACQUES, P.B., and PEREIRA, M.S., comps. **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar** [online]. Salvador: EDUFBA, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/39390922/Pensar_por_Constela%C3%A7%C3%B5es_Nebulosas_do_P

164

[ensamento_Urbani_stico?nav_from=d95eb298-05eb-4825-94b5-9427a730cba6](#) Acesso em 15 jul.
2025.

165

Fios de afeto em todas as direções: processos de aprendizado na criação de espetáculo para bebês diversos

Joana Abreu (EMAC/UFG)
Yasmin Gonçalves e Lyra (CEPAE/UFG)

RESUMO:

Relato e reflexão sobre o processo criativo do espetáculo *Assari*, do grupo Teatro da Escuta (GO), no Projeto de Extensão Teatro para Bebês da UFG. A investigação centra-se na criação de poética cênica acessível, destinada a bebês diversos e seus acompanhantes adultos, em diálogo com a natureza e a biodiversidade, já que se constitui numa trilha em área externa, com pausas em estações onde ocorrem cenas curtas. A criação parte da metodologia de coautoria com adultos e bebês diversos.

Palavras-chave: Teatro para bebês; poéticas da infância; processos criativos; poéticas acessíveis; diversidades.

ABSTRACT:

Reflections on the performance *Assari*, created by Teatro da Escuta (GO), which is part of the extension project *Theatre for Babies* at UFG. *Assari* is a performative pathway through a natural environment, in which babies and adults engage in both spatial displacement and pauses to watch brief scenic actions. Conceived in collaboration with the babies and with non-human agents—such as cedar trees, birds and other beings—the performance dialogues with the poetics of early childhood, nature, and accessibility.

166

Keywords: Theater for babies; childhood poetics; creative processes; accessible poetics; diversities.

Arejando e ampliando caminhos de afeto

O presente trabalho traz relatos e reflexões sobre o processo de montagem do espetáculo *Assari - trilhas sensíveis para as infâncias*, criado pelo grupo Teatro da Escuta (GO), que integra o projeto de extensão *Teatro para Bebês na UFG*, cadastrado na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás - EMAC/UFG. O espetáculo é dirigido por Fernanda Cabral (DF). Para este trabalho, o grupo parte da intenção de experimentar uma criação poética que se configura como uma trilha em meio à natureza, ao longo da qual os bebês diversos e suas pessoas adultas vivenciam tanto caminhadas de deslocamento quanto pausas em estações nas quais ocorrem cenas curtas.

O espetáculo *Assari - trilhas sensíveis para as infâncias* não é a primeira poética para bebês criada pelo Teatro da Escuta. O percurso de estudos, criações, formações e apresentações artísticas

do projeto de extensão Teatro para Bebês na UFG teve início há nove anos, em 2017. O estímulo para o cadastro do projeto foi uma oficina de teatro para bebês ministrada, no ano anterior, pela artista Fernanda Cabral (DF), durante o Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás - FUGA IX, promovido pela EMAC/UFG.

Desde então, o projeto de extensão tem objetivado investigar e criar teatro para a primeiríssima infância (bebês e crianças de 3 meses a 4 anos de idade), ampliar a formação dos artistas docentes da cena e a capacitação de educadoras/es das infâncias, bem como circular com apresentações em creches públicas e teatros. Mais recentemente, a atividade do grupo inclui também investigações em contato com a natureza, como é o caso do espetáculo *Assari*.

Nessa trajetória, foram criados espetáculos, intervenções cênicas, poéticas audiovisuais e contações de histórias. Exemplos dessas criações são os espetáculos *Tuná*, que apresenta uma mãe e uma filha que navegam juntas o rio de suas vidas; e *E agora?*, que aborda as vivências das crianças no momento da separação da família para iniciar uma trajetória no ambiente escolar. Tanto esses dois exemplos como outras intervenções do Teatro da Escuta foram realizados seguindo uma metodologia de criação cuidadosa, que será detalhada no próximo tópico. Todavia, partindo da metodologia de criação, até então, os espetáculos e intervenções eram criados para serem apresentados na sala de espetáculo ou no próprio ambiente escolar. Ainda que as apresentações em escolas aconteçam, eventualmente, na área externa, não se caracterizavam como performances criadas para ou a partir do ambiente externo.

Em 2024, a pesquisa¹ de Isabela Caetano, integrante do grupo, gerou uma primeira intervenção cênica de curta duração que dialogava mais diretamente com elementos como a água e a terra e acontecia intencionalmente em área externa. Essa performance, chamada *Terra Chão*, foi um dos elementos impulsionadores para o projeto *Assari*, debatido agora, projeto que, pela primeira vez na experiência do grupo, se propõe à montagem de um espetáculo criado na e com a natureza, em ambiente externo aberto.

Somado a esse desejo de criação em ambientes de natureza, a experiência do grupo vinha apontando para a importância de aprofundar as pesquisas sobre poéticas para a primeira infância que

¹ Trabalho de conclusão de curso em Teatro da EMAC/UFG intitulado “‘CHÃO-NHECER-ME’: reflexões artístico-pedagógicas na criação de Terra Chão, uma poética cênica para bebês”, apresentado em 2024 sob a orientação da Prof. Dra. Joana Abreu. Disponível em:

https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/269/o/ISABELA_DE_OLIVEIRA_CAETANO.pdf. Acesso em: 10 jan. 2026.

considerassem de modo mais assertivo a diversidade e a neurodiversidade na constituição da plateia e dos criadores dos espetáculos. Para tanto, seria importante um estímulo de ampliação das percepções para a acessibilidade e tal estímulo deveria estar presente desde a etapa de criação.

Nos tópicos a seguir, há relatos e reflexões sobre como o processo de criação e a metodologia de trabalho do grupo vêm sendo atravessados, na criação do espetáculo *Assari*, tanto pelo diálogo com seres da natureza e do ambiente escolhido, como por saberes das poéticas e das estéticas acessíveis. A fim de oferecer elementos para a compreensão desses relatos e reflexões, faz-se necessário apresentar alguns detalhes da metodologia de criação aplicada pelo grupo.

Metodologia de co-criação artística com/para bebês

Nestes anos de pesquisa e partilhas com bebês, crianças e adultos, o Teatro da Escuta vem consolidando sua metodologia de criação artística para a primeira infância, que parte da sensibilidade, do olhar e da escuta das performances² cotidianas das crianças - que se desvelam pelas interações e brincadeiras, seus tempos e suas formas de se relacionar com os mundos a que têm acesso. Essas performances passam então a atravessar o percurso das/os artistas que se deixam afetar, suscitando memórias e/ou imagens profundamente pessoais (e por isso universais) de sua própria infância, ou mesmo de maternidade ou paternidade, como explica Fernanda Cabral (2016, p. 19):

O teatro para bebês inspira-se no universo poético e de jogo que existe na primeira infância, fazendo do espetáculo também uma recriação, uma brincadeira em relação ao 'objeto' observado, que é reconstruído a partir da sensibilidade do adulto ator-diretor-criador.

Importante salientar que partimos do entendimento da criança de 0 a 4 anos enquanto ser humano que é, não apenas que virá a ser e, portanto, cidadã de direitos, inclusive ao acesso a espetáculos teatrais de qualidade. Em sua recém chegada, na aventura de habitar o mundo, os bebês

168

² Marina Marcondes Machado, Professora Doutora na Universidade Federal de Minas Gerais desenvolve durante seu pós-doutorado o conceito de *criança performer* a partir da fenomenologia e da sociologia da infância, em que as ações cotidianas das crianças, quando percebidas por adultos atentos e sensíveis, podem ser entendidas como expressões performáticas, como escreve: “Nesse sentido a criança é um ser-no-mundo permeado de limitações, dadas pela imaturidade de seu corpo e pela moldura oferecida na convivência com a cultura ao seu redor, sobre o que é permitido ou não para uma criança por ali, mas é uma pessoa desde a mais tenra idade apta a dizer algo sobre tudo isso: diz algo em seu corpo, gestualidade, gritos, choro, expressões de alegria e consternação, espanto e submissão. Esses dizeres em ação, essas atuações no corpo, mostram-se repletas de teatralidade: pequenas, médias e grandes *performances*, ações de suas vidas cotidianas que encarnam formas culturais no *ser total* da criança; ações visíveis e também invisíveis aos olhos do adulto” (2010, p. 126).

e as crianças pequenas conhecem, se relacionam e criam cultura de uma maneira própria a esta etapa geracional, marcada pelo olhar híbrido entre realidade-imaginação e pelo poder da presença, o que permite que sejam excelentes espectadoras. Sobre o poder de fruição estética dos bebês, Carlos Laredo (2013), co-fundador da companhia hispano-brasileira de teatro para bebês *La casa incierta* explica:

Para ser espectador de teatro, a idade não é sinônimo de sensibilidade, nem de capacidade para a maravilha nem de capacidade estética, nem de aptidão sensorial ou emocional. Em todos estes aspectos, os bebês são muito mais aptos para a aventura artística que os adultos que os acompanham, muito mais aptos para ver o que os adultos deixam de ver ou perceber. Para sentir e vibrar com a energia de seu ambiente, um bebê está plenamente capacitado tanto pelas suas faculdades sensoriais como pela sua qualidade de viver completamente no “aqui e agora”.

A capacidade de viver plenamente o tempo presente, muito além do tempo cronológico do universo adulto, faz com que a criança se conecte profundamente com tudo aquilo que lhe é significativo. Tornar uma experiência teatral significativa para os bebês está muito além de estereótipos de multiplicidade de sons, estímulos, cores vibrantes, interação ou linguagem onomatopaica, mas se aproxima da criação de um encontro em que atrizes e atores qualificados buscam compartilhar algo que é verdadeiro para elas/eles.

169

Pela imprescindível horizontalidade na escuta, e frequentes diálogos e interações com os bebês, a metodologia das criações artísticas realizadas pelo Teatro da Escuta é constituída por processos de co-criação. Tais processos são considerados de co-criação por serem realizados com escuta direta às crianças, tornando-as co-autoras do resultado criativo, conforme detalhado nas etapas descritas adiante.

Os vários momentos do processo são articulados em ciclos flexíveis, os quais são denominados ciclos de: **encontro**, **aprofundamento** e **reencontro**.

Nos ciclos de **encontro**, acontecem os primeiros contatos com os bebês, geralmente por meio de observação realizada no ambiente de educação infantil. Nesse contexto, a observação é tomada como escuta das colocações dos bebês e crianças sobre suas percepções de mundo. É uma etapa de muita sensibilidade, pois requer ouvir muito mais do que palavras. Exige a escuta de movimentos, gestos, deslocamentos e relações. É também nos ciclos de encontro que se inicia a tomada de consciência daquilo que afeta as/os artistas, como descreve Fernanda Cabral (2016, p. 14) sobre os “laboratórios de observação nas creches”:

Importante ressaltar que o teatro para bebês se desenvolve por meio de uma prática de pesquisa contínua, aquela que também inclui o “laboratório de observação nas creches”. Nela, o ator-diretor-criador é capaz de tecer fios invisíveis da criação artística ao ser afetado pela sensibilidade criativa dos bebês.

Portanto, nesta etapa, cada artista precisa aguçar sua sensibilidade e disponibilidade para escutar a si e seus atravessamentos no contato com as infâncias.

Nos ciclos de **aprofundamento**, tem andamento uma etapa de criação cênica, em sala de ensaio, que se desenrola a partir dos aspectos mais marcantes dos encontros com os bebês e crianças, realizados na etapa anterior. Aqui tudo que foi registrado e percebido passa a ser compartilhado entre artistas e desdobrado em poéticas e sínteses que acontecem no corpo e na voz, dialogando com visualidades e sonoridades diversas, sem prescindir dos afetos que foram alinhavados na escuta dos bebês.

Os ciclos de **reencontro**, por sua vez, são momentos de partilha das poéticas cênicas criadas, que passam a ser apresentadas para os bebês e adultos acompanhantes. Esses momentos de partilha incluem desde ensaios abertos nas unidades de educação infantil, para entender a percepção das crianças em relação ao que já foi criado e escutá-las antes de dar continuidade ao processo criativo, até as apresentações dos espetáculos e performances já prontos para a circulação. Essa é uma etapa de percepção da qualidade das interações, possibilitando ajustes e o amadurecimento do processo de criação.

170

Parte dessa abordagem metodológica foi constituída a partir dos aprendizados, conversas e vivências com dois grupos referência para o fortalecimento do teatro para a primeiríssima infância no Brasil: La casa incierta e Studio Sereia, especialmente no contato com as artistas Fernanda Cabral e Clarice Cardell. Todavia, esses aprendizados se expandiram e se multiplicaram, a partir dos encontros e do contexto do Teatro da Escuta, calcados na experiência com bebês e crianças do cerrado goiano, principalmente dentro da vivência de um projeto de extensão de uma universidade federal, num curso de licenciatura em teatro, em cuja universidade há uma unidade acadêmica de Educação Básica com Educação Infantil.

Vale ressaltar que, até o presente momento, na metodologia circular de co-criação do Teatro da Escuta, a ideia central do espetáculo surgia após os primeiros encontros com os bebês, aqueles já mencionados, que ocorrem em instituições de Educação Infantil parceiras, como o Departamento de Educação Infantil do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicada à Educação - CEPAE/UFG. A partir destes

encontros, os afetos e memórias das/os artistas contribuem para a percepção do que poderá ser o mote da dramaturgia.

No caso aqui descrito, não obstante, as trilhas criativas do espetáculo *Assari* têm-se realizado por caminhos que são novos desdobramentos deste círculo criativo. O mote do espetáculo surgiu das ideias acumuladas a partir de vivências criativas anteriores, fortalecidas, em seguida, pelas experiências de contato com a natureza, encontros com os bebês e estudos sobre acessibilidade cultural junto ao Instituto de Arte e Inclusão - INAI (Goiânia)³.

Como desdobramentos dessas provocações, tanto de contato mais intenso com a natureza como de estudos orientados pelo INAI, foi-se constituindo o processo detalhado a seguir.

Estéticas diversas para naturezas diversas

Assari é um espetáculo cujos desejos e referências de criação dialogam com a subversão de ordens dominantes. Por ser teatro para bebês, propõe como um fundamento o questionamento do adultocentrismo. Pelo lócus de relação para criação em contato com ambientes externos ao chão e paredes de concreto das salas de ensaio, subverte a noção de sujeitos com as quais os artistas dialogam para abarcar diferentes naturezas de existência. Essa multiplicidade de formas de existência, no caso em estudo, refere-se à presença de seres que a humanidade classificou como animais, vegetais e minerais. Ademais, inclui ainda as especificidades criativas da arte criada para e a partir de pessoas com deficiência.

No livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak (2020), líder indígena, ativista do movimento socioambiental e defesa dos direitos indígenas, discute sobre o conceito de humanidade restrito à civilização construída pelas estéticas-éticas capitalistas e questiona: “Somos mesmo uma humanidade?” (2020, p. 12). Esta concepção colonialista de humanidade, no singular, aliena das condições mínimas de existência tudo o que não segue um padrão desenvolvimentista em prol do lucro.

Antônio Bispo (2024, p. 18) adverte acerca da dicotomia entre humanização e natureza que oprime a organicidade da vida:

³ Associação Civil, filantrópica, sem fins lucrativos, de caráter educacional, cultural, de assistência social e de saúde. Tem por finalidade propor, realizar e apoiar ações por meio de políticas inclusivas que visem prioritariamente a promoção da Pessoa com Deficiência (PcD) e de seus familiares/acompanhantes, ampliando suas ações para jovens e adultos em situação de vulnerabilidade social. (INAI, 2025).

O que é a cidade? É o contrário de mata. O contrário de natureza. A cidade é um território artificializado, *humanizado*. A cidade é um território arquitetado exclusivamente para os humanos. Os humanos excluíram todas as possibilidades de outras vidas na cidade. Qualquer outra vida que tenta existir na cidade é destruída. Se existe, é graças à força do orgânico, não porque os humanos queiram.

Para (re)criar vidas que pulsam, que fluem, confluem, criam arte e caminham, fez-se necessário, no processo criativo de *Assari*, buscar a contramão deste modelo de humanidade, propondo estéticas capazes de conceber a ética da pluralidade e das diferenças que constituem a natureza e as pessoas diversas.

As trilhas de criação deste espetáculo exigiram então (re)pensar a presença de outros corpos, corpos diversos perpassados por diferentes modos de experienciar a vida, exigindo assim novos estudos e reflexões sobre a criação artística que pudessem contemplar múltiplas formas de fruir e dialogar com os significados primordiais que suscitam o estopim criativo das cenas, bem como sua lapidação posterior.

Para ampliar as possibilidades de criação e dialogar com formas diversas de existência, o espetáculo conta com assessores de acessibilidade do Instituto Arte e Inclusão, coordenado por Thiago Santana, ator, professor, pesquisador sobre acessibilidade cultural, cuja assessoria tem promovido formações, experiências e trocas nas caminhadas que tecem fios de afeto onde antes não havia conexões.

172

A ampliação da noção de acessibilidade

A criação de um espetáculo acessível para bebês diversos tem se fundamentado pelas noções de acessibilidade cultural e acessibilidade estética, que inclui aprendizados sobre a teoria e a prática de minimização de barreiras (Sasaki, 2009) para pessoas com deficiências. Vale ressaltar que pensar na acessibilidade significa buscar uma condição na qual

os sistemas sociais comuns são tornados adequados para toda a diversidade humana - composta por etnia, raça, língua, nacionalidade, gênero, orientação sexual, deficiência e outros atributos - com a participação das próprias pessoas na formulação e execução dessas adequações. (Sasaki, 2009, p.1).

Portanto, é uma meta importante do processo que os elementos constituídos a partir da consciência de acessibilidade para plateias com características específicas sejam, na medida do

possível, elementos que tornem o espetáculo mais abrangente para qualquer plateia, no que concerne a seu alcance. Essa intenção funciona como mais um provocador e mediador do processo criativo. Gera ainda questionamentos e percepções que não eram conscientes para o grupo de artistas envolvidos, provocando ampliações recorrentes das noções e da prática da acessibilidade.

Estabelecem-se portanto aprendizados sobre a necessidade de repensar maneiras com que diferentes sentidos podem ser tocados para uma criação artística que seja significativa para todos/as. Thiago Santana (2023, p. 79-80) descreve a acessibilidade cultural em sua dissertação de mestrado:

[...] com a presença de corpos Outros, corpos diversos, se fazem necessárias novas reflexões sobre o fazer artístico e tem-se assim a oportunidade de expansão das possibilidades criativas. Acessibilidade cultural é, portanto, um conjunto de estratégias para a inclusão de pessoas com deficiência em todas as dimensões das culturas, dando condições para cada pessoa exercer seu papel cidadão de direito e dever, ativamente nas discussões, proposições e produções artísticas e culturais, sejam elas quais forem, que sejam representativas e constituintes das identidades dos povos, garantindo autonomia, segurança e integridade humana.

A percepção sobre acessibilidade cultural, tão minuciosamente descrita por Santana, desemboca também no contato com proposições como a de acessibilidade estética. Camila Alves (2025, p. 234) defende “uma acessibilidade, em espaços culturais, que seja mais estética, em vez de uma acessibilidade puramente técnica”, ou seja, defende a possibilidade de questionar modos naturalizados de ver, experimentar e conhecer, buscando maneiras mais complexas e mediadas de interagir com a obra de arte. Mediação passa a ser, portanto, um conceito fundamental para acessar poética e esteticamente uma obra cênica.

173

Em busca dessas mediações potenciais, desses fios de afeto, o projeto se compôs com a orientação em acessibilidade feita pelo Instituto Arte e Inclusão (INAI). Isso implicou em buscar compreender como experiências com a metodologia de criação para bebês, já exercitada pelo grupo, dialoga com abordagens como a do Visual Vernacular (Ramos; Abrahão, 2018), a da audiodescrição poética, a da interpretação em LIBRAS, entre outras. Para estabelecer um contato inicial com abordagens específicas da acessibilidade cultural, vêm sendo realizadas consultorias e oficinas de capacitação coordenadas pelo INAI.

É possível observar que cada encontro vivido traz para o processo criativo não somente novos materiais de cena, mas novas maneiras de percepção sobre o próprio processo de criação cênica.

Assim, a transformação acontece em ondas concêntricas que causam um efeito dominó de sutis transformações na maneira do Teatro da Escuta perceber o próprio teatro para bebês.

Encontros interespécies e a transformação da cena: de pássaros chora-chuva a cedros e jacarandás

Assari é uma criação cênica que surgiu do desejo do Teatro da Escuta de estar em contato com as naturezas, investigar a humanidade para além do imaginário coletivo do antropoceno (Krenak, 2020, p. 22). Realizado em parceria com cedros, passarinhos, cigarras e outros seres, o trajeto vem se configurando, desde sua criação, na busca do diálogo entre as poéticas das infâncias, da natureza e da acessibilidade.

Simultaneamente aos primeiros contatos com a natureza, foram realizados os ciclos de encontros com os bebês de 1 a 3 anos de idade do DEI/CEPAE/UFG, onde algumas questões motrizes guiaram a observação de cada artista, que já iniciava a escuta a partir de questionamentos provocadores: “Que caminhos as crianças traçam? Que encontros se estabelecem nesses percursos? Que memórias de caminhos e percursos da infância de cada artista são acessados a partir dessa escuta dos bebês e crianças?”. Neste processo criativo, as observações e escuta das crianças foram realizadas prioritariamente em momentos em que estas se encontravam na área externa, em ambientes naturais de quintais, jardins, pomares e parques.

174

Destas questões surgiram registros de experiências que foram compartilhados durante o ciclo de aprofundamento. As experiências foram então recriadas pelo grupo em formato de cartas e pequenos textos poéticos, que sintetizavam aquela memória ou sensação, em um processo de construção de imaginário-poético (Cabral, 2016, p. 47) para criação das primeiras cenas. O modo como cada artista do grupo sintetizou poeticamente a percepção dos caminhos dos bebês e suas próprias memórias de caminhos na infância levou à criação das primeiras trilhas/veredas na sala de ensaio, demarcadas a partir do imaginário do nascimento, das mãos que auxiliaram nos primeiros passos e das pequenas grandes descobertas nestes caminhos.

Enquanto o grupo traçava trilhas cênico-afetivas em sala de ensaio, transitava também pelos amplos espaços do Campus Samambaia, na Universidade Federal de Goiás, a fim de encontrar um local adequado para a apresentação do futuro espetáculo. Essas andanças revelaram, como espaço potencial, a área externa do Herbário da UFG, com seu bosque, sua fauna e sua flora.

Vale ressaltar que a música, as vozes e sons diversos são elementos estéticos essenciais da composição em andamento da poética cênica do espetáculo *Assari*. A partir das vivências e produções

dos artistas e seres envolvidos, a música tema do espetáculo, composta por Fernanda Cabral, canta sobre pisar na terra e trilhar caminhos, gerando um terreiro de vida, carregado de força, fé e paixão, pelas quais se compartilham flores e versos para quem for se achegando. Esta canção conduz pelas trilhas no espaço externo, mediando os encontros entre as estações cênicas, trazendo um novo sentido para a caminhada no bosque.

O Herbário da UFG é um local composto por um gramado repleto de árvores, rodeado por uma floresta mais densa do cerrado, de onde surgem borboletas, macacos-prego, pássaros chora-chuva e outros seres do reino animal, vegetal e mineral. Depois de uma primeira etapa de trabalho em sala de ensaio, os momentos de ensaio e criação passaram a acontecer prioritariamente no ambiente externo do Herbário.

Com essa mudança de ambiente, foi possível perceber que os encontros com as grandezas e miudezas da natureza subvertem o caminho reto, acelerado e desconectado da modernidade, convidando a perceber outras sinuosidades no terreno, outros perigos e maravilhas, levando à constatação de que trilhar com a natureza, assim como com os bebês, exige constante conexão com o entorno. No espaço aberto, não é possível apenas criar o roteiro de cena e realizá-lo tal qual idealizado. No meio de um passo, o vento passa forte; entre uma fala e outra, um passarinho dialoga mais alto com as palavras; em um movimento, caem folhas e galhos das árvores; com um cheiro, surgem macacos-prego; um toque despercebido no chão pode levar à uma picada de formiga. Até mesmo os aviões, com seu barulho ensurdecador, abafam os mais altos instrumentos tocados em cena.

175

Cada um desses sutis acontecimentos, foi ensinando ao grupo que não se tratava somente de percalços e intercorrências durante um ensaio. Tratava-se da participação de outros seres, com outras estesias, outros meios de comunicação e colaboração, interferindo diretamente no processo de criação.

Diante dessas vivências, tem-se feito necessário conhecer os animais, vegetais e minerais que existem no ambiente do Herbário em uma relação de compartilhamento de sujeitos-artistas para sujeitos-natureza, dotados de nome e características próprias a serem descobertas e com as quais busca-se familiarizar e entusiasmar, conforme exemplifica Ailton Krenak (2020, p. 18-19):

Aprendi que aquela serra tem nome, Takukrak, e personalidade. De manhã cedo, de lá do terreiro da aldeia, as pessoas olham para ela e sabem se o dia vai ser bom ou se é melhor ficar quieto. Quando ela está com uma cara do tipo “não estou para conversa hoje”, as pessoas já ficam atentas. Quando ela amanhece esplêndida, bonita, com nuvens claras sobrevoando a sua cabeça, toda enfeitada, o pessoal fala: “Pode fazer festa, dançar, pescar, pode fazer o que

quiser”. Assim como aquela senhora hopi que conversava com a pedra, sua irmã, tem um monte de gente que fala com montanhas. No Equador, na Colômbia, em algumas dessas regiões dos Andes, você encontra lugares onde as montanhas formam casais. Tem mãe, pai, filho, tem uma família de montanhas que troca afeto, faz trocas. E as pessoas que vivem nesses vales fazem festas para essas montanhas, dão comida, dão presentes, ganham presentes das montanhas.

Fomos entendendo que, por exemplo, junto com o ator e a atriz em cena, estavam dois grandes cedros, e as ações criadas em sala de ensaio se transformaram ao passar a dialogar com esses grandes seres. Muitos ensaios tinham a visita de pássaros chora-chuva que, com sua plumagem preta e seu bico laranja vinham cantar alterando sutilmente a presença do grupo em cena. A partir dessas e de outras interações com aves presentes, nossa trilha pelo cerrado/bosque ganhou uma personagem pássaro.

Paulatinamente, a percepção da natureza tem levado a uma integração da criação cênica com a atenção e a presença necessárias para interagir não apenas com o público, mas com tudo o que esse novo ambiente nos oferta a todo instante. Esta percepção tem sido um desafio, de aguçar a escuta para estabelecer relações efêmeras que se transformam a cada ensaio. Como mais um indício de potência, é possível perceber que a escuta mais aguda para as parcerias na natureza ao redor aproxima o grupo mais ainda da vivência das crianças na área externa. Uma vivência disponível para os acontecimentos e transformações que acontecem a todo instante.

176

Resultados alcançados e resultados do porvir

Em meio aos fios de afeto estabelecidos no processo de co-criação do espetáculo *Assari*, o grupo Teatro da Escuta dá pequenos passos pelas veredas das poéticas acessíveis, conectando-se com bebês gente, bebês pássaros, bebês plantas, em suas constituições diversas. Conforme relatado, trata-se da experiência de buscar novas trilhas e desdobrar uma abordagem metodológica que vem sendo constituída desde 2017.

Para tal, no estudo em questão, são fundamentais duas variáveis que se agregam às etapas metodológicas já experimentadas anteriormente: o diálogo com seres diversos integrantes do ambiente natural do bosque e do quintal do herbário da UFG; os aprendizados e entendimentos sobre acessibilidade cultural e estética aos poucos consolidados com a parceria com o Instituto Arte e Inclusão.

Como primeiros resultados, é possível perceber, além do aprofundamento da formação do grupo de artistas do Teatro da Escuta, a transformação no processo e nos resultados da criação cênica. Essas transformações influenciam não somente a criação do espetáculo *Assari*, mas também a metodologia de trabalho do grupo no que tange à criação de espetáculos para bebês e crianças de 0 a 4 anos.

Após esses primeiros resultados, espera-se realizar os ciclos de reencontro na co-criação artística, nos quais será proposta a partilha de cenas com bebês humanos e pessoas diversas, partilha essa em que a plateia observa a performance em processo e oferece suas impressões aos artistas. A partir dessa etapa, será possível estabelecer a ligação entre as estações de cena da trilha do espetáculo entendendo sempre “O que nos motiva a caminhar?” como seres que nascem e morrem neste planeta. Acredita-se que assim seja possível caminhar para a consolidação da integração do processo criativo entre atrizes, atores, direção, profissionais de acessibilidade, de iluminação, cenografia e figurino, possibilitando a estreia da versão final do espetáculo.

Por fim, vale ressaltar, ainda uma vez, a oportunidade de aprofundamento das relações sensíveis com a natureza, bem como de ampliação da consciência sobre a acessibilidade cultural e estética nos processos criativos para bebês e crianças. O processo segue em busca da co-criação e das mediações por fios sutis de afeto.

177

REFERÊNCIAS:

ALVES, Camila de Araújo. “A acessibilidade estética como uma proposta de reparação histórica” *In SESC REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO / n. 19, agosto 2025.*

CABRAL, Fernanda Alvarenga. **Teatro para Bebês: Processos Criativos, Dramaturgia e Escuta.** [201 f.]. Dissertação (Mestrado) apresentada ao programa de pós-graduação em artes cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

INAI - Instituto Arte e Inclusão. 2025. Disponível em: <https://meuinai.blogspot.com/> Acesso em: 12 jan. 2026.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAREDO, Carlos. **Reflexões sobre a estética e a primeira infância por Carlos Laredo.** 2013. Disponível em: <<https://culturaparabebes.wordpress.com/reflexoes-sobre-a-estetica-e-a-primeira-infancia-por-carlos-laredo/>>. Acesso em: 10 jan. 2026.

MACHADO, Marina Marcondes. A criança é performer. **Educação e Realidade.** 35(2) ed. mai/ago, 2010. p. 115-137.

RAMOS, D. C. M. P.; ABRAHÃO, B. Literatura Surda e Contemporaneidade: contribuições para o estudo do Visual Vernacular. **Pensares em Revista**, n. 12, 2018.

SANTANA, Thiago de Lemos. **Outros lugares de onde se vê: acessibilidade comunicacional em espetáculos cênicos em Goiânia**. [216 f.] Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) — Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2024.

SASSAKI, Romeu Kazumi. Inclusão: acessibilidade no lazer, trabalho e educação. **Revista Nacional de Reabilitação (Reação)**, São Paulo, ano XII, p. 10-16, mar./abr. 2009.

Estatuária plástica na Biomecânica de Meyerhold

Vitor Oliveira Lopes e Silva (UFG)

RESUMO:

O presente artigo tem como objetivo mostrar o termo meyerholdiano “estatuária plástica” conectado as três fases básicas de movimento (Intenção, realização e reação) que compõem a Biomecânica de Meyerhold. A hipótese central é a de que a “estatuária plástica” não constitui um conceito abandonado, mas uma matriz corpórea artística que transfigura o corpo em um corpo artístico.

Palavra-chave: Biomecânica de Meyerhold; estatuária plástica; plasticidade; excitabilidade.

ABSTRACT:

This article aims to demonstrate the connection between the Meyerholdian term "plastic statuary" and the three basic phases of movement (Intention, Realization, and Reaction) that constitute Meyerhold's Biomechanics. The central hypothesis is that "plastic statuary" does not constitute an abandoned concept, but rather an artistic corporeal matrix that transfigures the body into an artistic body.

Keywords: Meyerhold's Biomechanics; plastic statuary; plasticity; excitability.

179

Introdução

A arte, em suas múltiplas manifestações, constitui-se como uma expressão do sensível ao traduzir experiências humanas e reconfigurar nossas percepções de pertencimento no mundo, bem como de reconhecimento daquilo que diverge de nós, desvelando dimensões ausentes ou pouco observadas da realidade. A arte divide-se em diferentes linguagens, como poesia, teatro, escultura, pintura e música, e, desde a Antiguidade Clássica, tais formas expressivas vêm sendo esmiuçadas quanto às suas especificidades e funções. Suas características foram estruturadas e reestruturadas diversas vezes ao longo da historicidade humana, sendo permeadas por intensa reflexão filosófica que frequentemente as colocavam em comparação ou contraste. O cerne dessa reflexão, que opõe ou aproxima as artes visuais e as artes dramáticas, encontra suas raízes mais profundas na Grécia Antiga.

Como marco inaugural dessa tradição reflexiva que nos foi legada, temos Platão, em *A República* (Platão, 2001), que, por meio de seu diálogo socrático, concebe uma cidade ideal na qual a razão constituirá a prioridade máxima. Nessa utopia, as artes visuais e as artes dramáticas são fortemente criticadas e categorizadas como artes miméticas, da imitação. No Livro X da mesma obra, o filósofo argumenta que a pintura e a poesia, incluindo a tragédia, seriam meras imitações do mundo

sensível, que por sua vez já é uma cópia imperfeita do mundo das Ideias. Por estarem duplamente afastadas da Verdade e por se dirigirem às emoções em detrimento da razão, tais expressões artísticas são consideradas potencialmente perniciosas à alma e à ordem da *pólis* (a cidade-estado grega). Embora essa posição se revele limitadora segundo as noções da nossa sociedade contemporânea, ela inaugura um pensamento sistemático sobre a arte dramática e as artes visuais enquanto ferramentas sociais de poderosa influência.

De forma contrária, Aristóteles, discípulo de Platão, retoma o debate acerca da tragédia grega e da imitação em sua *Poética*, reelaborando a noção de mimesis. Ao atribuir uma potência social às tragédias, ele as compreende como instrumentos positivos na construção de uma sociedade, graças ao mecanismo de purificação provocada pela catarse ao purgar emoções fortes. Diferentemente de seu mestre, Aristóteles não concebe a imitação teatral como um afastamento da verdade ou uma mera cópia ilusória, mas como uma via de conhecimento e formação ético-social por meio do emocional. Para ele, a experiência trágica educa o espectador mediante a sensibilização estética, operada através do terror e da compaixão. Desse modo, a poesia dramática estabelece uma relação profunda com a verdade filosófica, realçando a força da linguagem poética, seja no gênero épico, lírico ou dramático (Boriel et al., 1996, pp.19-31).

180

Horácio, com sua célebre frase *Ut pictura poesis*, alinha-se à tradição aristotélica, porém avança ao elevar tanto a pintura quanto a poesia a um mesmo patamar de dignidade artística, aproximando-as por meio de uma comparação que iguala uma à outra. Enquanto a pintura representava as artes visuais e a poesia as artes literárias, o poeta-filósofo entrelaça esses dois domínios, propondo uma relação de intercambialidade que fundamenta um sentido estético reflexivo no interior da filosofia e de outros campos do saber. Essa comparação seminal desencadeou intensos debates sobre as relações entre poesia e pintura ao longo de diversos períodos históricos (LESSING, 2001).

Mais adiante, em meados do século XVIII, dentre essas discussões destaca-se a contribuição de Lessing (2001) em sua obra *Laocoonte ou Sobre As Fronteiras da Pintura e da Poesia*, que toma a frase horaciana como ponto de partida para delimitar as artes literárias e visuais, contrastando a escultura de Laocoonte com a *Eneida* de Virgílio. Ao analisar a representação da dor em cada meio, Lessing busca definir os limites e as capacidades específicas de cada linguagem. Desse modo, o autor define as especificidades de ambas as artes, demarcando suas fronteiras e situando-as em campos

distintos e propondo, em última instância, que a pintura deveria ser essencialmente descritiva e a poesia deveria assumir um caráter alegórico.

O teatro, entre os séculos XIX e XX, permeado por essas tradições comparativas, atravessou um período de profunda autorreflexão e reinvenção. Um movimento que buscava tanto a assimilação quanto a diferenciação em relação a outras formas artísticas, visando redefinir sua própria essência em um contexto histórico-social transformado pela Revolução Industrial que havia começado no século XVIII. Foi nesse cenário de intensa autorreflexão sobre os limites e potências de cada linguagem artística que o diretor russo, e também ator, Vsevolod Meyerhold criou seu Teatro de Convenção Consciente. Um teatro que se aproxima da plasticidade e coloca o ator em foco.

Neste Teatro de Convenção, o termo “estatuária plástica” (MEYERHOLD, 2012, p. 82) foi criado para descrever um ideal de poética de movimento corporal do ator, concebendo-o como um corpo que tenciona as dualidades escultor/escultura e movimento/pausa. Uma dinâmica corporal que foi entusiasmada pelos ideais simbolistas. Portanto, teatro e artes visuais são reaproximados, carregando de forma direta ou indireta todo o debate filosófico anterior acerca das linguagens artísticas.

Posteriormente, Meyerhold desenvolve a Biomecânica dele, um sistema de preparação do ator baseado no movimento corporal. Nessa pedagogia, estrutura-se uma composição básica que faz parte de cada movimento, elementos geradores de toda a complexidade gestual cênica estudada pela Biomecânica de Meyerhold. Intenção, realização (execução) e reação são as fases dessa composição básica, responsáveis por ressignificar o corpo biológico em um corpo teatral artístico. (Picon-Vallin, 2013a, p.135)

Partindo deste fundamento, este artigo investigará de que maneira o conceito de “estatuária plástica” se insere na base do movimento da Biomecânica meyerholdiana. A hipótese central é a de que a “estatuária plástica” não constitui um conceito abandonado, mas uma matriz corpórea artística que transfigura o corpo em um corpo artístico.

Para desenvolver essa análise, o estudo se valerá da bibliografia relativa ao Teatro de Convenção Consciente, contexto que surge o termo “estatuária plástica” voltado para a atuação, e da documentação sobre a Biomecânica de Meyerhold. Metodologicamente, o percurso se dará em duas etapas. Primeiro, percorrerá a gênese do Teatro de Convenção Consciente, enfatizando a criação e a potência da “estatuária plástica”. Em seguida, abordarei a base do movimento Biomecânica de Meyerhold interligando-a à plasticidade.

A articulação proposta entre a Biomecânica e a plasticidade pode aguçar o desbravamento de novos horizontes teóricos que conectam de maneira mais orgânica as artes visuais às artes performativas, além de revelar aspectos ainda ausentes ou pouco visíveis presentes tanto no sistema biomecânico quanto no Teatro de Convenção Consciente.

Meyerhold, o Teatro de Convenção e a Estatuária Plástica: Uma Poética Cênica

A trajetória artística de Vsévolod Emilievich Meyerhold inicia-se pelo teatro amador em sua cidade natal, Penza, mas consolida-se em Moscou. Ao abandonar o curso de direito e ingressar a Classe de Arte Dramática no Instituto Filarmônico de Moscou, ele encontrou não apenas a sua vocação, mas também seu futuro mestre, Konstantin Serguievitch Stanislavski, um professor prestigiado do qual Meyerhold tinha grande admiração. A frequência de Stanislavski na escola de arte continha um propósito, analisar os alunos para um novo grupo teatral.

Após o fim do curso de Arte Dramática, Meyerhold recebeu diversas propostas para entrar em companhias de teatros russas tradicionais, mas foi o convite de Dântchenko e Stanislavski para adentrar ao novo grupo teatral, o Teatro de Arte de Moscou (TAM), que obteve o aceite e o direcionou à um rumo de conhecimentos e criações.

Entretanto, a passagem pelo TAM transformou o diletantismo inicial em rigor profissional, mas, com o tempo, os desentendimentos profissionais e estéticos começaram a emergir entre Meyerhold e os dois diretores do TAM, Vladímir e Konstantin, sobretudo em torno do naturalismo dominante. A saída possibilitou a ida de Meyerhold para a Itália aproximando-o da *commedia dell'arte*. Depois, ao retornar para a Rússia, Vsévolod se junta ao diretor Kochevérov “para a Animação Teatral da Cidade de Kherson” (Abensour, 2011, p. 98), e durante este percurso, na peça Os acrobatas¹, “Meierhold inspira-se visivelmente em Picasso para fazer os atores adquirirem poses expressivas” (Abensour, 2011, pp. 100-101). Percebe-se que a aproximação de Meyerhold às artes visuais começa neste momento, aproximando-o de uma estética mais plástica. Portanto, inicia-se uma trama entre Meyerhold, as formas geométricas das artes plásticas, movimento corporal dos acrobatas e o desenho corporal da *commedia dell'arte*.

Nessa mesma época, Meyerhold adentra na leitura de autores simbolistas, como: Ibsen, Górkí e Maurice Maeterlinck, algo que recorria na emergente cena europeia que se construía naquele

¹ Peça de Franz von Schöntan.

período, provocando uma mudança na encenação da companhia, que almejava extrair da literatura os contornos poéticos dos personagens, nutrindo-se de uma estética das formas. (Cavaliere, 2011).

Rapidamente, Emilevich assume solitariamente a direção da trupe, pois a parceria com Kochevérov é desfeita, originando a Companhia do Novo Drama, e paralelamente trabalha em outros teatros. Essas experiências o afastam ainda mais do teatro naturalista e o aproxima do “teatro estático” do poeta simbolista Maeterlinck (Abensour, 2011, p. 108), possibilitando novos experimentos artísticos para o ator. O “drame estatique”, proposto por Maeterlinck, propunha o “silêncio” enquanto “voz da alma” do personagem, realçando e incidindo uma ênfase na “ação interior”, que se localiza “escondida nas entranhas dessa convenção” (Moler, 2011, p. 73).

Os poetas simbolistas tramaram suas concepções por meio da “ideia da morte”, da exaltação da “beleza escultural” e da missão de “extrair a beleza do mal” promovidas por Baudelaire (Bayer, 1995, p. 286). Stéphane Mallarmé, um dos principais simbolistas e inspirador de Maeterlinck, relata que “a palavra deveria ser autônoma, independente da realidade externa, criador e criatura de um mundo próprio” (Moler, 2011, p. 74). Compreende-se que os simbolistas procuravam outras camadas do ser humano e, ao mesmo tempo, buscavam criar outros mundos.

Esse terreno fértil foi a propulsão para o reencontro de Meyerhold com Stanislavski. Uma aproximação que desencadeou na extinção da Companhia do Novo Drama e também, com mais importância, na criação do Teatro-Estúdio, em 1905. Financiado por Stanislavski e dirigido por Meyerhold, o Teatro-Estúdio operou como um laboratório de pesquisa cênica. Nele, artistas literários eram presenças constantes, como o poeta Valéri Briussov que conduziu um “birô literário” fornecendo novas obras dramáticas ao grupo (Meyerhold, 2012, p. 35), e, assim, mostrando-os novos ritmos textuais que provocava quanto à “materialização teatral” (Meyerhold, 2012, p. 59). Essa abordagem aproximava os atores do Teatro-Estúdio da criação e os afastavam da imitação.

Além disso, ocorreu no Teatro-Estúdio, uma oficina de maquetes, da qual participaram diretores e cenógrafos. Essa oficina tinha como função conjecturar as concepções artísticas dos espetáculos para apoiar mais a atuação do ator. Nela consolida-se “o princípio de estilização” (Meyerhold, 2012, p.33), que constituía em aproximar a atmosfera do texto dramático à cena teatral, emergindo as facetas e camadas mais íntimas do ser humano. Assim, o Teatro-Estúdio se torna um espaço laboratorial, com experimentações e pesquisas voltados para a cena que buscavam novas criações artísticas. Este teatro, como se pode observar, vai amparar-se na literatura simbolista, principalmente em Maeterlinck.

Situado na rua Povarskaia, o Teatro-Estúdio acolheu atores e atrizes iniciantes e sêniores, com a finalidade de participarem de experimentos para poderem criar um novo teatro, e tinham o objetivo de apresentar um espetáculo. Porém, devido aos desentendimentos entre Stanilavski e Meyerhold esse espetáculo nunca foi apresentado, mas foi por meio dele que Meyerhold criou o Teatro de Convenção. Consciente que pensava na cena como um alto-relevo que mostrava suas camadas, como uma escultura viva.

No Teatro de Convenção de Meyerhold, o silêncio e a pausa são aspectos fundamentais na encenação, pois nesses momentos revelavam camadas profundas e omissas dos personagens trazendo a essência do drama para o palco. A encenação nesse teatro meyerholdiano se encontrava na estetização, na simbologia e atmosfera do drama, provocando uma cadência própria que nutria um “convencionamento consciente” (Meyerhold, 2012, p. 59) que se vinculava ao sensível. Essa convencionalidade na atuação abordará um novo teatro, do qual “tudo se passa como fora do tempo e do espaço, ou melhor, em um tempo e em um lugar que pertencem particularmente a cada ser humano” (Abensour, 2011, p. 109).

O ator deste Teatro de Convenção, como podemos observar, consolidava sua atuação por meio de um teatro mais estático. A atuação no Teatro de Convenção era construída por meio de um ritmo entre pausa e movimento presentes nas gesticulações, na mobilidade corporal pelo espaço e nos diálogos, que construíam um ritmo próprio para cada personagem. Fato que aproxima o ator da construção em cena como se ele estivesse criando uma obra de arte no palco. Assim sendo, o intérprete tornar-se uma obra viva no palco, se aproximando da escultura, devido a tridimensionalidade.

Meyerhold, em seu Teatro de Convenção, evoca a estetização do ator conectando-a às artes plásticas, por meio da construção de uma simbologia dentro do movimento ao colocar o ator em pausas, como se fosse estátuas, durante o percurso da encenação. Por meio desse viés, Meyerhold formula o termo “estatuária plástica” (Meyerhold, 2012, p. 82). Uma expressão que se aproxima do “mármore vivo” dito pelos “poetas Musset e Lamartine” se referindo as atuações que eram como “uma estátua que é contraditoriamente percorrida pelo calor e pelo fluxo de vida” (BARBA & Savarese, 1995, p.147).

Esse corpo plástico meyerholdiano evidencia uma dupla função por assumir simultaneamente os papéis de escultura e de escultor no palco. A “estatuária plástica” faz com que o ator transfigure-se em um outro, com que o ator crie formas em que “durante um instante a eternidade parece concentrada nesse grupo imóvel” (Abensour, 2011, p. 116).

Biomecânica de Meyerhold e sua plasticidade.

Após o término do teatro-estúdio em 1905 até 1920, Meyerhold trabalha em diversos teatros, mas ao mesmo tempo, sempre oferecendo oficinas para a formação do ator. Por meio dessas experiências de montagens e das oficinas Meyerhold cria a sua Biomecânica, um “adestramento do ator” que, ao mesmo tempo, possibilitou um “amplo método de atuação” (Picon-Vallin, 2013a, p. 132) e gerou uma nova codificação de movimento teatral que perpassava pela pausa. Podemos observar que o Teatro de Convenção Consciente é a base para a concepção da Biomecânica. Chaves (2003, p. 73), fala que a plasticidade do ator é um princípio fundamental desse sistema meyerholdiano. Portanto, o Teatro de Convenção Consciente, com sua plasticidade, torna-se um pilar central na Biomecânica de Meyerhold.

Na biomecânica meyerholdiana, o ator com seu artifício da “revelação do movimento pela imobilidade” (Picon-Vallin, 2013b, p. 27), revela o diálogo interior teatral e possibilita uma imagem que, de certa forma, se solidifica, agindo como escultura.

A Biomecânica de Meyerhold trabalha o corpo do ator para a cena enfatizando o ritmo corporal por meio do intrincamento entre pausa e movimento em função da estilização do ator para se criar em cena. Porém, esse treinamento do ator possui três momentos que fazem parte do cerne de cada movimentação da Biomecânica, são eles: intenção, realização (execução) e reação (Picon-Vallin, 2013a, p. 135). Assim, essas três fases compõem uma base dos movimentos biomecânicos pelo espaço.

Segundo Chaves (2003, p. 59), esses três momentos constitutivos da base biomecânica articulam-se como um circuito orgânico da excitabilidade reflexiva do ator. Nessa perspectiva, a intenção corresponde à percepção de um estímulo externo, um estado de atenção corporal. Em seguida, a realização (ou execução) configura-se como a resposta motora propriamente dita, na qual o corpo traduz essa percepção em um movimento ritmado. Por fim, a reação representa a diminuição da ação, uma desaceleração que prepara o corpo para um novo ciclo básico.

Dominar essa base corporal faz com que o ator domine o seu corpo. O que promove uma conscientização do seu movimento. Portanto, a Biomecânica ao trabalhar essa base com o ator irá trabalhar a consciência do ator sobre o movimento corporal. Este trabalho fará com que a movimentação apareça de forma orgânica. Chaves (2003, p. 167) fala que o movimento do ator ao se tornar orgânico e se acentuar, ele se torna um movimento expressivo. Assim, ao se trabalhar as fases básicas do movimento, o ator estará trabalhando também a plasticidade do seu corpo, pois o

movimento reflexivo aprendido, traz organicidade ao corpo e essa dinâmica torna o corpo expressivo quando ela recebe uma acentuação.

Dentro disso, podemos observar que o corpo do ator biomecânico se torna a obra artística e o artista ao mesmo tempo. Da mesma forma o termo meyerholdiano “estatuária plástica” traz consigo essa concepção. Esse termo, portanto, concretiza a plasticidade no corpo biomecânico promovendo o encontro entre teatro e artes plásticas e participando das três fases que fundamentam a base da movimentação biomecânica.

Assim, a Biomecânica de Meyerhold concretiza esse encontro na própria pedagogia do movimento, fazendo a “estatuária plástica” uma matriz corpórea ativa e consciente. A plasticidade, portanto, como resultante desse processo, promove um corpo criador, pois quando o ator domina essa técnica da reflexologia, ele irá aprender a lapidar o seu corpo para compor uma estátua.

Poderíamos dizer, então, que a intenção seria a escuta do objeto para se fazer a escultura, que a reação significaria as lapidações para se fazer a estátua e que a reação constituiria o instante de finalização e de pausa para poder se admirar a obra.

186

Conclusão

Por meio do artigo, podemos observar que o histórico debate filosófico entre as artes visuais e as dramáticas promoveram diversos intercâmbios entre as artes. Dentre essas interações se encontra o Teatro de Convenção Consciente, com seu termo meyerholdiano “estatuária plástica”, que se insere na base (intenção, realização e reação) da movimentação Biomecânica de Meyerhold.

Observa-se que a “estatuária plástica” faz parte do corpo biomecânico, operando por meio do entendimento da ação reflexiva. Este fato faz com que pensamentos das artes visuais, e também da literatura, estejam presentes na Biomecânica de Meyerhold.

Assim sendo, a Biomecânica de Meyerhold é muito mais do que uma técnica corporal, ela é um sistema que por meio da conscientização corporal transforma o corpo do ator em um corpo artístico. Esse corpo se afasta da imitação e aproximasse da criação, tornando-se criador um corpo intrincado e estético.

REFERÊNCIAS:

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

BAYER, Raymond. **A História da Estética**. Tradução de José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. Tradução de Luís Otávio Burnier (supervisão) e outros. Campinas: Editora Unicamp, 1995.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. **Estética teatral**: textos de Platão a Brecht. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

CAVALIERE, Arlete & VÁSSINA, Elena (orgs.). **Teatro Russo**: literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CHAVES, Yedda Carvalho. **A Biomecânica como princípio constitutivo da arte do ator**. 2001. 209 f. Dissertação (Mestrado em Artes - Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte**: ou as fronteiras da pintura e da poesia. Tradução de Marcio Seligmann Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

MEYERHOLD, Vsévolod. **Do Teatro**. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MOLER, L. B. **Maurice Maeterlinck e a ressurreição do ator**. Sala Preta, 2, 72-77. 2011. Visualizado em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p72-77>

Acessado em: 10 de dezembro de 2025.

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

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

PLATÃO. **A República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

Ateliês-quintais cerradeiros: o corpo-bebê e os quatro elementos da natureza como linguagens da experiência

Danielle Maria de Oliveira (UFG)
Fernanda de Souza Almeida (UFG)

*“Eu vim de lá, eu vim de lá pequenininho,
alguém me avisou pra pisar nesse chão devagarinho.”*

Dona Ivone Lara

RESUMO:

Esta pesquisa inscreve-se em uma perspectiva artístico-decolonial e investiga o ateliê a partir do quintal como campo estético e relacional com bebês de 24 a 36 meses. Compreende o corpo-bebê como território cosmoperceptivo que co-cria com terra, água, fogo e ar, em diálogo com o Cerrado, concebido como território vivo e coautor da experiência. Fundamentada na Prática como Pesquisa e na Etnografia Performativa, adota a mediação sensível do adulto como percurso metodológico.

Palavras-chave: Ateliê-quintal; Cerrado; Bebês; Mediação sensível; Co-criação.

188

ABSTRACT:

This research is grounded in an artistic-decolonial perspective and investigates the studio-as-backyard as an aesthetic and relational field with babies aged 24 to 36 months. It understands the baby-body as a cosmoperceptive territory that co-creates with earth, water, fire, and air, in dialogue with the Cerrado, conceived as a living territory and co-author of the experience. Grounded in Practice as Research and Performative Ethnography, the study adopts sensitive adult mediation as a methodological pathway.

Keywords: Studio-backyard; Cerrado; Babies; Sensitive mediation; Co-creation.

Um retorno ao essencial: tempo, corpo e experiência na primeiríssima infância

Num tempo atravessado pela aceleração dos gestos, pela multiplicação das telas e pelo silenciamento progressivo do corpo, pensar o ateliê¹ tendo o quintal pindorâmico² como campo estético afirma-se como um convite a “pisar nesse chão devagarinho”. Um convite que se configura como um gesto ético, político e poético, ao tensionar as lógicas da pressa, da produtividade e da anestesia dos sentidos. Trata-se de uma escolha que se contrapõe à captura constante da atenção e afirma a necessidade de desacelerar para que a experiência possa, de fato, acontecer em um corpo aberto, poroso ao encontro e fabulativo em sua relação com o mundo, como é o corpo das crianças. Essa percepção não emerge de um diagnóstico abstrato, mas da observação empírica da primeira autora-pesquisadora em sua prática como professora de bebês e crianças bem pequenas, na qual a presença crescente das telas e a organização rígida dos tempos escolares produzem ausências de corporeidade, de escuta e de disponibilidade para o encontro.

A experiência que se tece vagarosamente, com os sentidos atentos e disponíveis, na escuta das materialidades e das miudezas do cotidiano, ressoa no pensamento de Duarte Júnior (2000), que compreende o fazer com a matéria como gesto sensível e como modo de habitar a vida. Para o autor, “saber perceber o mundo ao redor, em termos dos materiais e substâncias que o compõem, coletando-as e trabalhando-as artesanalmente, consiste, com efeito, numa maneira de estabelecer vínculos mais sensíveis com a natureza”, revelando o entrelaçamento profundo entre ecologia, sensibilidade e educação quando estas não se dissociam da experiência vivida (Duarte Júnior, 2000, p. 34)

Nesse contexto, esta pesquisa se inscreve no que Barbieri (2018) nomeia como uma atenção imersa na distração, um estado de presença sensível, vivido de corpo inteiro, que resiste à anestesia dos sentidos e à lógica da alta produtividade. Trata-se de uma atenção que não busca resultados

189

¹ O termo ateliê designa, nas artes, o espaço de criação e investigação, onde a matéria e o gesto se encontram em processo. Nas artes da cena, o ateliê se amplia para o corpo e para a presença, tornando-se espaço de composição, relação e escuta. Na proposta pedagógica da cidade de Reggio Emilia, no norte da Itália, o ateliê é também um território de pensamento sensível, em que a criança se reconhece como pesquisadora e artista de seu próprio percurso (Vecchi, 2010). O ateliê-quintal, neste trabalho, entrelaça essas dimensões e é compreendido como campo estético e relacional em que arte, natureza e infância de corpo inteiro se cocriam no cotidiano.

² Quintal pindorâmico refere-se, neste trabalho, a um quintal situado nas matrizes sensíveis e territoriais do Brasil e da América Latina, atravessado por modos de vida não utilitaristas. Trata-se de um espaço cotidiano de encontros, conversas, descobertas, ócio e fruição, habitado por bichinhos, pedrinhas, plantas e restos do mundo, onde a infância experimenta o tempo de forma não cronológica. É um quintal que ressoa a poética pantaneira de Manoel de Barros, especialmente quando afirma ser “maior que o mundo”, não por sua extensão física, mas por sua potência imaginativa, relacional e sensível. No contexto da pesquisa, o quintal pindorâmico nomeia um território ontológico e estético no qual corpo, natureza e imaginação se entrelaçam como modos de saber e existir.

imediatos nem finalidades externas, mas afirma o direito de viver as miudezas do cotidiano como experiência legítima, na qual sentir, perceber e estar precedem explicar, medir ou antecipar, um estado de poesia.

Esse entendimento constitui um recorte da investigação que vem sendo desenvolvida no âmbito do mestrado em Artes da Cena, em andamento, realizada sob orientação da segunda autora, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (PPGAC/EMAC/UFG), e informa os caminhos conceituais e metodológicos que atravessam a presente pesquisa.

É nesse movimento de retorno ao essencial, à criação que respeita os tempos e os espaços das crianças, que a pesquisa encontra ressonância na crítica do filósofo e ativista indígena Ailton Krenak (2020) a uma forma de vida que insiste em reduzir a existência à utilidade e ao desempenho, esvaziando o ócio, o prazer e a fruição como dimensões constitutivas da experiência. Como nos lembra o autor, “a vida é fruição, é uma dança, só que é uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária” (p. 59).

Deslocar-se dessa lógica implica também deslocar o modo de pensar o ateliê, que deixa de ser orientado por um viés utilitarista e/ou eurocêntrico para se enraizar no espaço ontológico do quintal, conceito que será aprofundado mais adiante no texto. É nesse deslocamento que o ateliê-quintal emerge como ruptura com o tempo cronológico imposto, afirmando a experiência sensível como dimensão fundamental da existência e da aprendizagem na primeiríssima infância. Em experiências com bebês de 24 a 36 meses, o mundo se apresenta não como tarefa a cumprir, mas como campo a ser vivido com o corpo, o gesto e o tempo.

É nesse horizonte que se delinea o objetivo desta pesquisa, que consiste em investigar o ateliê-quintal como um campo composto por quatro instalações, cada uma articulada a um elemento da natureza: terra, água, ar e fogo, compreendidas como experiências estéticas e relacionais na primeiríssima infância. Situado no território do Cerrado, o ateliê-quintal é concebido como um território vivo de experimentação, no qual as instalações não se organizam sob a lógica do controle, da assepsia excessiva ou da fragmentação do tempo, mas se inspiram no caráter poético, livre e relacional do quintal. Nesse espaço, o tempo se dilata e a experiência se constrói no encontro entre corpos, matéria e ambiente, convocando modos de aprender e criar vividos de corpo inteiro.

Desse modo, a parte empírica da pesquisa será realizada ao final do primeiro semestre de 2026, em um Centro Municipal de Educação Infantil do município de Goiás, junto a um agrupamento

190

de bebês de dois e três anos, composto por oito participantes. As experiências serão acompanhadas com maior profundidade a partir das ações de dois bebês em cada instalação, respeitando os tempos, os gestos e as formas singulares de interação de cada criança com os elementos da natureza. Após o período de experimentação dos bebês diretamente envolvidos na pesquisa, as instalações permanecerão no espaço educativo, possibilitando que outros bebês da unidade também entrem em contato com as materialidades e experiências propostas, ampliando os atravessamentos sensíveis no cotidiano da instituição.

Em coerência com esse percurso ético, estético e relacional, a investigação fundamenta-se na Prática como Pesquisa (PaR) (Fernandes; Scialom, 2022) e na Etnografia Performativa (Hartmann; Castro, 2024), assumindo uma metodologia de escuta sensível, ancorada na presença, na observação atenta e na implicação ética da pesquisa. Esse percurso metodológico desloca o adulto do lugar de “colonizador da experiência”, no qual se define antecipadamente a direção do olhar, o que ver, como brincar e como interagir com os materiais, para assumir uma postura de mediador coparticipante do processo criativo dos bebês. Em vez de conduzir ou prescrever sentidos, o adulto passa a sinalizar possibilidades de fazer junto, agachando-se, sustentando o olhar no olhar, acompanhando a experiência sem capturá-la ou encerrá-la em explicações.

191

Trata-se de uma presença que não coloniza a experiência da infância, mas que se coloca como corpo aberto, disponível e poroso, capaz de ensinar e aprender com as crianças no próprio acontecimento do encontro. Ao agir junto, o adulto não ocupa o centro da ação, mas partilha o espaço da criação, tecendo memórias, afetos e sentidos que ativam e ampliam vínculos entre corpo-adulto, corpo-bebê e ambiente. Nesse gesto relacional, a mediação se constrói pela escuta, pela atenção terna e pela coragem de se deixar afetar, reconhecendo a infância como um estado atemporal que nos atravessa e como território legítimo de produção de saberes sensíveis.

O deslocamento do que é habitual exige outros modos de ser, estar, olhar e pesquisar com bebês. O olhar analítico e apressado cede lugar ao encantamento do cotidiano, no qual o brilho da água, o sopro do vento, o contato da pele com a terra ou o silêncio que antecede um gesto passam a ser reconhecidos como experiências que articulam sentir e pensar. São acontecimentos miúdos, vividos no corpo e no tempo da relação, que escapam às lógicas de mensuração, classificação e antecipação.

É nesse chão da experiência vivida que a própria noção de experiência se desloca: não mais entendida como acúmulo de informações, conteúdos ou procedimentos, mas afirmada como direito

da infância e como condição para uma educação que reconhece a alegria, o brincar e a imaginação como dimensões políticas da vida (Tiriba, 2018). Trata-se de uma experiência que não se deixa capturar por finalidades externas, pois se produz no encontro, na abertura ao que acontece e na disponibilidade para ser afetado pelo mundo. Nesse sentido, como afirma Larrosa, a experiência exige uma postura ética de receptividade, na qual o sujeito abdica do controle absoluto sobre o que vive:

Mas se trata de manter sempre na experiência esse princípio de receptividade, de abertura, de disponibilidade, esse princípio de paixão, que é o que faz com que, na experiência, o que se descobre seja a própria fragilidade, a própria vulnerabilidade, a própria ignorância, a própria impotência, aquilo que repetidamente escapa ao nosso saber, ao nosso poder e à nossa vontade (Larrosa, 2022, p. 42).

Atravessados pela vulnerabilidade, pela abertura e pela alegria como direito, os quintais passam a se afirmar como territórios de criação. Neles, a infância pode experimentar sem a exigência de responder a expectativas produtivistas, e a aprendizagem se constrói no tempo do corpo e da relação. Os ateliês-quintais emergem, assim, como territórios de convivência e invenção, lugares em que arte e vida se entrelaçam e a natureza atua como coautora do gesto criador. São geografias afetivas e políticas (Lopes, 2021), impregnadas de memórias, nas quais corpo e ambiente se educam mutuamente em processos contínuos de pertença. Experimentar e criar, nesse contexto, deixam de ser atos isolados ou exclusivamente pedagógicos para se constituírem como práticas relacionais, tecidas no encontro com o outro, com o ambiente e com o tempo.

192

Nesse mesmo horizonte estético-relacional, a experiência afirma-se como criação compartilhada, e o sensível como via de conhecimento que não explica nem classifica, mas aproxima, envolve e transforma. Os gestos e presenças dos bebês de 24 a 36 meses são, então, compreendidos como linguagem estética e poética, tecida entre corpos, tempos, afetos e território. O bebê reconhece o mundo com o corpo inteiro: ao tocar, espalhar, repetir, observar, silenciar, deslocar-se e recompor a matéria, produz pensamento em ato.

Essa compreensão do corpo como lugar de saber e experiência, encontra ressonância em pesquisas que pensam a dança, o movimento e a expressividade corporal na Educação Infantil. Como afirma Fernanda Almeida (2023):

[...] o corpo é um dos elementos essenciais, fonte da sua expressividade, e quando alinhavado à pequena infância carrega a força de favorecer que as crianças tenham suas próprias experiências de movimento, investiguem as possibilidades de ação no tempo e no espaço e

sobre os objetos, ampliando suas formas de existir, estar, fazer, pensar, criar, inventar e saber (Almeida, 2023, p. 143).

Ao destacar o corpo como fonte de expressividade e de experiência, Almeida (2023) aponta para uma infância que conhece o mundo em movimento, experimentando-o com o corpo inteiro. É nesse corpo que toca, investiga, repete e inventa que a experiência se torna pensamento sensível. No contexto desta pesquisa, essa compreensão ganha densidade quando observada nos gestos dos bebês em relação com a matéria, com o chão, com os elementos da natureza e com o tempo expandido do quintal, no qual o movimento não é orientado por tarefas, mas emerge como forma de habitar e criar mundo.

Compreender o corpo-bebê como produtor de sentido implica deslocar o olhar adulto e ampliar a noção de experiência como produção de saber em ato. Nessa direção, a criação na primeiríssima infância não se separa do ambiente nem do território que abriga o corpo que cria. Um corpo inserido em um bioma é atravessado por seus ritmos, ciclos e materialidades, produzindo modos singulares de relação com o mundo desde muito cedo. Como observa Ângela Scalabrin Coutinho (2012):

As crianças lançam mão do corpo para comunicar, interagir, experimentar, e o fazem de modo intencional. É importante que tenhamos isso em conta, porque uma das questões que acompanham os debates em torno do corpo dos bebês é o seu caráter condicionado, interpretado como puramente instintivo. O fato é que, mesmo que ao nascer o bebê tenha reações corpóreas que são fruto de seu instinto, ele vai progressivamente, e muito cedo, tendo manifestações que são elaboradas a partir das suas experiências socioculturais (Coutinho, 2012, p. 250).

Reconhecer essa intencionalidade do corpo-bebê amplia, portanto, a compreensão da experiência como acontecimento vivido e situado. A criação na primeiríssima infância não se dá em abstrato, mas em íntima relação com o território que sustenta o corpo que cria. Quem habita o Cerrado é marcado desde pequeno pelos dias quentes e secos de agosto, pelos solos encharcados de janeiro e pelas flores que, em explosões vibrantes, colorem a paisagem em pleno inverno. Um corpo que cria carrega em si essas marcas: ele é atravessado pelo chão que pisa, pelo clima que o envolve e pelos ritmos do bioma que o abriga.

O Cerrado não é apenas o chão em que a investigação se realiza, mas o corpo vivo que a atravessa e ensina. Trata-se de um território que convoca à desaceleração, à escuta dos silêncios e ao reconhecimento do tempo das coisas miúdas. Nesse bioma de raízes profundas, em que os rios correm

sob a terra, as experiências se desdobram como gestos de coabitação e atenção ao ambiente, instaurando modos sensíveis de relação com o território. O ateliê-quintal cerradeiro emerge, assim, como resgate de saberes ancestrais e afirmação de uma ética de pertencimento, reiterando a compreensão de que somos natureza (Krenak, 2021). Nomear o ateliê-quintal é, também, reconhecer as camadas de sentido que esse espaço carrega.

Do quintal germinam os tesouros da infância brincante

É nesse chão conceitual que o quintal deixa de se restringir a um espaço físico ou a um simples cenário de atividades, passando a ser compreendido como um lugar ontológico. Trata-se de um território em que a existência acontece e no qual modos de ser, estar, sentir, aprender e se relacionar se constituem na experiência vivida. O quintal, nesse sentido, diz respeito à vida em sua dimensão concreta e relacional: é o modo como existimos em relação com o corpo, com o tempo, com o território e com o outro. Ao afirmar o quintal como espaço ontológico, a pesquisa reconhece esse lugar como condição de existência e de produção de sentido, no qual viver, aprender e criar não se separam, mas se tecem conjuntamente no cotidiano.

Essa compreensão do quintal como território de experiências, relações, cuidado e vida encontra ressonância em saberes ancestrais que o reconhecem como espaço central da formação das crianças e da continuidade da comunidade. Como afirma Antônio Bispo dos Santos (2023), ao refletir sobre a organização da vida no quilombo:

Qual é a parte mais necessária de uma casa no quilombo? É o quintal. Na verdade, são várias; a cozinha é necessária também, todo mundo chega pela cozinha. Mas o quintal é essencial porque é onde as crianças aprendem a fazer tudo. É também onde guardamos espaço para construir a casa de quem vai nascer, as casas das próximas gerações. Na casa da minha filha, por exemplo, há espaço para fazer a casa do filho dela (Bispo dos Santos, 2023, p. 59).

A partir dessa perspectiva, o quintal emerge como território do tempo expandido, da experiência no ordinário, no extraordinário do cotidiano e da continuidade da vida, onde infância, território e presente se entrelaçam. Longe de ser um espaço marginal ou acessório da casa, ele se afirma como lugar essencial de formação, transmissão, cuidado, encontros e criação, no qual as crianças aprendem fazendo, observando, experimentando e convivendo em diálogo constante com o ambiente.

A própria palavra *quintal* carrega essa proximidade com a terra. Derivada do latim *quintanalis*, refere-se originalmente a uma pequena quinta, um terreno cultivado, um espaço de cultivo e cuidado junto à casa. Ao longo do tempo, passou a nomear a área situada ao redor ou atrás das moradias, lugar ordinário do cotidiano, associado ao plantar, ao brincar, ao conviver. Neste trabalho, essa origem não é apenas etimológica, mas simbólica: o quintal se afirma como território no qual vida, aprendizagem e infância se entrelaçam, em continuidade com o chão que sustenta.

É nesse sentido que o quintal se configura como campo fértil de invenção e de saber sensível, escapando às lógicas institucionais e às normatizações culturais que frequentemente delimitam os espaços de aprendizagem da infância. Como observa Gandhi Piorski, esse universo social não é institucional e/ou cultural do ponto de vista culturalista, como uma tradição, ou como culturas da criança. É um universo marginal e esquecido” (Piorski, 2013, p. 21). Ao nomear o quintal como esse universo marginal, o autor não o desqualifica, mas evidencia justamente sua potência: trata-se de um espaço que resiste à captura institucional e às formas hegemônicas de reconhecimento cultural, preservando a liberdade de criação, experimentação e imaginação da infância.

Ao deslocar o quintal da margem para o centro da reflexão, a pesquisa afirma esse território como lugar legítimo de produção de sentidos e de existência, no qual a infância pode se expressar de forma livre, inventiva e relacional. Nos quintais, a criança não é convocada a cumprir funções nem a responder a expectativas externas; ela experimenta, observa, repete, transforma e imagina, construindo saberes no ritmo da vida e do corpo. Nesse universo não institucional, o aprender não se separa do viver e a criação emerge como gesto cotidiano, situado e profundamente ligado à matéria, ao chão e às relações que se tecem no encontro.

Para que essa semente inventiva se germine, a presença do adulto assume um papel ético fundamental: não como condução ou controle, mas como cuidado atento às condições que permitem à infância permanecer em estado de criação. A metodologia desta pesquisa não se organiza como aplicação de procedimentos previamente definidos, mas como gesto de escuta sensível que se constrói no encontro entre corpo, território e experiência. Pesquisar com bebês exige outras temporalidades, outras posturas e outros modos de atenção.

O tempo da pesquisa orienta-se pelo tempo expandido da infância, vivido pelo corpo e não regulado pelo relógio. Um minuto pode conter a densidade de longas explorações, assim como horas podem se dissolver em gestos breves; é nesse deslocamento da temporalidade cronológica que a investigação encontra sua coerência metodológica. Os ateliês-quintais configuram-se como

dispositivos abertos, nos quais a matéria atua como linguagem e provocação sensível. É nesse entrelaçamento entre tempo, corpo e território que a pesquisa se reconhece.

Espirando saberes quintaleiros e cerradeiros com corpos-bebês

Entre o visível e o invisível, entre o chão que sustenta e o sopro que convoca, o ateliê-quintal se constitui como ecótono, espaço de fronteira em que diferentes biomas se encontram e, nesse contato, fazem surgir um solo outro, fértil para que espécies exóticas germinem e floresçam. No campo da natureza, o ecótono designa esses territórios de transição, em que sistemas distintos coexistem, se tensionam e produzem formas de vida singulares.

Nesta pesquisa, o ecótono também nomeia os encontros que a tornam possível: as passagens entre pedagogia, as artes da cena e artes visuais; os atravessamentos entre a pesquisadora, os bebês e as crianças; os banhos de rio e de mar, as rodas em torno do fogo, a brisa e os diálogos com a orientadora. São experiências vividas em lugares de fronteira, nas quais os saberes não se somam de maneira linear, e sim confluem, se afetando mutuamente. A observação da natureza revela que também a experiência humana se produz nesses limiares, em que dimensões distintas se encontram, se tensionam, se transformam e nos acordam.

Nessa perspectiva, o ateliê-quintal afirma-se como campo relacional de presença e como modo de estar com a infância, no qual arte, educação e cuidado se entrelaçam em um saber vivido com o corpo inteiro. Não se trata apenas de um espaço ou de um procedimento de pesquisa, mas de uma forma de existência compartilhada, construída na convivência, na atenção e na abertura ao que emerge no encontro entre corpos, território e matéria.

É nesse campo de relações de fronteira entre Cerrado e corpo-bebê que pulsa uma teia de saberes que resiste à lógica produtivista e floresce como insurgência estética e poética. No encontro entre arte e educação, natureza e cultura, infância e território, o conhecimento deixa de se organizar como acúmulo ou classificação e passa a se tecer na relação com o mundo. Esse saber se constitui na experiência partilhada, no tempo expandido e na atenção às miudezas do cotidiano, habitando passagens em que corpo, matéria e ambiente se transformam e se recriam mutuamente.

Situada nesse espaço de contato e transição, próprio dos ecótonos, a pesquisa compreende a experiência como gesto relacional, enraizado na vida que pulsa entre corpos e mundos. Escutar os bebês que vivem no Cerrado, respeitando suas particularidades, é habitar esse lugar de passagem, suspendendo o tempo cronológico e adentrando outros ritmos, mais próximos do pulsar da vida. O

bioma deixa de ser cenário e passa a ser reconhecido como presença ativa, que ensina, convoca e transforma, participando da experiência como coautor dos processos vividos.

Ao longo desse percurso, a ética não se apresenta como um conjunto de normas, mas como atitude sensível diante da experiência ecotonal. Ela se manifesta na renúncia a controlar, a antecipar sentidos e a capturar o gesto do bebê em categorias fechadas. Ética, aqui, é sustentar o não saber, proteger o tempo expandido da experiência dos bebês e permitir que o acontecimento permaneça aberto, tal como nos territórios de encontros híbridos nos quais a vida se mantém em estado contínuo de criação, de presença e de poesia.

Assim, o ateliê-quintal afirma-se como território de reencantamento e de cuidado com a vida que chega ao mundo, um ecótono de existência onde o sensível se faz política e poesia no gesto miúdo, na atenção à flor que brota no asfalto e no tempo que pede desaceleração. Experienciar, nesse contexto, aproxima-se do movimento vivo de quem habita o mundo com o corpo inteiro, reconhecendo o chão que sustenta e aceitando o convite de pisar devagar, com cuidado e escuta. Ao assumir o ateliê-quintal como forma de experienciar os quatro elementos da natureza, esta pesquisa não encerra um percurso nem oferece respostas acabadas, mas afirma uma escolha ética e estética de mundo: a de permanecer em convivência, em criação partilhada e em abertura ao que emerge, reconhecendo, na experiência com a infância e com o território, um modo vivo, sensível, ecológico e amoroso de habitar e re(existir) no mundo.

197

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Fernanda de Souza. **Costuras a muitos corpos para dançarelar na Educação Infantil: formação inicial docente e estágio supervisionado em dança**. 2023. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

BARBIERI, Stela. **A atenção imersa na distração**. *Ayvu – Revista de Psicologia*, v. 5, n. 1, p. 245–256, 2018.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores: escritos sobre experiência**. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. (Série Educação: Experiência e Sentido).

COUTINHO, Ângela Scalabrin. O bebê como ator social: importância da escuta e do protagonismo infantil desde a primeira infância. In: ARROYO, Miguel; SILVA, Maurício Roberto da (org.). **Corpo-infância: exercícios tensos de ser criança; por outras pedagogias dos corpos**. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 250.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. 2000. 232 f. Tese (Doutorado em Educação) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina. Editorial: prática artística como pesquisa. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, ano 26, n. 48, p. 4–8, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.ufba.br/index.php/revistagipe>. Acesso em: 26 out. 2025.

HARTMANN, Luciana; CASTRO, Ana Carolina de Sousa. A etnografia performativa como metodologia de pesquisa em artes cênicas. *Revista aSPAs*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 87–104, 31 out. 2024. Disponível em: <https://revistas.usp.br/aspas/article/view/230979>. Acesso em: 19 jan. 2026.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LARA, Dona Ivone. **Alguém me avisou**. Compositora e intérprete: Dona Ivone Lara. [S. l.]: Sony Music, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bWtEjn2u-nY>. Acesso em: 20 jan. 2026.

LOPES, Jader Janer Moreira. **Terreno baldio: um livro sobre balbuciar e criar os espaços para desacostumar geografias – por uma teoria sobre a espacialização da vida**. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2021.

PIORSKI, Joubert Gandhi Maranhão. **O brinquedo e a imaginação da terra: um estudo das brincadeiras do chão e suas interações com o elemento fogo**. 2013. Dissertação (Mestrado em Ciência das Religiões) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora; Piseagrama, 2023.

TIRIBA, Léa. **Educação infantil como direito e alegria: em busca de pedagogias ecológicas, populares e libertárias**. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

Clarividência performativa em arraias: carta para Eleonora Fabião

Cássia Nunes Caixeta (Seduc-GO)

RESUMO:

O texto é uma carta dirigida à artista Eleonora Fabião, na qual estabeleço aproximações entre nossos trabalhos. São discutidas questões relacionadas à participação na performance e à relação com objetos e materiais, em diálogo com o realismo agencial de Karen Barad e seu conceito de intra-atividade. Abordo ainda os desafios de sustentar o fazer artístico em contextos neoliberais, recorrendo a Judith Butler e propondo a noção de baixa-performance como crítica aos imperativos de alto rendimento.

Palavras-chave: Performance; Participação; Novo Materialismos; Neoliberalismo; Baixa Performance

ABSTRACT:

The text is a letter addressed to the artist Eleonora Fabião, in which I draw connections between our works. It discusses issues related to participation in performance and the relationship with objects and materials, in dialogue with Karen Barad's agential realism and her concept of intra-action. I also address the challenges of sustaining artistic practice in neoliberal contexts, drawing on Judith Butler and proposing the notion of low-performance as a critique of high-performance imperatives.

199

Keywords: Performance; Participation; New Materialisms; Neoliberalism; Low Performance

Goiânia-GO, novembro de 2022

Estimada Eleonora,

Escrevo pra lhe contar que consegui emprestado seu livro amarelo *Ações* (Fabião; Lepecki, 2015). Procurei por quatro anos até saber que minha amiga Maria Eugênia¹ possui um exemplar.

Havia aquele site do projeto do livro, atualmente desativado, onde era possível acessar informações sobre o conjunto das instituições que os receberam. Aqui em Goiânia, ele foi para os acervos das bibliotecas do Sesc-GO e da Escola de Arte Veiga Valle.

Seguindo o rastro do livro, cheguei ao Sesc, mas a bibliotecária não o localizou. Já a biblioteca da Escola de Arte Veiga Valle, estava desativada à época. Recentemente, tive notícias de seu restabelecimento nas dependências da Escola do Futuro em Artes Basileu França.

Agora que nos encontramos pessoalmente, carrego-o na mochila, folheio-o esperando ônibus, coloco-o repousando sobre a cama do quarto de visitas/estudos da minha casa, deixo-o ao lado do computador em vigília, enquanto escrevo a dissertação. Tornamo-nos bons companheiros!

200

Nos primeiros dias desse convívio, lembrei de uma pergunta com a qual gostaria de iniciar nossa correspondência, para conversarmos um pouco sobre qualquer assunto²:

Como se constitui certo imaginário sobre arte da performance em que os corpos dos artistas aparecem articulando gestos de levar ou dar porrada?

A recordação dessa pergunta me ocorreu durante a leitura dos relatos de suas aventuras performáticas³. Enquanto olhava com curiosidade os registros fotográficos dos seus trabalhos, pensava no que venho gesticulando. Nessa leitura, também fui encontrando palavras para nomear desejos, acontecimentos, e saborear nossas diferenças no manuseio das ações.

¹ Maria Eugênia Matricardi é doutora em arte contemporânea pela Universidade de Brasília (UnB) e mestra em poéticas contemporâneas (UnB). É graduada em artes visuais pela mesma instituição. É arte-educadora pela Secretaria de Educação do Distrito Federal. Tem o corpo, ações e políticas estéticas como foco de pesquisa em intersecção com Epistemologias do Sul.

² Menção ao programa performativo *Converso sobre qualquer assunto* (2008-2017), em que Eleonora Fabião leva duas cadeiras da cozinha de sua casa para a rua, escreve a frase que dá nome à ação numa folha grande e, com os pés descalços, fica frente a frente com quem desejou se sentar para falar com ela.

³ “Outro dia me dei conta de que entendo este trabalho como uma prática. Concordando com William Pope. L: ‘se eu tivesse que dar outro nome ao que faço, outro nome para performance, chamaria de **prática**’. E hoje, hoje no café da manhã, entendi o seguinte: é preciso repensar a teoria da performance como teoria da aventura.” (Ibidem, p. 352).

Depois que o livro amarelo chegou, tomei conhecimento daquela outra publicação sobre sua produção, da *Arte Bra* (Fabião; Mello; Mello, 2021). Nela, Galciani Neves e Paulo Miyada contam sobre a situação em que uma proposição de intervenção urbana, de Regina Vater⁴, precisou acontecer de modo distinto ao projeto original idealizado pela artista, por causa do contexto de perseguição política à época da ditadura militar brasileira. Uma vez que o trabalho foi realizado de modo mais lúdico e sutil, não configurando uma ação extrema e radical, os dois curadores perguntam: “estar distante da combatividade assertiva significa estar distante do fazer político?” (Miyada; Neves, 2021, p. 163).

Aquela minha pergunta, sobre performance como dar ou receber porrada, ressoou dentro desta, reforçando os contornos de uma questão na qual sempre tropeço.

Certa vez, escrevi num caderno de notas: “Uma performance pode ser potente e movente quando marcada por sutilezas e suavidades? Preciso chocar para ser valorizada como artista da performance?”.

Sobre este escrito, grampeei uma mexa do meu cabelo. Na época, organizava-me para realizar a performance *Tomar Tempo* (2013 e 2019), que envolve a preparação de chá com mechas de cabelos, meus e de outras pessoas, no meio da rua.

Esta lembrança da criação de uma paragem no espaço público, com os cabelos, invocou imagens de suas ações com os bambus, deles sendo erguidos como lanças.⁵ Dos grupos de pessoas sustentando bambus no meio da rua, no meio de centros econômicos, formando um levante, articulando gestos políticos que não performam violência como modo de responder às estruturas hegemônicas de poder. Não estou aqui fazendo apologia ao pacifismo ou algo do tipo. Não sei bem o que penso sobre a violência como estratégia de luta política, porque, muitas vezes, imagino gestos bruscos contra a violência brutal dos sistemas de opressão.

Não sei como a lembrança dos cabelos me levaram aos bambus. Talvez, porque são matérias que brotam de nossas cabeças, no caso dos cabelos, e acima delas, no caso dos bambus.

⁴ “Regina Maria da Motta Vater (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1943). Artista multimídia, curadora, escritora. Sua extensa produção, de natureza transmidiática e polissêmica, transita entre as novas figurações dos anos 1960, a arte conceitual e as experiências relacionais, construindo uma poética singular nas conexões entre arte e cultura, natureza e técnica.” Texto disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10098/regina-vater>. Acesso em: 15 nov. 2022.

⁵ Bambus acompanham Eleonora Fabião em *no meio da noite tinha um arco-íris; no meio do arco-íris tem uma noite* (2015), nas séries *Wall Street Actions* (2015), *azul azul azul e azul* (2016), *se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação* (2018), na ação *O VIBRA* (2019) e, mais recentemente, *em nós aqui, entre o céu e a terra* (2021).

São matérias com as quais vivemos em contínua **intra-atividade** (Barad, 2017), caso percebamos nossos fluxos vitais, como nos propõe Karen Barad, com sua perspectiva **realista agencial**⁶ e sua noção de **performativa pós-humanista**⁷. Ao se perguntar como a **matéria** importa e se materializa, essa autora me ajuda a entender como as coisas não humanas, animadas e inanimadas não são passivas diante da ação humana, como se estivessem esperando nossa ação para transformá-las⁸. Com elas, compomos **forças material-discursivas** que agenciam a incessante reconfiguração do mundo⁹. Não estamos ou somos separadas das matérias com as quais performamos. Se performo com as laranjas e você com os bambus, é porque, com eles, estamos metidas até nosso último fio de cabelo! Eles não são objetos com os quais interagimos. Só haveria interação se existíssemos em separado deles. O que há é a “intra-atividade iterativa do mundo — sua performatividade”¹⁰. É bem aí que mora o grande desafio para nós que fomos ensinadas a acreditar nas ficções da modernidade colonial, tais como a noção de indivíduo, de que os fenômenos sociais formam universo distinto dos fenômenos naturais, e de que tudo quanto há pode ser estudado enquanto entidade com características próprias¹¹. Para falar de situações em que parece ser pertinente manusear fronteiras, especificidades,

202

⁶ “O realismo agencial é um conjunto de práticas tecnocientíficas e outras que levam a sério visões feministas, antirracistas, pós-estruturalistas, *queer*, marxistas, dos *science studies* e científicas, erigindo-se a partir das visões de Niels Bohr, Judith Butler, Michel Foucault, Donna Haraway, Vicki Kirby, Joseph Rouse e outros.” (Barad, 2017, p. 16)

⁷ “Uma formulação pós-humanista de performatividade torna evidente a importância de se levar em conta formas “humanas”, “não humanas” e “ciborgues” de agência (todas elas formas material-discursivas).” (Ibidem, p. 30).

⁸ “Matéria, assim como significado, não é uma entidade estática ou individualmente articulada. Matéria não é pequenas porções de natureza, uma tábula rasa, superfície ou espaço em branco passivamente aguardando a significação; nem é um chão incontestado para teorias científicas, feministas ou marxistas. A matéria não é suporte, locação, referente ou fonte de viabilidade para o discurso. A matéria não é imutável ou passiva. Ela não requer a marca de uma força externa como a cultura ou a história para completá-la. A matéria já é desde sempre uma historicidade em curso. [...] Em uma elaboração realista agencial, matéria não se refere a uma substância fixa; *matéria é substância em seu devir intra-ativo — não uma coisa, mas um fazer, um espessamento da agência. Matéria é um processo estabilizante e desestabilizante da intra-atividade iterativa.* Fenômenos — as menores unidades materiais (“átomos” relacionais) — chegam à matéria através desse processo de contínua intra-atividade. Isto é, *a matéria se refere à materialidade/materialização dos fenômenos*, não a uma propriedade fixa inerente de objetos independentemente existentes, como na física newtoniana (a realização moderna do sonho democriteano de átomos e vazio)” (Ibidem, p. 25-26).

⁹ “A agência é uma questão de intra-ação; é uma operação, não alguma coisa que alguém ou alguma coisa possui. A agência não pode ser designada como um atributo de “sujeitos” ou “objetos” (uma vez que eles não preexistem como tais). A agência não é, sob qualquer hipótese, um atributo — é o “fazer”/“ser” em sua intra-atividade.” (Ibidem, p. 30).

¹⁰ Ibidem, p. 27.

¹¹ “‘Nós’ não somos observadores fora do mundo. Nem estamos simplesmente alocados em determinados lugares *no* mundo; antes, somos parte *do* mundo em sua contínua intra-atividade. [...] conhecer é parte do mundo fazendo-se inteligível à outra parte. Práticas de conhecer e ser não são isoláveis, são mutuamente implicadas. Nós não obtemos conhecimento permanecendo fora do mundo; conhecemos porque “nós” somos *do* mundo. Somos parte do mundo em seu devir diferencial. A separação entre epistemologia e ontologia é a reverberação de uma metafísica que supõe uma diferença inerente entre humano e não humano, sujeito e objeto, mente e corpo, matéria e discurso. *Onto-epistem-ologia* — o estudo de práticas de conhecer no ser — é provavelmente um caminho mais profícuo para pensar sobre os entendimentos que são necessários para admitirmos como intra-ações específicas chegam à matéria/importam.” (Ibidem, p. 31-32).

separabilidades e relações de causalidade, Karen mostra como fazer um **corte agencial**¹² na laranja. Ela faz questão de demonstrar como esse gesto não corresponde ao corte cartesiano, com sua cisão entre sujeito e objeto. Este gesto me ajuda a entender como minha prática em performance acontece sempre em aberto e em busca de aberturas, inclusive na relação com os **dispositivos**¹³ ou programas performativos (re)criados nessa intra-atividade entre corpos e matérias.

Pergunto se a coisa do **encontro** que persigo nos estudos cítricos seria essa intra-atividade de Karen. Se não totalmente, talvez esta dimensione consideravelmente como se materializam os encontros. Sobretudo, naquilo em que eles nos surpreendem, por parecer que estavam a nos esperar, sem que, ao menos, pudéssemos sentir com nitidez. O que não significa dizer que não intuíssemos.

Volto a pensar no seu encontro com os bambus, Eleonora. Como foi se perceber numa intra-atividade com eles? O que eles te ensinam? Quais ações eles convocam?

Com os estudos cítricos, tenho olhado mais atentamente para as materialidades dos gestos. Inclusive, para compreender que a principal materialidade do meu trabalho é a **ação**. Isso me coloca em dificuldades com o campo das artes visuais, sabe? Sinto que as instituições de artes visuais exigem muitas garantias no recebimento de propostas de trabalhos a serem realizados em suas exposições. Uma ação é algo tão escorregadio, imprevisível, incontrolável. Por isso, acho tão difícil garantir alguma coisa em performance.

Sabe por que escolhi a performance? Porque, com ela, posso fazer “malfeito”, sem garantir grandes coisas e sem controlar a situação. Posso fazer sem demandas prévias, ensaios e cálculos minuciosos. Sem domínio de palco. Quando fiz dança contemporânea, sentia dificuldade em ocupar

203

¹² “O corte agencial opera uma resolução *local* da indeterminação ontológica *dentro do* fenômeno. [...] A noção de separabilidade agencial é de fundamental importância, uma vez que, na ausência de uma condição ontológica clássica de exterioridade entre observador e observado, ela provê a condição de possibilidade da objetividade. Além disso, o corte agencial opera uma estrutura causal local entre ‘componentes’ de um fenômeno quando faz a marcação das ‘agências de medição’ (‘efeito’) pelo ‘objeto medido’ (‘causa’). Consequentemente, a noção de *intra-ações constitui um retrabalhar da noção tradicional de causalidade.*” (Ibidem, p.20)

¹³ “Dispositivos não são aparelhos de inscrição, instrumentos científicos alojados antes de a ação acontecer, ou máquinas que mediam a dialética de resistência e acomodação. Não são também sondas neutras do mundo natural, nem estruturas que impõem deterministicamente algum resultado particular. [...] Dispositivos são práticas em aberto. Os próprios dispositivos são, sobretudo, fenômenos. [...] Os dispositivos são constituídos através de determinadas práticas que estão perpetuamente abertas a rearranjos, rearticulações, e outros retrabalhares. Essa é parte da criatividade e da dificuldade de se fazer ciência: fazer a instrumentação trabalhar de um determinado modo para um determinado propósito (que esteja sempre aberto à possibilidade de ser modificado durante o experimento à medida que insights diferentes vão sendo obtidos.). Além disso, qualquer dispositivo sempre se encontra em processo de intra-ação com outros dispositivos” (Ibidem, p.21)

“bem” o espaço do palco. Com a performance não preciso saber ocupar o espaço, enquanto aprendizado de uma técnica ou código estético imprescindível para o trabalho ser considerado “bem executado”. Pelo contrário, posso evidenciar minhas incapacidades diante do espaço. Posso encontrar, junto aos **iteradores**, formas de nos esparramarmos por ele.

No meio da pandemia de covid-19, formulei algo para o qual nunca tinha me atentado. Antes de te contar, preciso dizer que sofro de procrastinação. Sabe como é. Ela acontece como um bloqueio do agir, do fazer. Como uma disjunção entre pensamento e ação. Então, durante o isolamento social, ficou evidente minha dificuldade na materialização de ações. Não para por aí! A coisa fica irônica quando a coloco diante do fato de que minha criação artística envolve predominantemente a performance, a arte de ação. Fui surpreendida pela obviedade desta constatação. Entendi que, com a performance, invento gestos para desempacar. Ela me ajuda a pegar no tranco. Engraçado isso!

Inspirada pela lista de verbos do Richard Serra (Nobre, 2014, p. 43-44) ando esticando uma listinha de ações, ou expressões, que nomeiam meus gestos de desempacar em performance. No momento, ando interessada em gesticular performances com os sentidos dessas expressões e verbos de ação:

204

- | | |
|----------------------|------------------------|
| — Tecer redes | — Procrastinar |
| — Fazer boca a boca | — Criar paragem |
| — Jogar papo fora | — Ir devagar |
| — Bater perna | — Arrastar o tempo |
| — Rachar o bico | — Descansar |
| — Conversar borracha | — Não fazer |
| — Contaço de causo | — Perder tempo |
| — Fazer o mínimo | — Desistir |
| — Fazer malfeito | — Abandonar pretensões |
| — Rascunhar | — Sustentar intenções |

De um jeito curioso, esta lista me lembra o nome daquela sua série *Coisas que precisam ser feitas* (2015-2020). Esse título me comove, porque conversa justamente com o desafio implicado na materialização de uma ação, seja em escala considerada individual ou coletiva. Este mundo nos fez

desaprender a agir, quando agir é ir fazendo nossas vidas em sintonia com nossos desejos. Não sei quando o mundo começou a ser assim, mas herdei esse desaprendizado.

Ando pensando muito sobre a construção da autonomia como processo coletivo. Inclusive, quando buscamos autonomia no cuidado com nossos corpos, com nossa saúde ou na recondução de nossas vidas. Não tem como se cuidar sozinha, ser autônoma sozinha, agir sozinha. Desaprendemos a ser coletividade e a sonhar agrupamentos que não precisam ter a escala da multidão. Olho as imagens dos seus trabalhos e vejo coletivos de 7 pessoas. 10 pessoas. Não é simples agir junto a meia dúzia ou uma dúzia de gente. Como tem sido para você articular pequenos coletivos para realizar ações que precisam ser feitas? Mobilizar interesses, tempos, encontros e desejos em pequenas coletividades provisórias?¹⁴

Judith Butler (2019) destrincha incrivelmente a falácia das estruturas neoliberais e como elas vão produzindo um jeito de viver que atenta contra a própria manutenção da vida. Sobretudo, uma “vida boa” de se viver. Ideologicamente assentado na noção de “responsabilidade” e “autossuficiência”, esse regime biopolítico reforça processos de desagregação social e consequente individualização. *Como assim uma pessoa não dá conta de manter as condições materiais e imateriais para estar viva? Então, ela não merece viver!* Ao mesmo tempo que a autossuficiência nos é cobrada, esse sistema produz a precarização de nossas existências, a privatização dos recursos, saberes e práticas de cuidado e a invenção da moralidade, da responsabilização individualizante e a condenação dos sujeitos precarizados. Temos sido expropriadas das condições de cuidado, para depois sermos responsabilizadas e descartadas por não termos as condições de nos cuidar sozinhas.

205

Diante deste cenário globalizado, Butler volta sua atenção para a **performatividade plural e corpórea** das assembleias e manifestações públicas. Especialmente, aquelas ocorridas desde 2010 na Praça Tahrir, localizada na cidade do Cairo no Egito, onde aconteceram levantes populares contra o governo autoritário de Hosni Mubarak. Apesar da produção dessa filósofa se referir aos gestos performativos dos protestos políticos das multidões, sua teoria corrobora com sentidos ético-políticos que emergem nas práticas coletivas e participativas na arte da performance interessada nos espaços de rua.

¹⁴ Não há como deixar de envolver nessa correspondência o livro *Corpos em aliança e a política das ruas – Notas para uma teoria performativa de assembleia*, de Judith Butler (2019). Segundo a autora, “a tese deste livro é que nenhum de nós age sem as condições para agir, mesmo que algumas vezes tenhamos que agir para instalar e preservar essas condições” (Butler, 2019, p. 22).

Gosto de olhar para as pequenas assembleias provisórias que surgem quando programas performativos com laranjas ou bambus são acionados. Essas mini multidões são o acontecimento ao qual confiamos nossas ações. Elas são a condição de possibilidade para materialização do encontro, essa coisa disforme que desejo atrair com dispositivos cítricos. Aqui, ecoo a voz de Fernanda Eugenio (2019) nessa correspondência. Gosto muito quando ela fala para deixarmos que o acontecimento seja o agente do saber. Para abrirmos espaço a “experimentar o que sabe a situação” (Eugênio, 2019, p. 45) e nos liberarmos de ser o sujeito muito sabido das coisas. Degustarmos um “saber-sabor”¹⁵ que “emerge do aprender-fazendo”¹⁶.

O acontecimento das assembleias desafia a noção de desempenho individual do neoliberalismo. Lembro da proposição de André Lepecki para pensar a performance enquanto a “arte do empenho”¹⁷ em contraponto ao desempenho, tradução usual da palavra performance para o português. Empenhar-se coletivamente no espaço público sustenta uma performatividade que só acontece nas coreografias improvisadas em bandos, grupos, cardumes, enxurradas.¹⁸ Performatividade enquanto “formas corporificadas de ação e mobilidade”¹⁹ que não se limitam à representação, ao discursivo e ao significado. Os sentidos emergem como exercício do “direito plural e performativo de aparecer”²⁰ no espaço público, fazendo frente à precarização da vida. Amontoar-se para sonhar uma vida coletiva com fartura e descanso. Nossos corpos estão cansados de tanto produzir escassez.

206

Retorno às imagens das pequenas assembleias que surgem com suas ações, Eleonora. Deu vontade de brincar de listar uma dúzia de verbos de ação ali presentes. Começaria por sentar, anunciar, conversar, refletir, caminhar, transportar, trocar, reunir, profanar, suspender, enterrar, persistir. Seriam estes alguns dos gestos a sustentar o chão onde se assentam seus programas performativos? Gestos rearticulados por você e pelo coletivo formado a cada nova aventura?

¹⁵ Ibidem, p. 45.

¹⁶ Ibidem, p. 45.

¹⁷ “Se uma das traduções da palavra performance para o português é desempenho, fiquei pensando se “empenho” é o lado positivo contido nesse “desempenho” neoliberal e capitalista. Talvez seja um jeito de pensar de novo naquela entrega de que a gente falava antes. A “arte do empenho” poderia ser uma forma de pensar a performance, de outro jeito não neoliberal, não neodarwinista, não competitivo.” (Fabião; Mello; Mello, 2021, p. 287).

¹⁸ “Esse movimento ou inércia, esse estacionamento do meu corpo ao meio da ação do outro, não é um ato meu ou de outros, mas alguma coisa que acontece em virtude da relação entre nós.” (Butler, 2019, p. 15).

¹⁹ Ibidem, p. 15.

²⁰ Ibidem, p. 17.

Isso sem falar naqueles dois gestos radicais de ressignificação das relações com as instituições de arte.

O primeiro, materializado em *MOVIMENTO HO* (2016), no qual o mobiliário do espaço físico do Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica foi retirado, a luz elétrica cortada, o ar-condicionado desligado, as janelas abertas e escancaradas as matérias brutas que sustentam as instituições: tijolos, pessoas, tempo e espaço. A ação acontece entre tijolos, pessoas e espaço, ao longo de 7 dias. Para cada dia, uma composição diferente. Posteriormente, tais tijolos foram movimentar e ampliar outra instituição, a Casa das Mulheres da Maré, onde participam da obra de expansão do lugar e seu atendimento à comunidade da Maré.

O segundo, articulado em *azul azul azul e azul* (2016), quando obras do Bispo do Rosário são levadas para passear, numa série de cortejos que as tiraram do museu homônimo pra tomar um ar, ver a rua, a vizinhança, os fios elétricos dos postes, os possíveis gatos e cachorros perambulantes. Quando vi registros de *azul azul azul e azul* pela primeira vez, iniciava o trabalho no Educativo do Museu de Arte Contemporânea de Goiás, em 2016. Fiquei impressionada, imaginando o que foi necessário para conseguir levar as obras pra rua. Em especial, a negociação com os museólogos e dirigentes do Museu Bispo do Rosário. Isso sem falar na coragem para lidar com possíveis repercussões, considerando a predominância de uma cultura de preservação e conservação do patrimônio histórico que, muitas vezes, faz-se com gestos de inacessibilidade, esterilização e resistência aos efeitos do tempo e da vida das matérias.

O sentimento de cansaço ao visitar exposições de artes visuais é assunto recorrente em conversas recentes com amigos artistas. Falamos sobre o quanto anda difícil sentir algo além de esgotamento e saturação diante das obras e dos ambientes expositivos. De minha parte, predomina uma leitura sobre o “sequestro” das matérias, associado ao apagamento das ações dos artistas. Gestos estes empreendidos pelo manejo institucional da arte. Ando mais interessada em ouvir artistas contando seus processos. Os relatos são tão vivos! Será que estou muito melancólica? Mais do que isso, acho que me encontro desanimada com essa forma de as instituições se relacionarem com a materialidade das nossas práticas. Não estou fazendo discurso contrainstitucional ou algo do tipo. Minha questão é sobre como poderíamos nos reanimar e reanimar as obras em nossos encontros com elas. Esse tem sido o trabalho dos mediadores e educadores nos educativos das instituições de arte: reanimar as matérias humanas e não humanas nos encontros em arte.

Quando leio sobre as *Ações Cariocas* (2008), a *Série Coisas que precisam ser feitas* (2015), o *LEVANTE* (2018), a performance *nós aqui, entre o céu e a terra* (2021) – seja através dos textos escritos por outras pessoas ou pelas transcrições de suas conversas e entrevistas – encontro importante interlocução pra imaginar outras relações com as instituições de arte. Suas considerações sobre cadeiras, bambus e luzes serem **corpos**. O reconhecimento do **encontro** e o **impossível** como matérias no trabalho. As elaborações sobre o **não saber**.²¹ Durante a leitura, sintonizo vias abertas pelo meu desejo em performance.

Em alguns momentos, entro em dúvida sobre estar acessando pela primeira vez ou já ter lido todas essas coisas, as incorporado e esquecido. Nesta imprecisão sobre “o quando” e “o como” ocorre o encontro com uma ideia, uma ação, um gesto, faz-me sentir parte de um acontecimento coletivo que paira acima de nossas cabeças, vai se alastrando e se misturando ao ar que respiramos. Vejo os cabelos e os bambus como antenas transmitindo tais acontecimentos.

Para imaginar a transmissão e propagação dos acontecimentos, recorro à imagem das células neurorreceptoras clarividentes em arraiais, das quais nos fala Karen Barad (2020, p. 300-346). As arraiais são seres clarividentes que desafiam a relação binária de causalidade formada pela separação entre emissor e receptor de uma mensagem ou estímulo. Suas células neurorreceptoras respondem antes mesmo de receberem o estímulo ou o sinal. É como se adivinhassem a mensagem antes dela sequer encostar no corpo de uma arraia. Além da água, deve haver uma malha invisível envolvendo os corpos das arraiais por dentro e por fora, tornando possível o acontecimento dessa sintonia clarividente. Algo parecido também acontece com humanos, artistas ou não. Quando nos percebemos, estamos manifestando gestos que passamos a reconhecer em outros corpos e contextos. De tal modo, que nem sempre conseguimos definir onde um gesto foi articulado pela primeira vez, tampouco como foi contagiando outros corpos.

Quando me sintonizo com seu trabalho, também mapeio efeitos das diferenças de nossas práticas. Considero que minha prática tem sido um pacto com a **baixa performance**, enquanto forma de resistir aos processos de subjetivação do “neoliberalismo-coaching-pecuarista”. Digo mais, percebo que essa forma de responder ao neoliberalismo não me liberta dele. Penso nisso, sobretudo

208

²¹ “Cada trabalho é uma negociação infinita, uma trabalhadora para que todos os fios sejam trançados. E esse manto é elemento fundamental, a calma que é preciso manter quando não se sabe. A sabedoria que aguentar não saber exige. Mas, enquanto você não sabe e está procurando saber, vai fazendo campos, parcerias, alianças e aliadas. E então, aos poucos, a coisa vai se revelando.” (Fabião; Mello; Mello, 2021, p. 255).

diante de sua fala sobre **iniciativa**²² ou o debate sobre a palavra **entrega**²³ ser associada à sua maneira de mobilizar as ações.

A baixa performance ganha corpo (ganha o meu corpo) diante dos imperativos da alta performance. Se (re)existo pela negação e recusa, sigo ameaçada e atravessada pelos efeitos nefastos das cobranças por produtividade e alto desempenho. Algo como uma negação reafirmadora. É um gesto de resistir como quem faz corpo mole. Procrastina. Cabula aula. Finge que está fazendo a tarefa, mas está olhando o celular, passando um bilhetinho pra colega ao lado, disfarçando uma gracinha, pentelhando a colega da frente pra ter companhia na distração.

Levanto-me da carteira da escola e procuro pelo banco da pracinha. Nele, vejo Lygia Clark sentada, enquanto corta a fita de *moebius* em *Caminhando* (1963). Ao seu lado, está Suely Rolnik (2018) falando sobre a poética da diferença gesticulada pela artista carioca e seu dispositivo, composto por mãos, tesoura e fita de papel. Reinventar direções para o corte e sentidos para os caminhos abertos pela tesoura é um gesto de expandir o mundo.

²² Durante uma conversa coletiva com Ana Pimenta, André Lepecki, Fred Coelho, Keyna Eleison, Luiza Mello, Marisa S. Mello, Miro Spinelli e Ricardo Aleixo, Eleonora responde uma pergunta, feita por Ana Pimenta, sobre a questão da autoria em seu trabalho. Eleonora responde usando a noção de iniciativa e a imagem de transmutação da lagarta em borboleta: “Ao mesmo tempo que existem ideias que vêm sendo elaboradas de alguma maneira há 53 anos, também existe a liquefação permanente da lagarta no casulo. O líquido está presente o tempo inteiro enquanto as formas se fazem. Então, por um lado, lhe digo que sim, que existe uma necessidade que parte de mim, algo que entendo que precisa ser feito e então começo a fazer. Uma força de disparo, uma “iniciativa”, essa palavra que a Hannah Arendt usa e eu gosto tanto. Algo se atualiza em meio aos fluxos por uma iniciativa que a Eleonora toma. “Eleonora” que, diga-se, é uma porção de vozes e referências e ancestralidades. Por outro lado, as ações são realizadas coletivamente por inúmeros agentes e aí estamos mais pro lado do líquido dentro do casulo. Elas simplesmente não são realizáveis sem o coletivo, sem um corpo coletivo, sem a inteligência e a força do corpo coletivo. E, claro, elas também se criam na medida em que se realizam. [...] Não é possível fazer o trabalho fora de uma rede muito ampla e muito firme de agenciamentos e colaborações. São as diferenças sem separabilidade que o Miro acabou de citar. Então, Ana, você me diga. Me diga se o coletivo não é também autor dos gestos? Me diga se os materiais não são catalisadores dos acontecimentos? É uma sucessão de alianças a partir de uma iniciativa.” (Fabião; Mello; Mello, 2021, p. 265).

²³ Na conversa mencionada na nota anterior, Miro Spinelli diz: “Algo que sempre me moveu e me emocionou ao trabalhar com você, Eleonora, é a sua entrega total e irrestrita às transformações que acontecem durante as ações. Quando rememoro *azul azul azul e azul*, *LEVANTE* e *MOVIMENTO HO*, na minha memória é como se o ponto de vista fosse do tijolo, do círculo amarelo ou da tira de plástico azul metalizada na ponta do bambu, dançando no vento. É totalmente livre de ego, ou, colocando de outro modo, a entrega faz com que a experiência de estar junto das ações seja um processo de desassujeitamento. Como é essa entrega pra você? É assim desde que você começou as ações, ou foi aumentando com a prática?” (Ibidem, p. 259). Eleonora responde sem recorrer à palavra entrega. André Lepecki retoma: “Voltando para a entrega de que o Miro falou, o que seria para você esse ato de entrega? Você gosta dessa palavra? Seria uma dedicação, ou fusão, ou entrada em um fluxo?” (Ibidem, p. 261). Eleonora segue a prosa sem, no entanto, vocalizar a palavra entrega. Então, Lepecki insiste. Diante da insistência dos interlocutores, Eleonora responde: “não sei se as ações são momentos de entrega, pois não tem muito um fora da entrega. Não tem um botão liga-desliga. São níveis e intensidades, situações e situações, mas a batida é contínua. E, então, os acontecimentos vão se sucedendo, se desdobrando. As ações se sucedem em séries, e as séries se sucedem em novas séries.” (Ibidem, p. 261).

Aproveito as aberturas imanentes nesta pergunta para me despedir. Por ora, sigo ao som embaralhado de tantas vozes. Espero nos encontrarmos aqui pela pracinha.

Na sintonia, com quebras e espirais,

Cássia.

REFERÊNCIAS:

BARAD, Karen. Performatividade queer da natureza. **REBEH – Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, Cuiabá, v. 3, n. 11, p. 300-346, 2020.

_____. Performatividade pós-humanista: para entender como a matéria chega à matéria. **Vazantes**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 6-34, 2017.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas** – notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

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

FABIÃO, Eleonora e LEPECKI, André (orgs.). **Ações**: Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FABIÃO, Eleonora; MELLO, Marisa S.; MELLO, Luiza (orgs.). **Arte Bra** – Eleonora Fabião. Rio de Janeiro: Automática Edições, 2021. Disponível em: <http://www.colecaoartebra.com/eleonora-fabião>. Acesso em: 12 jan. 2026.

MOMBAÇA, Jota. **A plantação cognitiva**. São Paulo: MASP, 2020. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2026.

NOBRE, Luciana *et al.* **Richard Serra e o desenho**. Rio de Janeiro: IMS, 2014. Disponível em: http://www.issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/cadernoeducativo_rserra_pagssoltas. Acesso em: 12 jan. 2026.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. N-1 Edições: São Paulo, 2018.

211

A composição como contraponto: Práxis e a orquestração de planos na cena contemporânea

Matheus do Couto Silva (PPGAC – EMAC / UFG)

Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira (PPGAC – EMAC / UFG)

RESUMO:

Este estudo investiga a expansão do conceito de composição cênica através de pesquisa-ação na disciplina de Processos Contemporâneos (PPGAC/UFG). Adotando a práxis como método e o texto *Marcha para Zenturo* de Grace Passô como disparador, propõe-se a cena como polifonia de planos (corporal, imagético, sonoro). A análise da performance final revela que a dramaturgia emerge do contraponto entre esses elementos, redefinindo a composição como orquestração de frequências sensoriais e políticas.

Palavras-chave: Composição Cênica; Práxis; Dramaturgia Contemporânea; Contraponto; Polifonia.

ABSTRACT:

This study investigates scenic composition expansion through action-research. Adopting praxis as method and Grace Passô's *Marcha para Zenturo* as trigger, it proposes the scene as a polyphony of planes (corporeal, imagistic, sonic). Analysis of the final performance reveals dramaturgy emerging from the counterpoint between these elements, redefining composition as an orchestration of sensory and political frequencies.

212

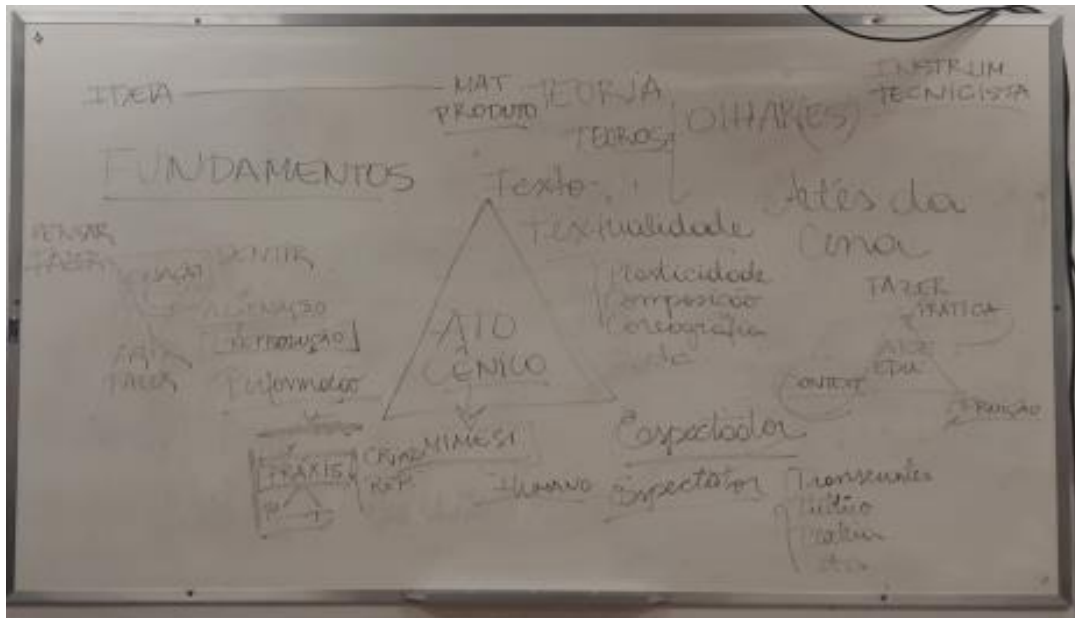
Keywords: Scenic Composition; Praxis; Contemporary Dramaturgy; Counterpoint; Polyphony.

O Ponto de Partida: Entre a Teoria e a Práxis

Adentrar a disciplina de ‘Processos Contemporâneos de Montagem Cênica’, sob condução da professora Natássia Garcia, significou, para mim, um mergulho em um território de questionamentos. Trazendo uma pesquisa focada na intersecção entre composição e dramaturgia no teatro musical, minha expectativa inicial era a de encontrar ferramentas que dialogassem diretamente com a estruturação da cena a partir do som, da música e do texto. Contudo, o que se revelou desde o primeiro encontro foi um convite à desconstrução de certezas e à ampliação do próprio conceito de “composição”. A disciplina não se apresentou como um manual de “como fazer”, mas como um laboratório de “como pensar e fazer”, onde a práxis — a união indissociável entre teoria e prática (Sánchez Vázquez, 2011) — tornou-se o principal método de investigação.

As discussões iniciais sobre os fundamentos do ato cênico estabeleceram o alicerce para essa jornada, como visto na Figura 1.

Figura 1 – Esquemática dos fundamentos do ato cênico elaborada em sala de aula.



Fonte: O autor (2025).

Para todos verem: Foto horizontal de um quadro branco escolar repleto de anotações manuscritas. No centro, destaca-se um triângulo desenhado com a frase "ATO CÊNICO" no interior. Ao redor, diversos conceitos como "Texto", "Praxis", "Espectador", "Contexto" e "Criação" estão conectados por linhas, formando um mapa mental do processo teatral.

Termos como *criação/reprodução*, *alienação*, *mimese* e *fruição* deixaram de ser apenas conceitos teóricos para se tornarem lentes através das quais analisaríamos nossas próprias práticas. A provocação central do componente parecia ser: como escapar de uma visão meramente tecnicista da montagem para abraçar a complexidade da cena como um organismo vivo, composto por uma multiplicidade de linguagens? Essa pergunta ecoou profundamente em minha pesquisa, que busca compreender a composição não apenas como a escrita de notas musicais, mas como a arquitetura de uma experiência sensível e profunda. A disciplina, portanto, desafiou-me a expandir o olhar para além da música e do libreto, investigando a composição em sua dimensão mais ampla: a organização de corpos, espaços, luzes, sons e silêncios na criação de sentido.

Os primeiros exercícios corporais, que envolviam massagem, relaxamento e a exploração do toque, foram fundamentais para quebrar uma postura puramente analítica. Eles me lembraram que o pensamento cênico é, antes de tudo, um pensamento encarnado, vivo. Dessa forma a conexão

estabelecida com os colegas nesse estado de vulnerabilidade e escuta mútua foi o primeiro passo para entender a montagem cênica contemporânea não como o resultado do trabalho de um único criador genial, mas como um processo eminentemente coletivo e relacional, onde a composição emerge do encontro.

A Desautomatização do Olhar: Compondo com a Percepção

Um dos momentos mais emblemáticos da disciplina foi, sem dúvida, o exercício de limitação do olhar com o uso de óculos feitos de copos de café, exercício proposto por Natássia Garcia em sala de aula e criado por Juliana Moraes, artista cujo texto foi lido em aula. Essa prática, aparentemente lúdica, revelou-se uma poderosa ferramenta de desautomatização da percepção. Ao restringir o campo visual a um pequeno furo, o mundo familiar do campus aos arredores da EMAC se transformou em um território desconhecido, repleto de riscos, texturas e sons que antes passavam despercebidos. Minha experiência pessoal — correr, sentir medo, mas também encontrar confiança e brincar com as possibilidades — foi uma metáfora para o próprio processo criativo. É preciso limitar para expandir, esvaziar para preencher com novos sentidos.

214

Figura 2 – Exercício prático de desautomatização da percepção visual no campus da UFG.



Fonte: O autor (2025).

Para todos verem: Foto horizontal e colorida de um grupo de estudantes e a professora reunidos em um gramado verde. Todos usam óculos artesanais feitos de copos plásticos brancos presos por elásticos, cobrindo os olhos para limitar a visão. O grupo posa de forma descontraída, com pessoas em pé e agachadas, sorrindo para a câmera sob a luz do dia.

Essa experiência prática dialoga diretamente com a proposta da professora de investigar a "composição dos planos", nas palavras dela. Se, em um primeiro momento, a ideia de 'plano' remete ao enquadramento visual do cinema ou da fotografia, o exercício nos forçou a compreendê-lo de forma mais ampla. O plano sonoro se aguçou: os passos, as vozes distantes, o vento. O plano tátil se tornou protagonista: a textura do chão, a temperatura do ar. O corpo, em sua busca por orientação, tornou-se o compositor de sua própria trajetória no espaço, negociando com cada obstáculo e cada abertura.

A subsequente atividade de fotografar locais da EMAC aprofundou essa investigação. Fomos convidados a não apenas registrar imagens, mas a "trabalhar os olhares e planos". Cada fotografia era uma decisão composicional: o que incluir no quadro? O que deixar de fora? Qual a relação entre o primeiro plano e o fundo? Como a luz compõe a cena? Este exercício foi um elo crucial para minha pesquisa, pois me permitiu traçar um paralelo direto entre a composição visual e a composição musical. Assim como um compositor musical organiza notas, timbres e ritmos para criar uma paisagem sonora, o artista cênico compõe com planos visuais, sonoros e corporais para construir a dramaturgia do espaço. A desautomatização do olhar é, portanto, o primeiro passo para uma composição consciente, que não apenas reproduz o real, mas o recria, revelando suas camadas ocultas e suas potencialidades poéticas.

215

A Composição de Planos e a Dramaturgia Musical: Uma Analogia

A provocação da professora para que eu investigasse a composição dos planos em relação a minha pesquisa foi o ponto de virada na minha compreensão da disciplina. A montagem cênica, especialmente a contemporânea, pode ser entendida como uma forma de polifonia, onde diferentes 'melodias' — ações, textos, projeções, sons — se sobrepõem para criar uma harmonia complexa e, por vezes, dissonante. Minha função na performance final, cuidando das soluções audiovisuais, colocou-me exatamente na posição de compositor desses planos. Nesse contexto, a composição ultrapassa o arranjo musical e aproxima-se do que **Pattison (2010)** define como **prosódia**: a 'relação adequada entre os elementos', onde todas as linguagens (sonora, visual e corporal) interagem para criar a unidade da obra.

A concretização desse desfecho, contudo, exigiu um processo de experimentação coletiva sobre a materialidade do som no espaço. Durante os ensaios, buscávamos uma sonoridade que não

servisse apenas de 'fundo' para o cortejo, mas que tivesse força dramática suficiente para anular a euforia do texto falado. A escolha pela *Marcha Fúnebre* de Chopin surgiu dessa investigação: precisávamos de um signo sonoro universalmente reconhecível de luto, capaz de instaurar, de imediato, a atmosfera trágica. Optamos por utilizar o piano de cauda localizado em uma sala adjacente, transformando a arquitetura do prédio em uma caixa de ressonância em que o som chegava antes da imagem, preparando o terreno para a entrada do corpo.

Assim, ao tocar piano, a ação performativa alinhava-se à perspectiva de **Heliodora (2008)**, para quem a música na encenação deve ser determinante tanto para os aspectos dramáticos quanto para a conceitualização estética. Eu não estava apenas executando uma peça, mas criando um plano sonoro que dialogava tensamente com os outros planos em andamento. A trilha sonora mecânica e as projeções deixaram de ser meros adereços para se tornarem agentes dramáticos que comentavam, contradiziam e intensificavam a ação cênica, operando o contraponto final da obra."

A cena que mais exemplifica essa polifonia foi a da colega trans dançando enquanto vídeos de protestos eram projetados na parede.

Figura 3 – Polifonia de planos: a fricção entre a performance corporal e a projeção de imagens de protesto.

216



Fonte: O autor (2025).

Para todos verem: Montagem com duas fotos lado a lado. À esquerda, uma projeção em parede escura exhibe o rosto de uma pessoa gritando ao microfone. À direita, a performer Ysa Cardoso, vestindo jaqueta branca e botas pretas de cano alto, realiza uma ação cênica diante da projeção, com a mão esquerda levada ao rosto e expressão dramática.

A cena que mais exemplifica essa polifonia foi a da colega trans dançando enquanto vídeos de protestos eram projetados na parede. Ali, tínhamos pelo menos três planos principais em diálogo:

1. **O Plano Corporal:** A dança, com sua expressividade, resiliência e beleza. O corpo em movimento como afirmação de existência.
2. **O Plano Imagético:** Os vídeos de protesto, trazendo a crueza da luta política, a urgência das ruas, a memória de outras vozes e corpos.
3. **O Plano Sonoro:** A trilha que acompanhava a cena, criando uma atmosfera emocional específica.

Essa autonomia dos planos composicionais rompe com a hierarquia tradicional do drama, onde historicamente a cena servia para ilustrar o texto. A operação que realizamos em sala de aula aproxima-se do que Hans-Thies Lehmann (2007) identifica como a "musicalização" da estética teatral contemporânea. Para o teórico alemão, no teatro pós-dramático, a lógica de organização da cena deixa de ser guiada exclusivamente pela causalidade da fábula (o enredo) e passa a se estruturar como uma partitura, onde os elementos visuais, sonoros e corporais possuem o mesmo peso hierárquico da palavra. Não se trata apenas de usar música na peça, mas de fazer com que a própria encenação funcione sob leis musicais.

217

Lehmann argumenta que essa estrutura polifônica altera a própria percepção do espectador, que deixa de buscar uma história linear para fruir a simultaneidade dos signos:

O teatro torna-se música não (apenas) porque nele se canta ou se toca instrumentos, mas porque a sua temporalidade e a sua estrutura de signos seguem leis musicais: ritmo, repetição, polifonia, contraponto. A música no teatro pós-dramático não é mais 'música de cena' no sentido tradicional, isto é, ilustração acústica, criação de atmosfera ou comentário emocional da ação. Ela se torna um princípio estrutural independente. A simultaneidade de acontecimentos, a fragmentação da narrativa e a ênfase na materialidade da voz e do som apontam para uma percepção que é, em sua essência, auditiva e rítmica, mesmo quando se trata de imagens. (Lehmann, 2007, p. 98)

Dessa forma, a orquestração que propusemos entre a dança de Ysa e os vídeos de protesto não buscava uma redundância (onde a imagem explica a dança), mas uma **tensão rítmica**. Enquanto o vídeo operava em um tempo acelerado, documental e caótico, o corpo da performer movia-se em uma dilatação temporal, solene e poética. É justamente nesse hiato entre os ritmos — nessa polifonia visual — que a dramaturgia se instaura, exigindo do espectador uma postura ativa de "escuta" de todos os signos, e não apenas de leitura do texto.

Essa simultaneidade de estímulos dialoga diretamente com a perspectiva de composição dos **Viewpoints** (Bogart; Landau, 2017). A potência da cena não residia em um elemento isolado, mas na fricção entre o **Tempo** (o ritmo frenético da edição do vídeo *versus* a duração fluida da dança) e o **Espaço** (a arquitetura bidimensional da projeção *versus* a topografia tridimensional do corpo). É nessa 'Resposta Cinestésica' entre os planos que se mobiliza uma multiplicidade de afetos, permitindo que o espectador construa sua própria narrativa a partir da justaposição sensorial, e não apenas lógica, dos elementos.

A composição aqui não estava em nenhum dos planos isoladamente, mas na fricção entre eles. A justaposição do corpo que dança com a imagem da violência política gerava um terceiro sentido, uma tensão que não precisava de palavras para se comunicar. Isso é análogo à técnica do contraponto na música, onde duas ou mais linhas melódicas independentes são combinadas. A beleza não reside em uma única melodia, mas na forma como elas se entrelaçam, se chocam e se resolvem.

Essa percepção radical sobre a dramaturgia como orquestração de planos culminou no clímax da nossa performance. A cena final foi a materialização dessa polifonia de afetos. Após permanecer ausente durante quase todo o ato, nossa colega trans surgiu no alto de uma escada, gritando um "Feliz Ano Novo!" que ecoava de forma cortante no espaço. Em seguida, seu corpo era carregado em uma lenta procissão fúnebre pelos demais colegas, descendo a escada e atravessando o pátio. Simultaneamente, isolado em uma sala ao lado, meu papel era executar ao piano a "Marcha Fúnebre" de Chopin.

218

Figura 4 – O plano sonoro: execução da Marcha Fúnebre de Chopin como agente dramático.



Fonte: O autor (2025).

Para todos verem: Foto em plano médio de um pianista de perfil, sentado à frente de um piano de cauda preto. Ele é um homem branco de cabelos grisalhos, veste terno preto e toca o instrumento com concentração, com partituras apoiadas na estante do piano à sua frente.

Nesse momento, a composição cênica se revelou em sua máxima potência: o plano sonoro que eu criava não era um fundo, mas um dos pilares de um contraponto devastador. A alegria verbal do "ano novo" era negada pela imagem da morte e pela solenidade trágica da música. A "partitura" do espetáculo, portanto, foi escrita ao vivo, na tensão entre o que se via, o que se ouvia e o que se sentia, provando que compor para a cena contemporânea é, fundamentalmente, orquestrar as complexas e, por vezes, contraditórias frequências da própria vida.

O Texto como Provocação: Apropriação e Ressignificação

A leitura e o trabalho a partir de *Marcha para Zenturo*, de Grace Passô, foram centrais para explorar a complexidade do texto no teatro contemporâneo. A obra não foi tratada como um roteiro a ser seguido fielmente, mas como um "disparador criativo", uma provocação. A dramaturgia de Passô, com seus personagens que compartilham um espaço, mas não uma escuta — amigos que conversam sem se entender — serviu como um diagnóstico preciso de nosso tempo e como um fértil campo de investigação.

219

No entanto, essa percepção não se deu apenas no plano intelectual. Durante os laboratórios de improvisação, o grupo foi provocado a investigar como essa incomunicabilidade se manifestava nos nossos próprios corpos e rotinas. Foi nesse processo de experimentação que identificamos a semelhança entre a estrutura fragmentada da peça e a dinâmica das redes sociais. A sugestão de trabalhar com o formato de uma transmissão ao vivo (*live*) catalisou essa investigação: ao tentarmos encenar o texto mediados por telas, percebemos que o dispositivo tecnológico radicalizava o isolamento dos personagens. Assim, a ideia do "uso dos celulares como 'loucura' do cotidiano" emergiu diretamente dessa prática, transformando o aparelho não em um simples adereço, mas no dispositivo que organizava e, ao mesmo tempo, impedia o encontro.

O processo de montagem da performance final foi um exercício de apropriação e ressignificação. Partimos da estrutura de Passô — a festa de fim de ano, a contagem

regressiva, a comunicação falha — para inserir nossas próprias urgências e pesquisas. A criação se deu em "núcleos", cada um explorando uma faceta da não comunicação ou da resistência a ela. A videochamada projetada na parede, com suas conversas aleatórias e sobrepostas, era a

encarnação da dramaturgia de Passô em uma linguagem tecnológica. A contação de história que introduzia o texto e a festa com trilha sonora coletiva eram tentativas de, paradoxalmente, criar comunidade a partir do tema da desconexão.

O gesto mais potente, contudo, foi a transformação da narrativa para focar na representatividade e na luta de minorias. A performance final, com a dança da colega trans diante de imagens de protesto, e a própria ressignificação da "marcha", trouxeram à tona a importância do respeito e da visibilidade. O que aprendi com isso foi que o texto, no processo contemporâneo, não é um ponto de chegada, mas um ponto de partida. Ele oferece um universo, uma estrutura, uma problemática, e cabe ao coletivo de artistas habitá-lo com seus próprios corpos, suas próprias histórias e suas próprias lutas políticas. A dramaturgia final foi híbrida, tecida em um processo de criação coletiva sob a orientação da professora Natássia Garcia e em colaboração com Aline Estrozi, Ysa

Cardoso, Belu Bijarra, Davi Dias, Robson Leles, Vitor Oliveira, Ben-Hur Melo, Aziza Moraes, Serena Claus, Tina Barros e Magali, a partir da provocação inicial do texto, cuja materialização pode ser assistida no **Instagram**¹.

220

Conclusão: A Práxis como Caminho e a Composição como Escuta

Ao final da disciplina, as perguntas iniciais sobre o ato cênico não foram respondidas com fórmulas, mas dissolvidas na própria experiência. A jornada através dos Processos Contemporâneos de Montagem Cênica se revelou uma profunda lição sobre a práxis: a teoria não vinha antes da prática, nem a prática existia sem a reflexão. Ambas se alimentavam mutuamente em um ciclo contínuo de experimentação e análise. Aprendi a ter paciência em meio aos conflitos, tanto os pessoais quanto os criativos, entendendo que o dissenso e a negociação são partes vitais do processo coletivo.

O maior aprendizado, no entanto, foi a expansão do meu próprio campo de pesquisa. A composição, que eu antes via primariamente através das lentes da estrutura musical e textual, revelou-se como um ato de escuta e organização de múltiplos planos sensoriais. O trabalho com o olhar, com a fotografia e, finalmente, com a montagem audiovisual da performance final, me ensinou a "compor" com a luz, com o espaço, com os corpos e com as imagens. A relação entre a composição

¹ Registro audiovisual da performance final disponível em: <https://www.instagram.com/p/DLdXqTfB5pf/>. Acesso em: 30 jan. 2025.

de planos cênicos e a composição musical não é apenas uma analogia; é a manifestação do mesmo impulso criativo em diferentes materialidades. Trata-se de organizar elementos no tempo e no espaço para gerar afeto, tensão e sentido.

Saio desta disciplina não com um conjunto de respostas definitivas, mas munido de um repertório de perguntas substancialmente mais sofisticadas e habitando um corpo agora mais poroso e sensível às complexidades do fazer cênico. Compreendi, na prática, que a representatividade não é apenas um tema transversal, mas uma ética de criação essencial, e que o texto dramático contemporâneo pode operar tanto como um mapa estrutural quanto como um convite ao desvio e à perda produtiva. Portanto, este ensaio crítico, assim como o ensaio cênico que lhe deu origem, não se encerra nestas páginas. Ele permanece em estado de processo, ecoando vibrantemente em minha pesquisa acadêmica e reconfigurando minha escuta de compositor: aprendi que a verdadeira polifonia não busca anular as diferenças em um uníssono artificial, mas sustentá-las em tensão criativa, transformando a maneira como vejo, ouço e componho as urgências do mundo.

REFERÊNCIAS:

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O Livro dos Viewpoints**: um guia prático para pontos de vista cênicos e composição. Tradução: Maria Silvia Betti. São Paulo: Perspectiva, 2017.

HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

PATTISON, Pat. **Writing Better Lyrics**. New York: Writer's Digest Books, 2010.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **Filosofia da práxis**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

Táticas de Guerrilha Travesti

Angel Eleonor Borges ¹

RESUMO:

O ensaio analisa as estratégias de resistência das travestis brasileiras, unindo vivências autobiográficas e as multi-linguagens artísticas em uma perspectiva contra-colonial e pós-humanista. Investigando práticas comportamentais, cênicas e espirituais desenvolvidas pela autora para resistir ao CISTema, evidencia-se o corpo e a arte enquanto arma política e cura de traumas coloniais. Entendidas como táticas de guerrilha, essas práticas criam novas possibilidades para identidades dissidentes.

Palavras-chave: Travestilidade; decolonialidade; arte e resistência; autoficção; guerrilha cultural.

ABSTRACT:

The essay analyzes the resistance strategies of Brazilian travestis, bringing together autobiographical experiences and multiple artistic languages within a counter-colonial and posthumanist perspective. By investigating behavioral, performative, and spiritual practices developed by the author to resist the “CISTema,” it highlights the body and art as both political weapons and means of healing from colonial traumas. Understood as guerrilla tactics, these practices create new possibilities for dissident identities.

222

Keywords: Travestility; Decoloniality; Art and resistance; Autofiction; Cultural guerrilla.

Guerrilha Urbana

O objetivo deste ensaio é analisar as multilinguagens e vivências travestis brasileiras a partir de uma perspectiva autobiográfica, com o intuito de apresentar algumas práticas de resistência adotadas por mim para continuar viva fazendo arte. Inspirada no Manual do Guerrilheiro Urbano de Carlos Marighella, entendo táticas de guerrilha como ferramentas físicas, intelectuais ou espirituais que nos ajudam a resistir a algum tipo de sistema opressor.

Conforme explicita os dossiês da Antra (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), o

¹ Angel Borges é discente de licenciatura em Dança (UFG), produtora musical e performer. Produzindo música eletrônica experimental de forma independente desde 2021, a artista define sua atuação enquanto encruzadas entre corpo, música e poesia, mesclando a produção teórica acadêmica ao fazer artístico na prática. Atuando enquanto agente cultural, dialoga sobre empreendedorismo, arte marginal e produção independente articulando questões de gênero, raça e espiritualidade na indústria *mainstream*.

Contato: sincronicidadesonora@gmail.com.

Brasil é o país que mais mata pessoas trans no mundo, com uma média 3 vezes maior que o México, ao mesmo tempo que é o país que mais consome pornografia trans. Quando penso nesse cenário, reflito também sobre as camadas da transfobia estrutural como raízes profundas no pensamento colonizado, cisheteronormativo e branquista.

Quais são as linguagens, os feitiços e trapaças usados pelas travestis latinas para hackear o sistema, para continuar ocupando espaços cada vez maiores, construindo um imaginário favorável às identidades dissidentes no inconsciente coletivo, e acima de tudo, quais são as vivências dessas que sobrevivem e dão o nome todos os dias mesmo na escassez de recursos, oportunidades, tecnologias?

Nomes como Castiel Vitorino, Jota Mombaça, Jaqueline de Jesus e muitas outras que “hackearam” espaços acadêmicos com uma linguagem que sabia dialogar com o discurso do *outro*, mas que não perdia seu modo decolonial de (des)construir narrativas, linearidades, poéticas discursivas. Quando li Castiel pela primeira vez senti algo novo, ela evocava em mim outras nuances de travestilidade que expandiram minha autopercepção. Elas me incentivam a ser poética na maneira de *desconstruir a linearidade das imagéticas discursivas do pensamento normativo*.

Enquanto travestis e mulheres trans brasileiras, somos uma identidade latina, feminina, mas não somos consideradas *mulheres de verdade*. A palavra sempre foi usada por nós como ferramenta discursiva, “ideológica”. Pronomes enquanto navalhas de autoafirmação, uma faca de dois gumes, usada pela cisnormatividade para negar nossa autonomia.

223

Atentados contra sua subjetividade~

É caro ser travesti, ainda mais se for racializada, nordestina. É preciso malícia e malandragem para se manter viva num Brasil conservador, para conseguir acessar e se manter numa universidade federal, concluir a graduação, ter qualidade de vida. Eu precisei construir uma armadura e algumas personas novas, densificar minha vibração, quebrar a cara para aprender a ser sozinha no mundo. Exu com sua malandragem ensinou a hackear minha mente com conhecimento, para quebrar o feitiço do colonizador sobre minha identidade, minha pele, minhas potências. E algumas dessas quebras de feitiço nós iremos abordar aqui, porque o tempo de Exu é espiralado.

“Lembrar daquilo que se esqueceu é um movimento cotidiano pois o trauma racial é cotidiano. Contudo, o sofrimento cotidiano de ser racializada/o não é refém da lembrança de um passado colonial, mas sim refém do tempo

cronológico que organiza e é organizado pela colonialidade no presente vivido por essas existências; e no passado que as integram e no futuro cronológico que farão parte. Todo o sofrimento vivenciado por uma pessoa negra, por “ser negra”, é um sofrimento de viver o tempo cronológico. O trauma racial é a experiência cotidiana de viver o tempo cronológico, que é o tempo-espaço onde a raça torna-se possível e preciso”. (pág.1)

Exu Tranca Rua das Almas (2020), Castiel Vitorino

Referências Literárias

Palavras são como navalhas de autoafirmação. Assim como na autoficção de Diana Klinger em *Escritas de Si, Escritas do Outro* (2006), a escrita de si é um ato performático, etnográfico do próprio artista.

A escrita sempre foi uma forma de *fugir*...ou de encarar minha vivência. Ela me permitiu entender melhor como minha mente funciona e na medida em que fui me entendendo, fui descobrindo esse *flow* que percorre meus circuitos linguísticos, que me permitem rimar, imprimir magnetismo nos versos, **feitiço**.

Muitas vezes esse feitiço foi usado para transmutar a realidade, ou para mudar minha perspectiva de sujeito contemporâneo que pensa ao mesmo tempo que afeta e se afeta, e que carrega “naturalmente” um inventário de padrões comportamentais e emocionais. Acessar outros estados de consciência, fortalecer minhas defesas, deixar de projetar meus traumas nas coisas para cessar o *karma*, como se fosse uma reprogramação neurolinguística em meu sistema de crenças.

Nesse sentido, não apenas a escrita mas as diversas linguagens artísticas que nos permitem quebrar a linearidade do pensamento são ferramentas muito úteis nos processos de *desidentificação* do trauma racial/colonial (Castiel, 2020). Porque precisamos nos conhecer para além das camadas impostas pelo outro: o *outro* é o ato político de apontar de volta. Enquanto trava fora da curva, que quebra a expectativa da norma hegemônica, me sinto sempre num lugar de tensão: é impossível para mim não ser um corpo político. Aprendi a usar isso como potencial artístico, ao mesmo tempo em que adquiria a *consciência* de me entender enquanto corpo travesti, nordestino, racializado. Os rótulos são facas de dois gumes, que nos limitam e nos definem. Nesse contexto, creio ser coerente usá-los, *porque eles nos permitem ter um panorama mais concreto do que é viver num país como o*

224

*Brasil no ano de 2022.*² Nesse contexto, usamos as definições *enquanto ato consciente de se lembrar do que tentaram te fazer esquecer*. O orgulho é um pecado que faz bem.

Me sinto *contra-colonial* quando me defino, pois afirmo como potência as marcas do tempo cronológico que me fizeram ser eu, e que me fizeram lembrar quem eu sou. Existir através do tempo significa expor o corpo a experiências que marcam como tatuagens invisíveis, por memórias que são como cicatrizes. Me rotular me permite brincar no jogo simbólico do adversário, que outrora distorceu a narrativa a favor de sua hegemonia, essa mesma que nos apontou o dedo primeiro e que imprimiu marcadores em nossos corpos, ideias.

Viver em si é um ato de resistência, um ato performático. A autoficção (Klinger, 2006) é como *uma ferramenta exuística*³ *de distorção da narrativa a favor das dissidências*. Escrever sobre si para entender os próprios fluxos, e para se entender enquanto consciência que captura um fragmento do tempo em que vivemos, do fluxo cronológico que nos foi imposto pela sociedade e pela cultura.

Esse processo é de extrema importância pois além de ser um registro fiel dos processos de determinado artista, são também registros etnográficos de processos sociais e coletivos, que permitem mapear a qualidade de vida de um determinado grupo de pessoas, suas demandas; a estatística também é um fluxo que habita em nossas mentes como um vírus, como uma voz que nos faz acreditar que é impossível ser travesti e ter um trabalho CLT, por exemplo. Pois, quantas travestis são vistas diariamente trabalhando em mercados, lojas, farmácias?

225

“O desafio que somos convidadas/os por Exus Malandros é de viver a malandragem de cobrar a dívida impagável e transformar dinheiro em aquê. Em outras palavras: Exus Malandros nos convidam a experimentar ou nos avisam ser preciso experimentar - caso contrário esqueceremos de nossa imprevisibilidade” [...] A malandragem é conseguir sonhar na língua colonial e ao acordar conseguir lembrar da forma, textura, temperatura e cores que antecedem e extrapolam qualquer palavra”.

Exu Tranca Rua das Almas (pág. 2)

Praticar bruxaria me ensinou a recuperar esse “eu” que existia antes da identidade social que foi sobreposta, a máscara social imposta pelo meio e por minhas próprias necessidades de sobrevivência, que se transformam em discurso, ou em atmosferas sonoras.

² Este ensaio foi produzido em 2022, durante uma disciplina de introdução ao pensamento científico. Escrito como se fosse um guia de práticas mágicas, visa promover estados de cura e expansão de consciência, assim como as demais linguagens artísticas aqui abordadas de forma breve. ³ Neste ensaio, me refiro como “exuística” as práticas que envolvem comunicação; troca de conhecimento, manipulação do fluxo vital através da voz, canto, rima, poesia, *chant*.

Reescrever minha história se torna um alívio e um deboche, assim como ter acesso a universidade...*estamos preenchendo os espaços vazios que vocês deixaram com nossos sonhos, e na medida em que nos espalhamos pelos seus circuitos o paradigma vigente vai enfraquecendo, perdendo a força da crença. Pois repetição é realidade e realidade é crença.*

Em Rastros de uma Submetodologia Indisciplinada, Jota Mombaça nos provoca a ser monstruosas e indisciplinadas, subverter a norma:

Por uma submetodologia. Que vasculhe indisciplinarmente as sombras e os subterrâneos da produção teórica, hackeando os tímpanos da escuta científica para fazer passar, por eles, ruídos até então ignorados; e privilegie autorias não autorizadas, visibilizando contextos de disputas em torno das questões sobre quem e como falar. Submetodologia que não se furete às batalhas políticas em que se veja implicada e que não cesse de querer escapar, seja pela via do erro, da entropia ou por qualquer outra, dos condicionamentos a que está submetida a produção de conhecimento no marco das metodologias disciplinares

Rastros de Uma Submetodologia Indisciplinada (2016), Jota Mombaça

Mombaça (2016) quer hackear os tímpanos da escuta científica, para que esses ouvidos viciados em apenas um tipo de frequência, possam se embriagar no ruído dessas vozes que até então não existiam, intencionalmente esquecidas.

Intenção é elemento essencial na realização de qualquer feito ou magia. É impossível que pessoas trans não sejam politizadas, não ativarem uma série de questões apenas por estarem num lugar público. O trauma de *ser* trans é cotidiano (Castiel) porque se dá no presente. Se dá na presença, tanto sua quanto do outro, o *outro* que traça a distinção entre eu e você: *no outro eu encontro o limite da minha subjetividade.*

Estamos em constante trânsito de trocas, assimilações, afetos, na mesma medida em que estamos atualizando nossos processos junto ao cotidiano, que é sempre novo, mesmo que quase sempre o mesmo. Nessa perspectiva Corpomídia (Katz & Greiner, 2004) do sujeito, mutável, nos deparamos com outros trânsitos que atravessam nossas histórias: a importância de se apropriar da própria narrativa para atualizarmos nosso *software* mental. Porque estamos falando de formas de resistência: se atualizar também significa se proteger das atualizações externas, que podem vir através de traumas, *imprints* negativos que podem resultar em alguns meses ou anos de desequilíbrio emocional.

Se atualizar enquanto intenção mágica de se tornar a melhor versão de si: me deixe ser disruptiva, monstruosa, contraditória! Um corpo que saiba correr com o perigo e que seja forte o suficiente para entender que a estatística também é um fluxo de pensamento que corre no inconsciente coletivo, e que habita em nós. Precisamos cortar esses fios e alguns outros para não adoeceremos nossa visão da vida.

Programação Neurolinguística para quebrar a maldição do (cis)tema sussurrando em seu ouvido que você nunca vai crescer na vida; encantar-se visualizando usufruir de tudo o que a estrutura te impediu de ter, todo o afeto, o conforto, a ascensão social,

Rituais cotidianos para descolonizar a própria vibração!

Em Antropologia do Ciborgue (2009), Donna Haraway traz essa noção de fluxo, intensidade, que se sobrepõe ao conceito de sujeito que foi sendo construído ao longo da história. Essas correntes, circuitos, nos conectam através dos impulsos que coordenam nossas ações, que resultam no que temos chamado de realidade. Ações que partem de bancos de dados e que seguem seu fluxo. Não somos seres individuais agindo sobre o mundo, mas seres coletivos que agem segundo um fluxo coletivo, inconsciente. Cada um é único na maneira de ser igual a todo mundo. A noção de sujeito, ser humano que temos, é a mesma que foi construída pelo pensamento antropocêntrico que, segundo Ailton Krenak (2020), é o problema da humanidade. O antropocentrismo iludiu a humanidade com a ideia de que era única e superior, na medida em que se permitia destruir e negar outras formas de vida, de hábitos, (re)existência. Para haver um Eu, um ego, um sujeito humano, é preciso haver um outro que é diferente de mim, e é com esse limite que a branquitude trabalha. É na universalidade que eles encontram a possibilidade de nos desumanizar, então por que não abandonamos a humanidade e abraçamos a monstruosidade?

227

Nos entender enquanto seres pós-humanos, ciborgues, atualizáveis, *encantados*.

Táticas de Guerrilha

Carlos Mariguella define o guerrilheiro urbano como um revolucionário político, que luta pela libertação de seu país utilizando métodos não convencionais. Escrito durante a ditadura militar, o Manual do Guerrilheiro Urbano me inspira a pensar meu corpo como uma arma, além de um alvo. Se estamos contra o CIS-tema apenas por existirmos e tentam nos matar, precisamos aprender a atacar, mesmo estando em desvantagem.

A vivência me ensinou a estar pronta para o atrito, para a transfobia, o assédio nas ruas. Em meu corpo ficaram gravadas um semblante fechado, uma aura combativa, um modo de caminhar posturada nas ruas que repele más intenções. Na comunidade Ballroom, criada por pessoas trans pretas norte-americanas, categorias como o *Runway* e o *Vogue Femme* aludem a esse modo único de ser, caminhar, performar atitude e presença. É o que chamamos de *Cunt: Charisma, Uniqueness, Nerve and Talent*. Esses elementos são essenciais para ganhar 10's (tens) numa categoria, mas também são incorporadas no modo único como transfemininas e transmasculinos expressam sua individualidade.

A performatividade sempre foi elemento chave para minha sobrevivência, mesmo porque para alguns a travestilidade é apenas performance. Mas a cisnormatividade também não o é?

Me entender enquanto corpo performático me permite brincar com a visão do outro sobre mim, e isso me torna menos “vítima” das experiências que atentam diretamente contra meu direito de existir. Assim como na teoria Corpomídia (Katz & Greiner, 2004), somos frutos de nosso meio, nosso discurso está alinhado a nossas vivências e atravessamentos que no meu caso, me enquadram enquanto corpo dissidente-minhas ferramentas são as armas que desenvolvi ao longo da vivência num contexto específico, geograficamente maranhense, estatisticamente vulnerável e “cronologicamente” racializado (Castiel, 2020).

A palavra gera símbolos, comunica ideias; gosto de construir ritmos e sentidos, encruzilhadas entre as palavras e rimas cruzadas, na medida em que vou fazendo sentido, um outro saber vai se construindo, mas de maneira ritmada... percebe?

*como se estivesse sussurrando no seu ouvido,
isso é feitiço.*

Feitiço no sentido de *spell, palavra falada*, já que estamos falando de rima, verso, sentido ou quebra de sentido. Sempre escrevi poesia e com o tempo elas se tornaram músicas, feitiços sonoros que se espalham nas batalhas de rap que acontecem ao lado de casa aos domingos, ou disponíveis nas plataformas digitais.

Eu sempre entendi minha produção artística como um trabalho de cura coletivo, uma deriva entre corpo, música e poesia, com intuito de romper as correntes cognitivas coloniais contemporâneas. A música que eu produzo está diretamente ligada a minha espiritualidade e

ancestralidade, que acabam por se tornarem totens políticos a favor da criação de um novo imaginário coletivo para identidades dissidentes.

A comunicação é exuística e o *mic* um elemento fálico, o que torna a arte de ser rapper, MC, chanter, slammer e as outras diversas formas de “usar a comunicação para conduzir algo” nos movimentos culturais urbanos, uma atividade genuinamente exuística.

O encantamento surge num contexto de metamorfose, da modificação corporal e da arte cênica/visual como ferramenta de desconstrução do meu gênero e reorganização das percepções sociais a respeito da minha identidade, às vezes da minha humanidade. Um corpo ciborgue (Haraway,2009), pós-humano, monstro, brincando com as noções de humano impostas por pensamentos eurocêntricos que sinalizam as “dissidências” como formas outras de se relacionar com a realidade, ao mesmo tempo que se colocam na hegemonia do que é tido como *universal*.

Um corpo em constante mutação e atualização de suas corporeidades, portanto contemporâneo, na medida em que acessa as fissuras do passado, da ancestralidade, para construir esse novo imaginário travesti de que falamos, dotado de potência e riqueza, corpos tecnológicas. Me encantei de outras formas de Ser para resistir até mesmo a feminilidade imposta pela sociedade cisnormativa.

229

Se somos fluxos de consciência e podemos influenciá-los, que essa influência seja contra-colonial e sagrada, profana, selvagem. Eu aprendi a fazer arte com diversas linguagens porque eu sou um fluxo constante de informações colidindo novas transformações. Na música encontro a possibilidade de enfeitiçar o ouvinte através do *flow* e do *beat*, através da quebra, da melodia, do incerto. A música experimental é esse espaço que ficou entre as notas da teoria musical, que também refletem a hegemonia do que é considerado música e do que considerado arte erudita.

O funk ainda é criticado por ser uma música de origem negra e periférica, ainda se questionam se é ou não arte ao mesmo tempo que é um gênero musical internacionalmente reconhecido enquanto ritmo brasileiro. Eu amo a ideia de que produções feitas em casa, sem muita estrutura ou sem um entendimento profundo da “teoria musical” durante a produção podem simplesmente viralizar e ser milhares de vezes mais ouvida que uma *track* produzida no estúdio mais caro. Penso que essas também são maneiras de descolonizar o fluxo natural da estrutura hegemônica, e que surgem naturalmente na medida em que corpos dissidentes acessam recursos, tecnologia, informação. *Novos fluxos vindos, novos fluxos partindo*, espiralado

Sementes para o Amanhã

Para finalizar os trabalhos, evoco o tempo enquanto possibilidade genuína de distorcer o próprio tempo. Somos identidades subalternizadas, deslegitimadas, então porque viver numa linha temporal onde a cisnormatividade atua como norma? Se somos desumanizadas, então somos monstruosas com classe, beleza como vingança, pois a feminilidade travesti está para além das convenções binárias, portanto, para além do tempo cronológico deles.

As linguagens e ferramentas de resistência abordadas aqui foram algumas das bruxarias que conjurei para experienciar a realidade sem surtar: esse *self* estava adoecido pelo patriarcado heterocisnormativo. Minha produção artística se tornou um reflexo da minha existência e uma ferramenta de resistência à norma, me permitindo dialogar com os códigos do sistema de dentro para fora. Me munindo de vocabulários acadêmicos, transformei meu fazer artístico num projeto de pesquisa e também numa arma que abre portas para mim e para as minhas. A decolonialidade me ajudou a encontrar autores e artistas que eram como eu, e que pensavam como eu, que falavam através da minha ancestralidade e me conectavam a ela. Buscar *desconstruir a linearidade discursiva do pensamento normativo*, é portanto, esse ato exuístico de manipular as probabilidades através do discurso e da narrativa. Num contexto de reprogramação mental, esses recursos são essenciais para romper com as correntes hegemônicas sobre nossos corpos mutantes. Porque viver é um ato diário de (re)existência, de auto afirmação. A escrita de si e a autoficção (Klinger, 2006) podem potencializar esses processos, fortalecendo a limpeza dos resíduos e autoafirmação enferrujam nossos circuitos de consciência. Uma forma consciente de promover bem-estar e qualidade de vida: a malandragem que precisamos para encantar nossa vivência e enfeitiçar nossa mente para não cedermos às mazelas da estatística. Não é sobre nos alienarmos ou negarmos a realidade, mas entendermos que precisa haver *malandragem na manutenção de nossos processos mentais*, que são fluxos coletivos, culturais, históricos.

230

Somos ciborgues reprogramáveis, máquinas orgânicas que vivem entre a espiritualidade e a realidade consensual. Nossa intenção distorcendo o tempo é construir novos imaginários, quebrando o trauma cronológico e possibilitando formas mais leves de existência. Novas travas vão surgindo pelas portas abertas pelas travas que vieram antes, pois nunca morremos. Seguimos eternizadas umas nas outras, criando novas possibilidades para as nossas. Estamos vivendo o sonho de nossas ancestrais e limpando o trauma cronológico de nossas veias sendo amadas, respeitadas, reconhecidas e bem pagas.

REFERÊNCIAS:

ANTRA: Associação Nacional de Travestis e Transexuais. Disponível em: <https://antrabrasil.org/>.
Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano / organização e tradução Tomaz Tadeu –
2. ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. – (Mimo).

Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4945399/mod_resource/content/1/LIVRO%20Antropologia%20do%20Ciborgue.pdf. Acesso em 11/09 de 2022.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Exu Tranca-Rua das Almas**. Plataforma EhChO, 2020.

Disponível em:

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/download/25925/18566>.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX**. PDF, disponível em:

https://cochabambahotel.noblogs.org/files/2017/03/Manifesto_Ciborgue.pdf.

KLINGER, Diana. **Escritas de si e escritas do outro**. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Disponível em:

<https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-108006/escritas-de-si-escritas-do-outro--autoficcao-e-etnografia-na-narrativa-latino-americana-contemporanea>.

KRENAK, Ailton. **O Amanhã Não Está à Venda**. Ebook. São Paulo: Editora Schwarcz.

MARIGUELLA, Carlos. **Manual do Guerrilheiro Urbano**. Ebook. 2003. Disponível em:

<https://www.documentosrevelados.com.br/wp-content/uploads/2015/08/carlos-marighella-manual-do-guerrilheiro-urbano.pdf>.

MOMBAÇA, Jota. **Rastros de uma submetodologia indisciplinada**. Concinnitas, ano 1, vl. 01, num. 28, 2016. Disponível em:

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/download/25925/18566>.

Entre o luto e a cena: corpo, memória e experiência autobiográfica na pesquisa em performance

Reila Pereira Damasceno da Silva - UFG
Profa. Dra. Fernanda Pereira da Cunha - UFG

RESUMO:

Este artigo nasce da experiência do luto compartilhada em uma comunicação apresentada no VI Seminário de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena (SEMINAR), em novembro de 2025. A partir de relatos autobiográficos, imagens e reflexões teóricas, a pesquisa dialoga com a fenomenologia, a psicanálise e os estudos da performance, compreendendo o corpo como lugar de memória e elaboração simbólica. A arte emerge como espaço de escuta, permanência e reinvenção sensível.

Palavras-chave: performance; luto; corpo; autobiografia; experiência estética.

ABSTRACT:

This article reflects on the experience of grief based on a presentation delivered at the VI Seminar on Research and Graduate Studies in Performing Arts (SEMINAR), held in November 2025. Through autobiographical narratives, images, and theoretical dialogue with phenomenology, psychoanalysis, and performance studies, the research understands the body as a site of memory and symbolic elaboration. Art is affirmed as a space for listening and for the production of shared, sensitive knowledge.

Keywords: performance; grief; body; autobiography; aesthetic experience.

Introdução

Na arte contemporânea, o corpo tem se consolidado como um espaço central de produção de sentido, no qual experiência, memória e criação se entrelaçam de forma indissociável. No campo da performance, essa centralidade desloca as fronteiras entre arte e vida, permitindo que vivências pessoais sejam mobilizadas não apenas como tema, mas como procedimento investigativo de natureza estética, ética e política. Como aponta John Dewey, a experiência estética não se separa do vivido cotidiano, pois “a experiência é a arte em estado germinal” (Dewey, 2010, p. 84).

Este artigo deriva de uma comunicação oral apresentada no evento acadêmico SEMINAR 2025, na qual foram compartilhados registros fotográficos, relatos autobiográficos e reflexões teóricas vinculadas a um projeto de performance fotográfica em processo de criação. A comunicação tomou como ponto de partida a experiência da viuvez, compreendida não como acontecimento restrito

232

à esfera privada, mas como vivência que atravessa o corpo, reorganiza a percepção do tempo e desloca o sujeito em suas relações com o mundo.

Ao trazer essa experiência para o espaço acadêmico, o trabalho propõe uma reflexão crítica sobre os modos socialmente instituídos de vivenciar o luto, frequentemente marcados por silenciamentos, normatizações e expectativas de superação. A figura da mulher viúva, historicamente associada à contenção emocional e ao julgamento moral, constitui o eixo poético e político da investigação. O corpo enlutado é pensado não como objeto de representação, mas como campo de experiência, inscrição e produção de sentido.

Nesse contexto, a performance emerge como uma linguagem capaz de acolher experiências liminares, como o luto, que escapam a narrativas lineares e a explicações racionalizadas. Ao operar no campo do sensível, a performance permite que o corpo manifeste aquilo que não se deixa traduzir plenamente em palavras, fazendo da presença um dispositivo de escuta, de exposição e de elaboração simbólica. A experiência vivida, quando atravessada pela criação artística, transformasse em gesto, imagem e ação, instaurando outros modos de relação entre o sujeito e o mundo.

A escolha pela fotografia como suporte da performance amplia essa discussão ao tensionar as relações entre tempo, memória e permanência. A imagem fotográfica, ao mesmo tempo em que fixa um instante, carrega vestígios de uma experiência em contínua transformação. O gesto performativo, assim, não se encerra no momento do registro, mas se prolonga na circulação das imagens, no encontro com o olhar do outro e na possibilidade de reativação da experiência em diferentes contextos de partilha e recepção.

Ao articular autobiografia e criação artística, o trabalho se insere em um campo de pesquisas que reconhece o valor epistemológico da experiência situada. Longe de uma perspectiva confessional, a autobiografia é assumida como procedimento metodológico, no qual o corpo da artista-pesquisadora torna-se lugar de investigação, memória e produção de conhecimento. Nesse movimento, o luto é compreendido como processo de elaboração simbólica que atravessa o corpo, a subjetividade e as relações sociais, em diálogo com contribuições da psicanálise.

A estrutura do artigo organiza-se, assim, em torno de eixos que dialogam entre si. Inicialmente, são abordadas as relações entre arte, experiência e corpo, a partir de fundamentos teóricos que sustentam a compreensão da criação artística como campo de conhecimento sensível. Em seguida, o texto discute o luto em diálogo com a psicanálise, compreendendo-o como processo de elaboração simbólica que se inscreve no corpo e na experiência vivida.

Na sequência, apresenta-se a comunicação realizada no SEMINAR 2025 como um processo de partilha e escuta, no qual imagens, relatos autobiográficos e presença corporal constituíram um espaço de troca estética e afetiva. Posteriormente, a investigação se volta para a discussão do corpo feminino, da viuvez e das normatividades sociais que regulam os modos de sentir, existir e ocupar o espaço público, evidenciando os julgamentos morais e as expectativas que recaem sobre o corpo da mulher enlutada.

O artigo dedica ainda uma seção à pesquisa em performance compreendida como escrita de si e como metodologia, na qual a experiência vivida é assumida como procedimento investigativo, artístico e político. Por fim, são apresentadas as contribuições pedagógicas, sociais e acadêmicas do trabalho, seguidas das considerações finais, que retomam os principais deslocamentos teóricos, poéticos e éticos propostos ao longo da pesquisa.

Arte, experiência e corpo: fundamentos teóricos

A noção de arte como experiência, desenvolvida por John Dewey, constitui um dos principais fundamentos teóricos desta pesquisa. Para o autor, a experiência estética não se separa da vida cotidiana, mas emerge dela, organizando-se a partir de tensões, conflitos, afetos e rupturas que, ao serem elaboradas, produzem sentido. A obra de arte, nesse entendimento, não é um objeto isolado, mas o resultado de um processo vivo, no qual percepção, emoção e ação se articulam, pois, “a encarnação da emoção na matéria conformada é o que constitui a “expressão” (Dewey, 2010, p. 35).

Essa concepção é especialmente relevante para a pesquisa em performance, uma vez que desloca o foco da obra finalizada para o processo de criação e para a experiência do corpo em relação com o mundo. A performance passa a ser compreendida como acontecimento, como experiência situada, que se constrói no tempo e no encontro com o outro. O valor da obra não reside apenas no resultado visível, mas no percurso vivido e compartilhado.

No campo da fenomenologia, especialmente a partir das contribuições de Maurice Merleau-Ponty, o corpo é compreendido como condição primeira da percepção e do conhecimento. O corpo não é um objeto entre outros, mas o meio pelo qual o mundo se torna visível e inteligível para nós. Nessa perspectiva, Merleau-Ponty ainda destaca que o corpo não pode ser reduzido a uma dimensão meramente biológica ou funcional, pois, como afirma: “Ora, ele não é uma simples soma de órgãos justapostos, mas um sistema dinâmico, uma abertura ao mundo. Ele é aquilo por meio do qual há para

234

nós um mundo e sem o qual não haveria para nós nem espaço nem tempo (Merleau-Ponty, 1999, p. 203).

Essa perspectiva rompe com dicotomias tradicionais entre corpo e mente, sujeito e objeto, permitindo pensar o conhecimento como algo encarnado, situado e vivido. Na experiência do luto, essa abordagem torna-se ainda mais significativa. A perda não se restringe à dimensão simbólica ou discursiva, mas se manifesta de forma concreta no corpo: na alteração dos ritmos, na mudança dos gestos, na sensação de esvaziamento, cansaço ou excesso. O corpo enlutado torna-se um arquivo sensível da ausência, carregando marcas visíveis e invisíveis da perda.

Ao compreender o corpo como território de memória e experiência, a pesquisa em performance encontra fundamentos sólidos para tratar o luto não como tema representável, mas como experiência incorporada, que se manifesta no gesto, no silêncio e na presença.

Nesse sentido, a arte deixa de ser compreendida como instância de distanciamento da vida para afirmar-se como modo de reorganização da experiência. A criação artística não opera pela negação do vivido, mas pela sua elaboração sensível, permitindo que aquilo que é fragmentado, confuso ou doloroso encontre formas provisórias de inscrição e compartilhamento. A experiência estética torna-se, assim, um campo de passagem entre o vivido e o pensado, entre o afeto e a forma.

O corpo, entendido como lugar de atravessamentos, assume um papel central nesse processo. Ele não apenas vivencia a experiência, mas a produz e a transforma em gesto, ação e presença. Na performance, o corpo não representa algo externo a si, mas se apresenta como campo ativo de relações, no qual memória, percepção e afetividade se entrelaçam. Trata-se de um corpo que sente, lembra, reage e se expõe, constituindo-se como matéria e linguagem da criação.

Essa compreensão amplia o entendimento da performance como prática artística e investigativa, na qual o corpo se torna simultaneamente meio e método. Ao habitar a experiência, o performer não busca explicá-la ou ilustrá-la, mas instaurar um espaço no qual ela possa ser sentida, reconhecida e compartilhada. O conhecimento que emerge desse processo não é apenas conceitual, mas sensível, corporal e relacional.

No contexto do luto, essa abordagem permite reconhecer o corpo como lugar de permanência da perda, mas também como espaço de elaboração e reinvenção. A experiência da ausência não se resolve, mas se transforma ao longo do tempo, inscrevendo-se em gestos cotidianos, posturas e modos de estar no mundo. A performance, ao acolher essas marcas, cria possibilidades de escuta e visibilidade para experiências que frequentemente permanecem silenciadas.

Dessa forma, os fundamentos teóricos aqui apresentados sustentam a compreensão da pesquisa em performance como um campo no qual arte, experiência e corpo se articulam de maneira indissociável. O corpo, longe de ser suporte neutro, afirma-se como território vivo de memória, criação e conhecimento, abrindo caminhos para pensar o luto como experiência estética, ética e política.

Luto, psicanálise e elaboração simbólica

A psicanálise oferece importantes ferramentas conceituais para a compreensão do luto como processo complexo e não linear. Em “Luto e Melancolia”, Sigmund Freud descreve o luto como um trabalho psíquico no qual o sujeito é convocado a reelaborar seus investimentos afetivos diante da perda de um objeto amado. Em Luto e Melancolia, Sigmund Freud descreve o luto como reação à perda de um objeto amado, afirmando que “o luto é, em geral, a reação à perda de uma pessoa amada” (Freud, 1917, p. 249).

O luto não se manifesta apenas no plano da linguagem verbal ou da consciência, mas atravessa o corpo, os afetos, os silêncios e as repetições. Há gestos que se interrompem, hábitos que perdem sentido, espaços que se esvaziam de significado. O tempo do luto não coincide com o tempo social, produzindo deslocamentos que frequentemente geram estranhamento e incompreensão.

A arte, ao lidar com dimensões sensíveis da experiência, oferece um campo potente para essa elaboração simbólica. Conforme aponta Ester Kosovski, a arte não se limita a representar a perda, mas a presentificá-la, criando espaços nos quais a ausência pode ser reconhecida sem ser negada. A presentificação da ausência não busca preencher o vazio, mas torná-lo habitável. “A imagem artística não é mera reprodução do real, mas a condensação de uma experiência afetiva e simbólica. Ela guarda a memória do gesto, o vestígio da emoção (Kosovski, 2007, p. 58).

Nesse sentido, a performance se destaca como linguagem especialmente adequada para lidar com o luto, pois trabalha com a presença, o tempo e o corpo em sua dimensão viva. A performance permite sustentar a experiência da ausência no aqui e agora, sem a necessidade de resolução narrativa ou fechamento simbólico.

Ao acolher o luto como experiência legítima, a pesquisa em performance se configura como gesto ético de resistência à exigência social de superação imediata. Trata-se de afirmar a permanência da ausência como parte constitutiva da experiência humana, reconhecendo o luto como processo que transforma o sujeito, sem necessariamente encerrá-lo.

A comunicação no SEMINAR 2025: processo, partilha e escuta

A comunicação apresentada no SEMINAR 2025 consistiu em uma exposição oral acompanhada de slides, nos quais foram compartilhados registros fotográficos, relatos autobiográficos e reflexões teóricas que sustentam o projeto de performance fotográfica em desenvolvimento. A proposta não teve como objetivo apresentar uma obra finalizada, mas tornar visível o processo de pesquisa, compartilhando imagens e experiências como dispositivos de reflexão e escuta no espaço acadêmico. As imagens foram mobilizadas como dispositivos de memória e reflexão, pois, como destaca Barbosa, “a imagem não ilustra a experiência: ela a amplia” (Barbosa, 2012, p. 29).

Figura 1 – Sala de espera hospitalar como espaço de suspensão, despedida e silêncio.



Fonte: Acervo da autora (2016).

Descrição da figura: Fotografia em plano médio realizada em ambiente hospitalar, na qual dois corpos encontram-se deitados em leitos paralelos, ligados pelo gesto simples de mãos dadas durante um momento de espera por atendimento. A cena carrega um tempo suspenso, marcado pela fragilidade dos corpos e por um clima de despedida silenciosa. O espaço clínico, impessoal e técnico, contrasta com o vínculo que se mantém, revelando cuidado, presença e afeto diante da incerteza.

Entre os registros apresentados durante a comunicação, a imagem da Figura 1 evidenciou a dimensão sensível da pesquisa ao acionar a experiência da espera, do cuidado e da despedida como elementos constitutivos do luto. A fotografia não foi mobilizada como documento íntimo, mas como registro de experiência e dispositivo de memória, capaz de instaurar um tempo de suspensão no qual o corpo se apresenta como lugar de vínculo e permanência, mesmo diante da possibilidade da perda.

Durante a apresentação, as imagens foram articuladas às reflexões teóricas e conceituais que fundamentam o projeto, permitindo que o público acompanhasse o percurso da pesquisa em sua dimensão processual. A comunicação priorizou a partilha e a escuta, evitando a dramatização da dor ou a espetacularização da experiência. O espaço do seminário foi compreendido como território de troca, no qual a pesquisa em performance pôde ser compartilhada como gesto de abertura e reflexão coletiva.

Corpo feminino, viuvez e normatividade social

Historicamente, a figura da mulher viúva tem sido associada a códigos de comportamento marcados pela contenção, pelo recolhimento e pela vigilância moral.

A vivência do luto feminino, nesse contexto, é frequentemente regulada por expectativas sociais que delimitam o tempo, a forma e a intensidade da dor, impondo silenciamentos e normatizações sobre o corpo que sofre. O luto, longe de ser reconhecido como experiência singular e situada, passa a ser observado, julgado e controlado socialmente

238

Figura 2 – Corpo feminino enlutado como dispositivo poético em performance fotográfica em processo.



Fonte: Acervo da autora (2025).

Descrição da figura: Fotografia em plano médio de um corpo feminino vestido de preto, parcialmente velado, inserido em um ambiente aberto e de circulação pública. A figura ocupa o espaço comum levando consigo a vida recolhida sob a vestimenta escura, como se carregasse uma morte simbólica junto ao corpo. Presente no mundo, mas contida, a imagem tensiona visibilidade e recolhimento, revelando a condição da viúva que segue existindo socialmente enquanto vive o luto de forma silenciosa.

Ao tornar visível o corpo feminino enlutado em deslocamento no espaço público, conforme apresentado na Figura 2, a pesquisa tensiona essas normativas sociais, propondo a imagem como campo de escuta e elaboração simbólica. O corpo velado, inserido na paisagem, não se apresenta como representação psicológica da dor, mas como composição performativa que articula presença, ausência e permanência. A imagem opera como dispositivo poético capaz de instaurar um tempo próprio, no qual o luto não é apressado nem encerrado, mas sustentado como experiência legítima.

Essa perspectiva desloca a compreensão da viuvez para além de uma condição socialmente codificada, afirmando o corpo como território de inscrição e resistência. Ao compartilhar essa imagem no contexto acadêmico do SEMINAR 2025, a comunicação propõe uma reflexão crítica sobre os modos como o luto feminino é regulado e, ao mesmo tempo, silenciado. A pesquisa em performance, nesse sentido, afirma-se como prática ética e política, capaz de produzir fissuras nas normatividades que cercam o corpo feminino enlutado.

A pesquisa em performance como escrita de si e metodologia

A pesquisa em performance pode ser compreendida como prática de escrita de si, conforme discutido por Michel Foucault. Trata-se de um exercício no qual o sujeito reorganiza sua experiência por meio de procedimentos reflexivos, artísticos e corporais, produzindo conhecimento a partir do vivido. Essa escrita não se reduz à autobiografia confessional, mas assume caráter ético, político e investigativo.

No contexto da comunicação apresentada, a escrita de si se deu por meio da palavra, da imagem e da reflexão conceitual. O corpo aparece como arquivo vivo, que guarda a memória da perda e, ao mesmo tempo, projeta possibilidades futuras de criação. A performance fotográfica surge como desdobramento desse processo de elaboração, funcionando como método de investigação e não apenas como resultado artístico.

Essa perspectiva metodológica reafirma a pesquisa em performance como campo legítimo de produção de conhecimento, no qual o corpo é reconhecido como lugar de pensamento, memória e criação.

Contribuições pedagógicas, sociais e acadêmicas

A contribuição desta pesquisa ultrapassa o campo estrito da estética, alcançando dimensões éticas, sociais e pedagógicas. Ao propor uma abordagem sensível do luto, a pesquisa aponta para uma pedagogia do sensível, que reconhece o corpo como lugar de memória, inscrição e transformação.

Relatos do público presente no SEMINAR 2025 indicaram identificação com as imagens e reflexões apresentadas, evidenciando o potencial da arte e da pesquisa em performance como espaços de acolhimento, escuta e elaboração coletiva. A comunicação demonstrou que a partilha da experiência pode gerar vínculos, deslocamentos e reflexão crítica, contribuindo para processos formativos mais humanizados.

Considerações finais

Conclui-se que a comunicação apresentada no SEMINAR 2025 constituiu uma etapa fundamental do processo de pesquisa em performance, ao articular experiência autobiográfica, reflexão teórica e objetivos de criação artística. Ao compartilhar imagens, relatos e proposições, a pesquisa afirma a arte como espaço de escuta, permanência e reinvenção subjetiva diante da experiência do luto.

A performance fotográfica em desenvolvimento não visa superar a perda, mas conviver com a ausência de forma ética e sensível. Assim, a pesquisa reafirma a arte como prática vital, gesto de resistência e campo legítimo de produção de conhecimento sensível, atravessando o estético, o social e o pedagógico.

REFERÊNCIAS:

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Rio de Janeiro: Imago, 1917.

KOSOVSKI, Ester. **Arte e psicanálise: da representação à presentificação**. São Paulo: Escuta, 2007.

SANTANA, Maria Portes. **Imagens da morte: o artista diante do luto**. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

240

Entre mascaramentos, objetos do cotidiano e de afeto: Estímulos criativos para estudantes de artes cênicas a partir da potencialidade das infâncias

Jarlene Pinheiro (UFG)
Rafaela Blanch Pires (UFG)
Fernanda de Souza Almeida (UFG)

RESUMO:

O presente artigo se configura como um desdobramento de um dos capítulos da dissertação de mestrado da primeira autora, realizada no Programa de Pós-Graduação de Artes da Cena na Universidade Federal de Goiás orientado e coorientado respectivamente pela segunda e terceira autora desta pesquisa. A investigação se caracteriza por uma reflexão sobre as potencialidades das infâncias na criação cênica contemporânea, investigando a capacidade de ressignificação de objetos e espaços, aliada à entendimento do mascaramento, figurino e instalação em um contexto ampliado. O texto aborda como a aplicação desses pressupostos teóricos se materializou em um estudo de caso prático: a oficina teatral para adultos "Mascaramentos no Cotidiano e no Afeto" realizada pela primeira autora em 2025 na Casa Anísio Teixeira na Bahia. O embasamento teórico e a metodologia da oficina, que integrou elementos do dia a dia e de valor afetivo, contribuíram para catalisar a experimentação artística em adultos, estimulando a expressão pessoal e o autoconhecimento, culminando na criação de personagens e narrativas. O artigo se caracteriza por uma pesquisa qualitativa, de caráter descritivo-reflexivo, baseada na análise da experiência da oficina. Considera-se que, através desse exercício dialógico entre teoria e prática, foi possível reconhecer a inventividade infantil como um terreno fértil para a expansão das visualidades cênicas, investigando outras relações entre performer, objeto e público, e buscando outras metodologias para a construção de uma prática pedagógica e artística mais sensível.

241

Palavras-chave: Oficina Teatral; ressignificação de objetos; campo expandido, infâncias; criação cênica.

ABSTRACT:

This article is an offshoot of one of the chapters of the first author's master's thesis, written in the Performing Arts Graduate Program at the Federal University of Goiás, supervised and co-supervised by the second and third authors of this research, respectively. The research is characterized by a reflection on the potentialities of childhood in contemporary scenic creation, investigating the capacity for re-signification of objects and spaces, combined with an understanding of masking, costumes, and installation in an expanded context. The text addresses how the application of these theoretical assumptions materialized in a practical case study: the theater workshop for adults "Masquerades in Everyday Life and Affection" conducted by the first author in 2025 at Casa Anísio Teixeira in Bahia. The theoretical basis and methodology of the workshop, which integrated elements of everyday life and affective value, contributed to catalyzing artistic experimentation in adults,

stimulating personal expression and self-knowledge, culminating in the creation of characters and narratives. The article is characterized by qualitative, descriptive-reflective research based on the analysis of the workshop experience. It is considered that, through this dialogical exercise between theory and practice, it was possible to recognize children's inventiveness as fertile ground for the expansion of scenic visualities, investigating other relationships between performer, object, and audience, and seeking other methodologies for the construction of a more sensitive pedagogical and artistic practice.

Palavras-chave: Theater Workshop; re-signification of objects; expanded field, childhood; scenic creation.

INTRODUÇÃO

A cena contemporânea, em sua constante reinvenção e busca por novos modos de existência, desafia categorizações rígidas e convida a uma leitura expandida de seus elementos constituintes. Nesse contexto de fluidez e hibridismo, o presente artigo se insere na discussão sobre as fontes de inspiração e metodologias que podem fertilizar a criação artística, propondo um olhar particular para as infâncias. Longe de uma visão reducionista, as infâncias são aqui abordadas não apenas como tema, mas como uma potência, um campo fértil para a investigação artística. A percepção da criança como um sujeito social ativo, capaz de agência e produção cultural, é um entendimento consolidado em estudos contemporâneos da sociologia das infâncias (Sayão, 2017; Prado, 2011).

Este estudo emerge como um desdobramento prático da pesquisa de mestrado da primeira autora, intitulada "Aspectos da arte contemporânea como vetores da expressão cênica voltada para as infâncias". A mesma se configura como um desdobramento de um dos capítulos da dissertação de mestrado da primeira autora, realizada no Programa de Pós-Graduação de Artes da Cena na Universidade Federal de Goiás orientado e coorientado respectivamente pela segunda e terceira autora desta pesquisa. O estudo maior de dissertação propõe um diálogo transdisciplinar entre a sociologia da infância e conceitos da arte contemporânea como o campo expandido, a gambiarra, o remix, pós-produção, arte relacional, entre outros. Assim sendo, A noção de campo expandido projeta o fazer artístico para além daquilo que já conhecemos sobre a área. A gambiarra surge não como erro, mas como práxis política (Anjos, 2017). Na pós-produção e a cultura do remix, o artista assume o papel de um "navegador" que orchestra signos preexistentes para engendrar novas semânticas (Bourriaud, 2009). Sob essa ótica, a arte relacional rompe com o distanciamento contemplativo: o

242

espectador é convidado ao centro da experiência, transformando o espaço expositivo em um campo de experimentação social e interatividade.

Nesse sentido, a dissertação traça um olhar para desdobramentos da máscara, do figurino e da cenografia, como são os casos do mascaramento, o figurino penetrante e a instalação. Por isso, a pesquisa sustenta que o mascaramento transcende a função de mera ocultação facial, configurando-se como uma prática corporal abrangente que afeta a totalidade da presença do ator, conforme o corpo-máscara, ideia estudada por Schwarz (2023). O figurino, por sua vez, é abordado não apenas como indumentária, mas como um agente ativo na performance, capaz de intervir no espaço e no corpo de forma autônoma ou em simbiose com o performer. A instalação, outrora compreendida como ambiente estático, é revisitada como um espaço sensível e interativo, que convida à imersão e à cocriação, diluindo as fronteiras entre palco e plateia. Neste panorama, as infâncias surgem como uma matriz de inspiração. A capacidade das crianças de atribuir novos significados a objetos e espaços, transformando um lençol em capa de super-herói, um graveto em varinha mágica, reflete uma inteligência simbólica/multilinguagem e uma inventividade que se contrapõem às racionalizações adultas.

243

Essa plasticidade do pensamento infantil é um aspecto valorizado em pesquisas sobre as linguagens expressivas das infâncias (Fonseca, 2010), e que se torna um modelo paradigmático para a reconfiguração de elementos cênicos e para a ativação de uma percepção mais livre e interativa por parte do espectador. Ainda assim, se conecta também à perspectiva das "máscaras improváveis" de Bodstein (2022), que encontra inspiração justamente na capacidade de transmutação do cotidiano. Essa conexão com as infâncias reflete uma compreensão de que as crianças, em sua inventividade inusitada, oferecem um caminho para como podemos repensar e expandir as práticas artísticas, desafiando concepções pré-estabelecidas e estimulando novas formas de expressão e interação, um ponto amplamente debatido ao se investigar a escuta e o imaginário infantil (Borba, 2005).

Este artigo, ao invés de revisitar a totalidade do corpo teórico da dissertação, concentra-se em um estudo de caso prático: a oficina teatral para adultos "Mascaramentos no Cotidiano e no Afeto", apesar de não ser uma prática exclusiva do trabalho de dissertação, foi a partir dela que fruições surgiram para essa experimentação. O objetivo da oficina foi de materializar os pressupostos teóricos mencionados, evidenciando como a curiosidade e a capacidade de atribuir outros significados a objetos e espaços, tão potentes no universo infantil, podem ser catalisadores para a criação cênica expandida. A oficina, assim, apresenta-se como um laboratório no qual a teoria reverbera na prática,

influenciando diretamente a performance, a relação com o objeto e o engajamento com o público.

Metodologicamente, o presente artigo se insere no campo da pesquisa qualitativa, assumindo o formato de relato de experiência. Este caráter descritivo-reflexivo é fundamental para a análise e a discussão da vivência da oficina, permitindo o compartilhamento e a socialização desta prática e seus resultados para a comunidade acadêmica.

A OFICINA "MASCARAMENTOS NO COTIDIANO E NO AFETO"

A concretização da investigação prática se deu através da oficina teatral "Mascaramentos no Cotidiano e no Afeto", realizada com uma turma de adultos estudantes de teatro em 16 de junho de 2025, na Casa Anísio Teixeira, um centro cultural em Caetitê, Bahia. A escolha do local e a oportunidade de ministrar a oficina representaram um reencontro com as raízes, já que a oficina foi um convite do primeiro professor de teatro da primeira autora, e um contexto propício para o compartilhamento de aprendizados com uma comunidade já engajada nas artes.

Dessa maneira, com duração de três horas (das 19h às 22h), a oficina foi concebida como um espaço de intensa troca e descobertas. O objetivo central da mesma consistia em vivenciar o uso criativo do mascaramento, compreendido em seu contexto ampliado, longe do tradicional, que abarca não apenas máscaras faciais, mas também figurinos, adereços, objetos cênicos e até mesmo elementos cenográficos, por meio de objetos do cotidiano e materiais de valor afetivo trazidos pelos próprios participantes. A proposta visava, primordialmente, incentivar a expressão pessoal e o autoconhecimento, permitindo que os participantes acessassem suas emoções mais profundas como base para a criação de personagens e o desenvolvimento de narrativas. Acreditava-se que a familiaridade e o significado intrínseco dos objetos pessoais poderiam desarmar resistências e abrir caminho para uma criação mais autêntica, um processo que dialoga com a própria experiência do indivíduo.

244

O conteúdo programático da oficina foi estruturado de forma a guiar os participantes por um percurso progressivo de descoberta e experimentação. Desta maneira, iniciou-se com uma breve introdução histórica e conceitual, abordando o uso de máscaras e figurinos no teatro e suas múltiplas contribuições como elementos performativos. Essa discussão preliminar buscou ir além da visão tradicional, enfatizando como o mascaramento e o figurino colaboram intrinsecamente com a construção simbólica do trabalho do ator/atriz e performer.

Foi aqui que se introduziu e se aprofundou o conceito de corpo-máscara, conforme desenvolvido por Schwarz (2023), que propõe que a máscara se estende por todo o corpo do intérprete, alterando sua postura, gestualidade e presença cênica. Similarmente, o figurino da contemporaneidade foi apresentado, reforçando a ideia de que muitos objetos podem atuar como uma extensão do corpo e, assim, contribuir de forma significativa para a construção dramática. Essa abordagem teórica inicial buscou desmistificar e expandir a percepção dos participantes sobre o que constitui uma máscara ou um figurino, preparando-os para as experimentações que se seguiram, em uma diluição das fronteiras que remete à proposta de Krauss (2008) sobre a escultura.

Em seguida, a oficina dedicou-se à experimentação prática, com exercícios pensados para ativar a imaginação e a relação corporal com os objetos. Na dinâmica de primeira impressão e personificação com objetos, cada participante foi convidado a escolher um objeto de seu acervo pessoal ou do cotidiano e a explorá-lo como um elemento de mascaramento. O foco era investigar como o objeto poderia transformar o corpo, os gestos e as posturas, permitindo a personificação e a reinterpretação da própria identidade ou a criação de novas personas em diálogo com o objeto escolhido.

A espontaneidade e a intuitividade foram incentivadas, buscando-se uma conexão imediata e instintiva com o material. No “jogo dos contrários”, uma exploração da dialética entre opostos, esconder/revelar, dentro/fora, força/fragilidade, foi proposta, utilizando os objetos como mediadores. Por exemplo, uma almofada, geralmente associada ao conforto e à maciez, poderia ser usada como um escudo imponente que, em sua rigidez aparente, revela uma vulnerabilidade. Dessa forma, a intenção era desconstruir as funções habituais dos objetos e utilizá-los para expressar nuances emocionais e contraditórias, ressoando com a ideia de Bodstein (2022) sobre a “máscara” que transcende o convencional e se encontra em elementos improváveis, forjando uma relação intrínseca entre o objeto e a expressão.

245

Figura 01 – Oficina “Mascaramentos no Cotidiano e no Afeto”.

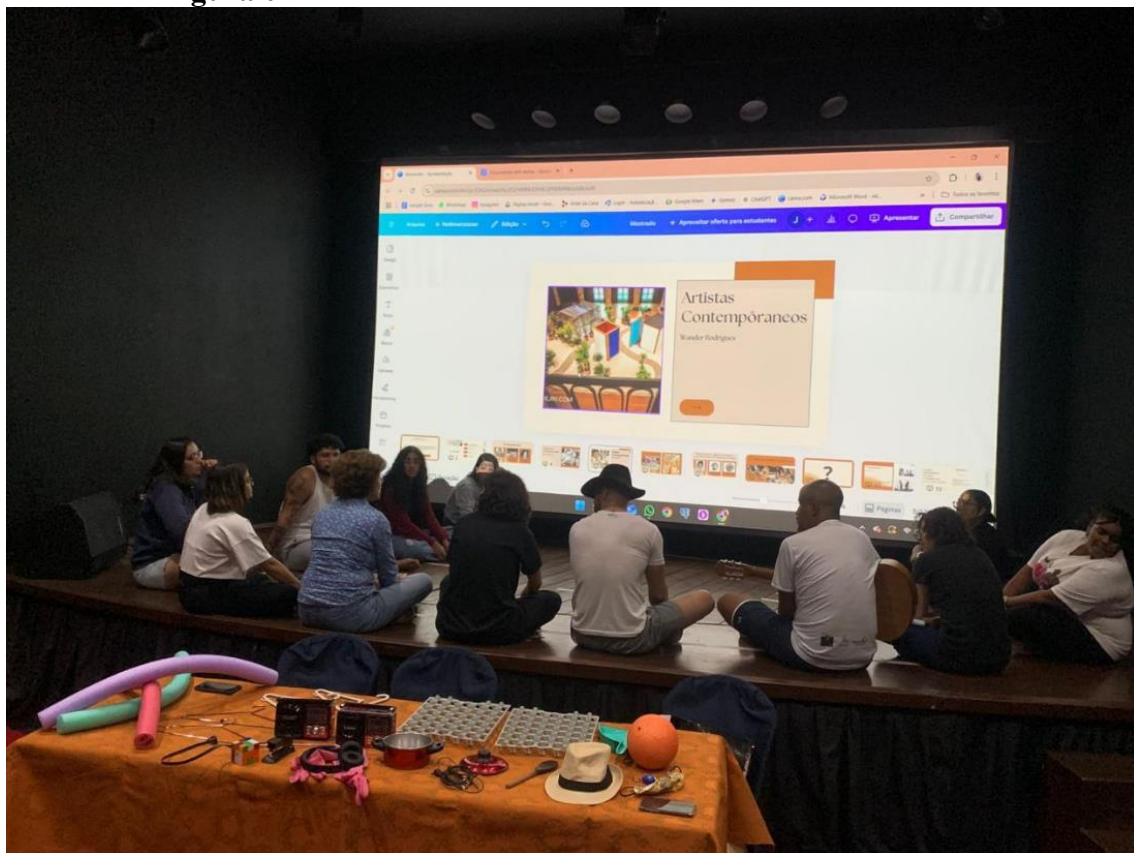


246

Fonte: Arquivo pessoal da primeira autora.

Para todos verem: cerca de 12 pessoas andam por um palco de teatro italiano segurando objetos do cotidiano como cabides, rádio, entre outros. A frente do palco também tem uma mesa com mais objetos cotidianos como chapéus, porta-ovos, macarrão de piscina, entre outros. A Imagem é colorida e possui uma luz amarelada vindo de um refletor de teatro.

Figura 02 – Oficina “Mascaramentos no Cotidiano e no Afeto”.



247

Fonte: Arquivo pessoal da primeira autora.

Para todos verem: cerca de 12 pessoas estão sentadas em semicírculo em um palco de teatro italiano olhando para um telão, nele está projetado um slide com informações teóricas sobre a oficina. A frente do palco também tem uma mesa com mais objetos cotidianos como chapéus, porta-ovos, macarrão de piscina, entre outros. A imagem é colorida e possui uma luz amarelada vindo de um refletor de teatro.

Um dos momentos mais interessantes da oficina foi o “Laboratório do Medo”, inspirado na obra "O Nome do Medo" da artista Rivane Neuenschwander, realizado com crianças e também investigado na dissertação da primeira autora. Este exercício convidou os participantes a uma reflexão sobre seus medos pessoais. Em seguida, eles foram desafiados a "vestir" esses medos, materializando-os através da criação de uma máscara ou um figurino construído com os materiais do entorno e os objetos trazidos.

Nesse sentido, essa prática permitiu uma externalização dos medos, transformando o que era abstrato em algo concreto e manipulável, um passo inicial para o confronto e a ressignificação. A relevância dos objetos não residia apenas em sua função cênica, mas também em seu potencial evocativo. Os participantes foram incentivados a trazer objetos de valor pessoal e emocional, fotografias antigas, brinquedos das infâncias, tecidos com história, cartas, pequenos amuletos, entre outros, juntamente com objetos do cotidiano, como utensílios de cozinha, vasilhas, panos, entre outros. A proposta era vivenciar os múltiplos significados que esses objetos carregam e como eles poderiam servir de gatilho para a construção de personagens mais complexos e narrativas carregadas de sentido. A interseção entre o familiar e o performático abriu um campo fértil para a imaginação.

248

Com base em todas as experimentações anteriores, cada participante foi guiado no processo de criar um personagem ou persona. Essa criação visava materializar um aspecto de sua própria identidade, um medo trabalhado no Laboratório do Medo, ou um desejo profundo, tudo mediado pela máscara e pelo figurino desenvolvidos. Pequenas cenas e improvisações foram, então, orientadas permitindo que os personagens interagissem entre si, explorando relações, conflitos e possibilidades dramáticas que emergiam organicamente da interação entre os corpos, os objetos e as narrativas pessoais.

Essa etapa reforçou a aplicabilidade do conceito de "máscaras improváveis" (Bodstein, 2022), no qual a plasticidade do corpo e do objeto se fundem na criação de um ser cênico, em um processo que é amplificado pela percepção do corpo como um campo expandido de possibilidades performáticas. A culminação da oficina se deu com o compartilhamento das cenas criadas em uma roda de conversa. Este momento foi crucial para a reflexão coletiva, na qual os participantes puderam verbalizar suas experiências, discutir o processo de ressignificação dos objetos e, mais profundamente, como esse percurso transformou a percepção de si mesmos, de seus medos e de suas possibilidades expressivas. O feedback foi encorajador, revelando um impacto pessoal e artístico.

REFLEXÕES E RESULTADOS

A oficina "Mascaramentos no Cotidiano e no Afeto" concretizou o objetivo de exercitar a pesquisa da primeira autora: a capacidade de adultos, e em particular de artistas e praticantes das artes da cena, de se inspirar nas potencialidades das infâncias e transpor essa sabedoria para a prática cênica contemporânea. No ambiente acolhedor e estimulante da oficina, os participantes foram guiados a um resgate da liberdade, da curiosidade e da desinibição que tão distintamente caracterizam o olhar e a interação infantil com o mundo.

A desinibição foi um dos primeiros resultados notáveis. Inicialmente, alguns participantes apresentavam uma certa resistência ou autoconsciência ao manipular objetos de forma não convencional. No entanto, à medida que os jogos avançavam e o ambiente de confiança era estabelecido, a "brincadeira", termo propositalmente usado para remeter à principal atividade infantil, tornou-se um convite irresistível à exploração. Houve um engajamento genuíno, uma entrega ao processo que permitiu a desconstrução de pré-conceitos sobre o que "deveria ser" um figurino ou uma máscara. Essa abertura à ausência de fronteiras rígidas entre o real e o ficcional, revelou-se um espelho potente para a liberdade de criação que a cena expandida busca evocar, ecoando a flexibilidade de categorias proposta por Krauss (2008).

249

Ao longo das atividades, como a interação com objetos cotidianos e materiais afetivos, a experimentação com o "figurino-objeto" e a criação de "mascaramentos improváveis", os adultos vivenciaram uma imersão na lógica da ressignificação na qual o motor para a transformação dos itens mais banais em elementos de grande potência simbólica e expressiva. Um lenço tornou-se uma personificação de medo, um utensílio de cozinha, um símbolo de poder. O processo convidou os participantes a assumir uma postura ativa de interagir e cocriar, não apenas com os objetos, mas com as narrativas que emergiam deles. A oficina demonstrou como a curiosidade, essa força motriz da experiência infantil, pode guiar a interação com os materiais e a própria construção artística, confirmando a proposição de Bodstein (2022) sobre o potencial inventivo das "máscaras improváveis" no corpo e na performance.

Assim sendo, os resultados observados foram notavelmente produtivos e validaram a abordagem da oficina. Desde as discussões iniciais sobre o uso não convencional de objetos, os participantes manifestaram grande interesse e entusiasmo, evidenciando a potencialidade de tais estudos aplicados a elementos do dia a dia. A transição de uma postura inicial de apreensão para um

engajamento lúdico foi um dos pontos mais gratificantes. Essa "brincadeira" culminou na interação intensa e na criação não apenas de objetos transformados em elementos cênicos, mas de personagens originais e complexos que, segundo os próprios participantes, poderiam ser prontamente integrados em futuras produções.

O *feedback* qualitativo da turma foi fundamental. Um grupo de participantes, que estava em processo de montagem de um espetáculo próprio, confirmou a intenção de incorporar muitos dos exercícios praticados e conceitos absorvidos em sua própria prática criativa. Eles destacaram o uso do objeto cotidiano como uma alternativa criativa e viável, especialmente diante da escassez de recursos técnicos e financeiros, uma realidade comum em muitos contextos artísticos. Essa aplicabilidade imediata sublinha a relevância prática da oficina e o potencial transformador da abordagem inspirada nas infâncias para a superação de limitações. Essa experiência prática reforçou a convicção de que adultos, e em particular artistas, podem se inspirar com a potencialidade infantil de ressignificar objetos, expandindo assim as possibilidades da cena contemporânea.

Dito isso, a oficina transcendeu a função de um mero espaço de criação; ela atuou como um laboratório que validou empiricamente como a curiosidade, a intuição e a imaginação inspiradas nas infâncias são ferramentas poderosas para desafiar o pragmatismo e o racionalismo adultos. Elas abrem novos caminhos para a percepção de possibilidades e metamorfoses, tanto na arte quanto na vida. A materialidade das linguagens da arte contemporânea, impulsionada pelo mascaramento e pelo figurino reinventados a partir dessa perspectiva, atua como um catalisador fundamental para a transformação da experiência do espectador, instigando um engajamento que nos lembra a liberdade e a participação ativa das infâncias.

250

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da oficina "Mascaramentos no Cotidiano e no Afeto", demonstrou-se que a ressignificação de objetos e a investigação do mascaramento em um sentido expandido não são apenas exercícios conceituais, mas ferramentas práticas capazes de desbloquear a criatividade e aprofundar a expressão em adultos.

A metodologia da oficina, ao convidar os participantes a uma imersão lúdica e afetiva com o cotidiano e suas memórias, reafirmou a ideia de que a arte não precisa de grandes aparatos para ser impactante. Pelo contrário, a simplicidade e a familiaridade dos objetos podem, quando abordadas

com a liberdade imaginativa, pode gerar complexas narrativas e profundas reflexões. A oficina reforça a relevância de abordagens pedagógicas que priorizem a experiência corpórea, a intuição e a desinibição, contrapondo-se a modelos mais rígidos de ensino teatral.

Os resultados da oficina, que incluíram a desinibição dos participantes, o engajamento genuíno na "brincadeira" e a criação de personagens originais a partir de materiais inusitados, validam a hipótese de que alguns aspectos típicos das infâncias oferecem não apenas inspiração, mas um modo operatório para a criação artística contemporânea. A aplicabilidade dos exercícios, reconhecida pelos próprios participantes para suas produções futuras, sublinha a viabilidade e a eficácia de vivenciar o campo expandido das artes cênicas através de uma ótica permeada pela curiosidade infantil, tal como a abordagem de Bodstein (2022) com as "máscaras improváveis" que emergem da relação inventiva com o mundo material.

Conclui-se que a ludicidade e a inventividade das infâncias não são meros atributos de uma fase da vida, mas sim metodologias que podem impulsionar a inovação estética e a construção de experiências cênicas mais engajadoras e sensíveis. A vivência desses princípios no fazer artístico não apenas amplia as possibilidades expressivas do performer, mas também reconfigura a relação entre a obra, o artista e o público, convidando a uma participação mais ativa, instigante e transformadora. A cena do futuro, portanto, pode muito bem encontrar na sabedoria das infâncias um de seus mais férteis e revolucionários guias.

251

REFERÊNCIAS

BODSTEIN, Marcia. **Máscaras Improváveis**: o corpo inventivo nas artes da cena. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2022.

FONSECA, Tatiana Renzo. **Crianças e suas culturas**: investigando as linguagens expressivas na educação infantil. Campinas, SP: Autores Associados, 2010.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo expandido. In: KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução de Guilherme Kujawski. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 255-276.

PRADO, Patrícia Dias. Infâncias e culturas infantis: reflexões sobre a criança na pesquisa e na educação. In: OLIVEIRA, Maria de Fátima; RIBEIRO, Maria Clara. **Infância, cultura e educação**: saberes e fazeres. São Paulo: Cortez, 2011. p. 19-35.

SAYÃO, Deborah. Sociologia da infância: um campo de pesquisa em construção. In: SOARES, Adriana Rodrigues; PIMENTA, Mariana Campos. **Infância e pesquisa: temas e desafios**. Brasília, DF: Liber Livro, 2017. p. 19-38.

SCHWARZ, Eduardo. **O corpo-máscara: presença e transformação na performance teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

BORBA, Angela Meyer. **A escuta e o imaginário na educação infantil**. Porto Alegre: Artmed, 2005.



CADERNO DE RESUMOS

O tempo como Território da Memória: independências e interdependências nas Dramaturgias Emergentes

Aline Bárbara Estrozi Matos, (UFG)
Takaiúna Correia da Silva (PPGAC/UFU)

Estéticas e Poéticas das Artes da Cena

Este trabalho propõe investigar a relação entre o Território Tempo e o Território Memória no âmbito das Dramaturgias Emergentes, compreendendo-os como instâncias independentes, porém em constante atravessamento e diálogo. A pesquisa parte da provocação de Mauricio Kartun, que nos recorda que, por muito tempo, *o tempo do ser humano e o tempo da terra se confundiam em um mesmo compasso*. Essa reflexão abre espaço para questionar como o tempo atravessa a constituição da memória e influencia modos de estar, agir e se relacionar com o mundo e com a cena. A partir dessa perspectiva, busquei resgatar e registrar as memórias e percepções de tempo de quem vive na roça, preservando modos de vida, narrativas e visões que expressam uma sabedoria sensível e singular sobre o cotidiano. Trata-se de compreender o tempo não apenas como cronologia, mas como fluxo e experiência, um campo de forças que molda e é moldado pelas práticas de memória. O percurso metodológico se ancora em um levantamento bibliográfico inicial, conversas informais com familiares e a experiência vivida e na participação nos encontros do GRUDE – Grupo de Estudos em Dramaturgias Emergentes, vinculado à Escola Latino-Americana de Dramaturgias Emergentes, coordenada por Takaiúna. Nesses espaços de partilha e criação coletiva, a dramaturgia é compreendida como uma rede viva, que se inscreve pela oralidade e se alimenta das relações entre tempo, corpo e território. Ao aproximar tempo da cena, tempo da memória e o tempo do cotidiano, pretende-se compreender de que forma esses dois campos, em sua autonomia e interdependência, alimentam práticas artísticas e reflexões dramáticas que tensionam a linearidade do tempo e abrem caminhos para narrativas sensíveis, plurais e comunitárias no teatro contemporâneo.

254

Palavras-chaves: Dramaturgias Emergentes; Tempo; Memória; Oralidade; Território.

Ancestrais do futuro: escutas e travessias

Ma. Dayana Gomes Pereira - UFG

Dr^a Renata de Lima Silva – UFG

Estéticas e poéticas das Artes da Cena

Diante da problemática de silenciamentos, ausência de narrativas e histórias de vida de mulheres negras nas literaturas de historiografias da dança, trago como um dos objetivos desta pesquisa documentar as histórias de vida de três bailarinas negras de diferentes territórios, bem como identificar quais saberes ancestrais compõem o processo de criação de performances e danças. Assim saio em busca destas oralidades e através da escuta ativa e afetiva, proponho analisar os dados coletados em campo, pelas seguintes categorias: Quem são; Quais saberes ancestrais seus corpos carregam; Como foram aprendidos; Como eles norteiam a vida destas mulheres; De que modo eles transbordam em seus territórios. Luciana Caetano em Goiânia-GO, Gal Martins em São Paulo-SP e Talyene Melônio – São Luís do Maranhão – MA, são convidadas a rememorar suas travessias.

255

Troca de pele e Situações de troca: dois fazeres diante da reinvenção de um movimento de placenta

Bruna Mazzotti (UFG)

Estéticas e poéticas das Artes da Cena

Nesta comunicação, trato sobre dois trabalhos inseridos na minha investigação doutoral em andamento: “Troca de pele”, performance para a câmera, vídeo de 4 minutos e 33 segundos, realizado em 2025; e o projeto derivado do trabalho anterior intitulado “Situações de Troca”, ou seja, uma série de performances para a câmera, em fotografias e vídeos, que posteriormente serão desdobradas em instalações e objetos. Na tese ora nomeada de “Reinventar um movimento de placenta”, estabeleço uma série de trabalhos, prioritariamente na linguagem da performance, ao elaborar visualmente um duplo, também entendido como *alter ego*, através do recurso da duplicação do meu corpo, a fim de presentificar ficcionalmente a imagem da minha irmã gêmea idêntica, portanto univitelina, que desencarnou com menos de um ano de vida. Trata-se de uma pesquisa autobiográfica em arte, amparada pelos: *Itãs* do Orixá Ibeji e estudos da ideia do duplo na arte e na cultura.

256

Escutar a criança, escrever dramaturgias: conexões entre Ventoforte e o território da infância em Dramaturgias Emergentes

Pâmela Caixeta (UFG)
Takaiúna (UFU)

Estéticas e Poéticas das Artes da Cena

A análise propõe investigar as intersecções entre o trabalho desenvolvido pelo Teatro Ventoforte, sob direção de Ilo Krugli, e o Território da Infância no âmbito das Dramaturgias Emergentes. O percurso artístico-pedagógico de Krugli, marcado pela criação de um teatro lúdico e experimental, reconhece a criança não apenas como espectadora, mas como sujeito criador capaz de instaurar novos modos de fazer teatral. Os espetáculos revelam o respeito à criança, à sua sensibilidade e à forma peculiar como esta vê e interpreta um espetáculo e, conseqüentemente, o mundo (Rezende, 2009, p.20). Essa perspectiva aproxima-se das proposições das Dramaturgias Emergentes, que compreendem a dramaturgia como prática expandida, atravessada por processos coletivos, experiências sensíveis e pela valorização de múltiplos olhares. Evidencia-se que a infância, mais do que um recorte etário, constitui-se como potência estética, política e epistemológica, atuando como dispositivo de resignificação dos modos de produção dramaturgical. O Território da Infância, nesse sentido, não se limita a tematizar a criança em cena, mas aponta para práticas que a reconhecem como presença criadora, legitimando a imaginação, a fabulação e a inventividade como fundamentos de uma dramaturgia viva. Ao aproximar a experiência do Ventoforte dessa concepção, ampliam-se reflexões sobre a infância no teatro contemporâneo, deslocando perspectivas tradicionais e abrindo espaço para processos que se sustentam na escuta, na pluralidade e na criação partilhada.

257

REFERÊNCIAS:

REZENDE, Wilton Carlos Amorim. **Teatro Ventoforte de 1985 a 1995: a formação de um artista e arte-educador**. 2009. 201 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/86880>.

Formar em Dramaturgias Emergentes: uma experiência na Escola de Dramaturgas

Layla Alves Tavares (EMAC/UFG)
Takaiúna Correia da Silva (PPGAC/UFU)

Estéticas e Poéticas das Artes da Cena

O presente trabalho tem como objetivo compartilhar a experiência da autora como mediadora de uma formação em Dramaturgias Emergentes, realizada durante o segundo ciclo de formação da Escola de Dramaturgas. Fundada no ano de 2024, a Escola Latino-americana de Dramaturgias Emergentes, atua na formação de novas dramaturgas goianas em diálogos com dramaturgas Latino-americanas. Em seu primeiro ciclo teve como resultado a publicação da primeira Coletânea de dramaturgas goianas, com dramaturgias inéditas das alunas. O segundo ciclo de formação da Escola teve início no dia 6 de setembro de 2025 e contempla 10 alunas de Aparecida de Goiânia. A formação se iniciou com a aula inaugural que proporcionou diálogos entre Venezuela e Brasil a partir da mesa composta por Penélope Hernández, Layla Alves e Takaiúna. No dia 4 de outubro de 2025 foi realizado na Escola do Futuro Luiz Rassi, em Aparecida de Goiânia, o módulo Introdução às Dramaturgias Emergentes e ao Território do Afeto com carga horária de 5 horas, mediado pela autora deste trabalho, que participou como aluna do 1º ciclo e continuou a pesquisa no Grupo de Estudos Permanente em Dramaturgias Emergentes (GRUDE). A partir de um olhar sensível sobre os processos de formação, a pesquisa busca refletir sobre como a mediação pedagógica pode se constituir também como prática dramatúrgica, marcada pela escuta, pela relação com o outro e pela construção coletiva do conhecimento. O Território do Afeto, nesse contexto, é um espaço de experimentação e convivência, no qual as participantes foram convidadas a escrever, sentir e criar. Nesse percurso formativo, a autora ministrou os módulos voltados para o reconhecimento da dramaturgia como campo expandido de criação, pesquisa e partilha.

258

Caminhar e Escrever: experiências de pesquisa em Dramaturgias Emergentes

Takaiúna

Estéticas e Poéticas das Artes da Cena

Este trabalho tem como objetivo compartilhar o percurso da pesquisa em *Dramaturgias Emergentes*, atualmente desenvolvida no doutorado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Mais do que apresentar resultados, busca-se colocar em evidência o próprio caminhar do processo, as passagens, pausas e atravessamentos que constituem o “estar em pesquisa” no contexto do doutorado. A investigação parte do entendimento das *Dramaturgias Emergentes* como campo vivo, como uma metodologia caminhante, em constante transformação, que propõe práticas de escrita e mas também de caminhos situadas nas relações com território, fronteiras, camadas, pontes e divisas. Nesse sentido, o doutorado se apresenta como espaço-tempo de experimentação metodológica e como lugar de escuta de si e da comunidade, em que o pesquisar é inseparável do viver e do criar. No que diz respeito aos procedimentos metodológicos, a pesquisa tem se desenvolvido a partir de práticas de escrita dramática que operam tanto individualmente quanto de forma coletiva, explorando diferentes modos de narrar e compor dramaturgias situadas. Além disso, encontra-se em diálogo com as Pedagogias do Caminhar, compreendidas como prática investigativa que desloca o corpo pela cidade e pelo território, instaurando uma escrita que se dá na experiência sensível do deslocamento. Nesse percurso, diálogo com a indicação de Jean-Pierre Sarrazar e Joseph Danan (2013), que convidam dramaturgas e dramaturgos a desenvolverem sua própria arte de observação e de escuta do que acontece ao redor. Assim, pretende-se compartilhar experiências desse andamento: os modos de registrar e organizar inquietações; a construção de diálogos com autoras, artistas e coletivos latino-americanos; e a escrita como gesto que não apenas documenta, mas também cria e reinventa dramaturgias. O que emerge é uma reflexão sobre a pesquisa em Artes Cênicas enquanto prática encarnada e caminhante.

259

REFERÊNCIA:

DANAN, Joseph. SARRAZAC, Jean-Pierre. **Taller de Escritura Teatral**. 1ª. Edição. México: Editora Paso de Gato, 2013.

Patagônia, eu sou

María Belén Bijarra (UNICEN)

Estéticas e Poéticas das Artes da Cena

Esta comunicação busca compartilhar o processo criativo de uma peça cênica solo: Patagônia, sou eu. Essa peça é o resultado de uma pesquisa sobre a construção de processos cênicos a partir da corporalidade. Foi desenvolvida e estreada na Universidade Federal de Goiás, como parte do intercâmbio de Mestrado Sanduíche proposto pelo programa de bolsas Move la América da CAPES, no qual fui selecionada; esse intercâmbio teve a duração de três meses. O nome da peça está diretamente relacionado à minha constituição identitária. Na busca pela identidade, no momento de dizer quem sou, meu território se torna minha pele, minha voz se pronuncia com firmeza: sou da Patagônia; e nos olhos do meu interlocutor posso ver refletida a clareza dessa paisagem.

260

Poéticas das africanidades: Intersecções entre as danças do Brasil e de Moçambique

Alex Sander Fernandes Santos (UFG)
Renata Kabilaewatala (UFG)

Estéticas e Poéticas das Artes da Cena

A Dança Afro no Brasil constitui uma construção cultural resultante da agência de artistas que, a partir de suas pesquisas, vivências, práticas pedagógicas e experiências coletivas em grupos, vêm ao longo de décadas consolidando uma linguagem de dança voltada à produção artística e de mercado - sem, contudo, romper com as referências culturais de matriz africana que a fundamentam. Assim, a presente pesquisa se delinea no objetivo de investigar as relações entre a Dança Afro-brasileira com determinadas expressões de danças moçambicanas, vivenciadas através de um mestrado sanduíche, tomando como referências, de um lado, as técnicas e estéticas desenvolvidas pelo Balé Folclórico da Bahia, e de outro, as práticas da Companhia Nacional de Canto e Dança de Moçambique. Em termos metodológicos, a pesquisa em desenvolvimento combina revisão bibliográfica, experiência prática e pesquisa de campo. Por fim, o estudo prevê a realização de um processo de criação em dança, aliado à análise das oficinas ministradas desde o retorno ao Brasil, como forma de refletir sobre o diálogo estético, simbólico e político entre as danças dos dois continentes, reafirmando o caráter afro referenciado e transatlântico da Dança Afro.

261

Corpos negros e sociedade: episódios de racismo e desdobramentos em performatividades negras

Robson Felipe dos Santos Leles (UFG)
Joana Abreu Pereira de Oliveira (UFG)

Estéticas e Poéticas das Artes da Cena

O presente trabalho pretende refletir sobre como as potências dos corpos negros expressam em suas trajetórias, camadas e contextos diversos, nos quais a pessoa negra vai construindo a sua história, não somente de luta e resistência, mas também de representatividade do seu povo e de uma cultura rica em conhecimento e ancestralidade. A partir disso, vemos como marcadores raciais são desdobrados e a história é transformada/ressignificada. A urgência e a criação de movimentos sociais e movimentos de expressão artística, com enfoque nas lutas e direitos das pessoas negras, constroem pontes que podem transformar o posicionamento da sociedade. Episódios cotidianos de racismo fazem parte das vidas de uma grande parcela de pessoas negras que sentem os seus corpos invadidos e violados diariamente, através, de olhares, gestos, palavras. Ser uma pessoa negra, no mundo e no Brasil, significa estar constantemente em luta antirracista. Este relato busca retratar como episódios de racismo podem se transformar em fontes de criação e potência artística, gerando assim, performatividades negras que descontroem visões distorcidas do que os artistas negros são capazes. Compreende-se o corpo da pessoa negra, enquanto um território de memória e potência criativa e que, na prática artística, pode se expressar como movimento de resistência política. Então, ser negro ultrapassa a barreira da identidade racial e alcança o campo estético, da dança, da performance. A negritude se faz visível por se expressar neste território de memórias. Assim como, quando um corpo negro dança, deixa de ser apenas um lugar estético e passa a ocupar também um lugar histórico e político.

262

Palavras-chave: Corpos negros; Performatividades negras; Negritude.

Corpo fabular: uma autoetnografia da cultura Ballroom em Goiânia

Ysa Bella Cardoso (UFG)

Estudos transversais em teatro, dança e direção de arte

Esta pesquisa se propõe refletir sobre como o corpo, a performance e a coletividade se tornam modos de criação e resistência para pessoas LGBTQIAPN+, ao mesmo tempo em que reconhece as contradições e disputas internas que atravessam esse território. Compreendendo que ainda são raras as produções acadêmicas que partem das próprias pessoas Ballroom, aquelas que vivem, sentem e produzem esse movimento nos territórios onde ele se expande, o objetivo é fabular junto às experiências que a sustentam e compreender como essa comunidade vem reimaginando, reinventando e praticando a si mesma no cenário goiano. Para tanto, a investigação utiliza a autoetnografia e narrativas construídas a partir da vivência da pesquisadora na cultura Ballroom de Goiânia, registrados por meio de diários de campo, registros de memória e observações de pessoas participantes para compor uma narrativa que une o pessoal e o político. Realiza-se um recorte de tempo híbrido, dividido entre diário de memória (2022–2023) e diário de presença (2024–2025), correspondendo à escrita do vivido e ao vivido da escrita. Ainda, no contexto de uma existência globalizada e normativa, observo como práticas coletivas de resistências, ainda que contra-hegemônicas, podem reproduzir lógicas coloniais de poder, hierarquia e controle, apenas deslocando os marcadores identitários que ocupam.

263

Entre o fazer e o assistir: diálogos poéticos no encontro de teatro da Du Caixote Cia de Arte e crianças da educação infantil do CEPAE/UFG.

Amanda Pathiely S. F. (DEI/CEPAE/UFG)

Vanderlei Roncato (UFG)

Prof. Dr. Valéria Figueiredo (FEFD/UFG)

Estudos transversais em teatro, dança e direção de arte

O presente trabalho configura-se como a descrição de um Relato de Experiência, construído a partir da observação participante e da escuta ativa que se deram no encontro entre a Du Caixote Cia de Arte e as crianças da turma Jacaré Matutino (4-5 anos) do Departamento de Educação Infantil (DEI) do Centro de Ensino e Pesquisa Aplicado à Educação (CEPAE/UFG). A ação se deu em dois momentos distintos e complementares: inicialmente, a oferta de uma Oficina de Teatro e Práticas Artísticas Corporais, seguida, em outro dia, pela apresentação de trechos do espetáculo “A Menina e o Céu de Memórias”. O objetivo desta comunicação é analisar o impacto e as narrativas poéticas que se teceram no intercâmbio entre artistas adultos e crianças, numa perspectiva imersiva do universo infantil. Buscamos refletir sobre o diálogo, a fluidez e as narrativas poéticas que nascem da mediação artística e da criação em dois eixos: a experiência ativa (oficina) e a fruição estética (espetáculo). Para isso, a metodologia de observação participante e escuta ativa permitiu o registro de diversas maneiras: fotos, vídeos, depoimentos dos artistas, crianças e professores, observação de gestos e expressão corporal nas diferentes experiências. Trazemos, aqui, recortes desse material, capturando as percepções que evidenciam o engajamento e a forma como a linguagem teatral e corporal mobiliza a imaginação e a expressão na primeiríssima infância. O estudo se fundamenta na perspectiva da arte-educação como campo de experiência lúdica e estética, essencial para o desenvolvimento integral, mostrando como a presença do artista na escola amplia o repertório cultural e a capacidade de reflexão da criança.

264

Palavras-chave: Teatro na Educação Infantil; Arte-Educação; Relato de Experiência; Expressão Corporal; Du Caixote Cia de Arte; CEPAE/UFG.

Do jogo à personagem: narrativas de um processo teatral colaborativo com meninas

Mariana Pons

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN)

Estudos transversais em teatro, dança e direção de arte

Esta pesquisa qualitativa e participativa analisa o processo de criação de personagens teatrais com meninas de 10 e 11 anos em um ateliê de teatro independente na cidade de Villa María (Argentina). O estudo busca compreender como as meninas participam ativamente dos processos criativos e como suas contribuições configuram um espaço de produção simbólica, expressão subjetiva e criação coletiva. A partir dos conceitos de coautoria (Oliveira e Prado, 2024) e coinvestigação (Santos e Macedo, 2021), propõe-se uma abordagem metodológica que reconhece as infâncias como sujeitos sociais e epistêmicos, produtores de conhecimento. O trabalho de campo —realizado em 2024 durante a criação da peça “Perfume” — integrou observação participante, registros audiovisuais, diário de campo e cartas escritas pelas meninas a partir da voz de suas personagens. Os resultados preliminares evidenciam que o jogo teatral, como prática expressiva e relacional, possibilita a emergência de narrativas infantis que desafiam as lógicas adultocêntricas tradicionais, oferecendo novas perspectivas para o campo da educação artística e das artes da cena contemporâneas.

265

Palavras-chave: teatro infantil; coautoria; jogo teatral; infâncias; pesquisa participativa.

Narrativas do Encantamento - A Direção de Arte no Entretecer de Realidades

Gustavo Hilário de Lira Christino (PPGAC/UFG)

Estudos transversais em teatro, dança e direção de arte

Esta pesquisa investiga o impacto de experiências em realidade mista mediadas por narrativas de encantamento na recepção de possíveis novos estudantes ao SENAI/SESI. Parte-se da hipótese de que jogos baseados em arquétipos e articulados por recursos de realidade aumentada podem promover encantamento, ampliar a compreensão dos visitantes sobre o ambiente escolar e iniciar uma formação integral, ao mesmo tempo simbólica e crítica. O estudo insere-se no contexto de escolas técnicas, às vezes percebidas como espaços de formação operacional, e propõe resignificá-las como territórios férteis para a imaginação, a criatividade e o autodesenvolvimento.

A pesquisa-ação articula diagnóstico, criação e aplicação de uma intervenção artístico-pedagógica composta por três cenas em realidade mista, protagonizadas pelas classes arquetípicas do Acrobata, do Arcanista, do Alquimista e do Artista, mesclando o ambiente real com conteúdos acessados por dispositivos móveis, compondo desafios narrativos, simbólicos e sensoriais em situações de ação e de resolução de problemas, nas quais o visitante se torna um agente ativo de uma dramaturgia interativa. A direção de arte opera como eixo de engajamento e imersão, entretecendo jogo, narrativa e ambiente real em uma experiência de recepção encantada.

Fundamentada em autores como Rancière (2008), Huizinga (1949), Baudrillard (1991), Csikszentmihalyi (1990), Milgram e Kishino (1994), Salen e Zimmerman (2004), Rogers (2010) e Fiori (2012), a pesquisa propõe uma abordagem híbrida entre arte, educação e tecnologia. Ao comparar a recepção tradicional e a recepção encantada, busca-se evidenciar como as narrativas em realidade mista podem despertar consciência crítica, protagonismo e senso de pertencimento. Assim, o jogo é compreendido como gesto artístico e pedagógico capaz de instaurar, no espaço escolar, um campo de experiências que une encantamento e aprendizagem, e que pode favorecer o despertar de processos emancipatórios.

Palavras-chave: Realidade Mista; Narrativas de Encantamento; Direção de Arte; Jogos de Interpretação de Papéis; Educação e Imersão.

266

O palhaço e a comicidade revolucionária ao corpo.

Aline Bárbara Estrozi Matos, (UFG)¹

Marcela Loyola Dufrayer, (UFG)²

Murilo Moreira Dutra, (UFG)³

Estudos transversais em teatro, dança e direção de arte

Esta pesquisa visa compreender o cômico advindo das técnicas corporais, encontradas nos espetáculos circenses, mais especificamente na figura do palhaço. A partir da fundamentação teórica do livro *A Arte Secreta do Ator de Eugênio Barba, Palhaços* de Mário Bolognesi e a teoria de Bergson, observou-se uma explícita correlação com as gags circenses, que os palhaços utilizam em seus números e esquetes para a criação de humor físico, replicando e inovando padrões de movimentação íntimos ao nosso cotidiano. Uma vez que a criação de um corpo cômico se baseia em como encontrar uma fonte que se possa enxergar tal comicidade, pois parte do pressuposto que por trás do ato que gera humor, há uma humanidade intrínseca no ato que nos faz rir, observada nas técnicas corporais do palhaço e, conseqüentemente, em nós mesmos. Ante o exposto, a pesquisa pretende explorar o potencial corpóreo contido na palhaçaria, por meio de um levantamento bibliográfico previamente citado anteriormente criando assim uma relação que perpassa um pouco da história dos palhaços, direcionando para a análise detalhada das técnicas contidas em suas gags.

267

Palavras-chave: Palhaços, Corpo, Cômico, Gags.

¹ Aline Estrozi é artista goiana, licenciada em Teatro pela Universidade Federal de Goiás (UFG), atualmente está como aluna especial do curso de mestrado em artes da cena pela mesma universidade, possui qualificação técnica profissional em Interpretação teatral pela Escola do Futuro em Artes Basileu França. É atriz, pesquisadora, circense e contadora de histórias, atua no campo artístico desde 2005. Em 2018 co-produziu, dirigiu e atuou no curta-metragem “O Choro em Rosas”, que foi ganhador de 4 competições, entre eles o Acreúna Festival Internacional de Cinema (AFIC) nas categorias “Melhor Filme Juri Popular” e “Melhor Direção”. No ano de 2019 foi contemplada junto ao coletivo Expresso Colombo, e outros grupos teatrais da Escola do Futuro em Artes Basileu França, pelo Prêmio Culturas Populares do Ministério da Cultura, no qual apresentou a peça “O Bem Amado”. Nos anos de 2021 a 2023 trabalhou como produtora e atriz do Teatro destinatário.

² Marcella Dufrayer, estudante de graduação da Universidade Federal de Goiás no curso de Teatro licenciatura. Pesquisadora da palhaçaria, participante pela segunda vez no Programa de iniciação à docência. Atriz formada no Instituto Gustav Ritter.

³ Murilo Moreira Dutra, graduando em Teatro Licenciatura, participante do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação a Docência (PIBID) e pesquisador da palhaçaria pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC).

Cunty: o expressar e a [res]-existência na Cultura Ballroom - O processo autoetnográfico como proposta de criação de um Filme-ensaio

Joel César Aires Ribeiro (UFG)

Estudos transversais em teatro, dança e direção de arte

O trabalho intitulado: Cunty: o expressar e a [res]-existência na Cultura Ballroom – O processo autoetnográfico como proposta de criação de um Filme-Ensaio, investiga, a partir de uma abordagem autoetnográfico, as relações entre corpo, identidade, pertencimento e criação artística dentro da Cultura Ballroom. A pesquisa propõe a realização futura de um filme-ensaio construído com registros audiovisuais pessoais que evidenciam a trajetória do autor na cena queer goiana e tocantinense, articulando experiências individuais e coletivas de resistência. Nos capítulos são contextualizados os marcos históricos do movimento LGBTQIAPN+, tendo como base teórica Trevisan (2018) e Andrews (2024); a origem da Cultura Ballroom nos Estados Unidos, destacando figuras importantes neste processo de surgimento de houses como espaço de acolhimento e afirmação identitária e o desenvolvimento do ballroom no Brasil; as noções de performance como linguagem, Cohen (2013) e como espaços de construções simbólicas e políticas. Refletindo o processo de criação do filme-ensaio, dialogando com os aprendizados adquiridos na graduação em Direção de Arte, estendendo-o como instrumento de expressão e memória; por fim, enfatiza o papel do afeto, da arte e do audiovisual como formas de [res]existência. A pesquisa evidencia como a autoetnografia e a cultura ballroom se entrelaçam na construção de novas possibilidades de representação e pertencimento de corpos dissidentes – pretos, periféricos, LGBTQIAPN+ - no campo da arte contemporânea.

268

Quando os sentidos se expandem: poéticas acessíveis no campo expandido das artes da cena

Renata de Mello (UFG)

Estudos transversais em teatro, dança e direção de arte

O presente trabalho investiga as poéticas acessíveis como possibilidades de expansão das artes da cena, questionando se elas constituem um campo próprio ou se dialogam com o que se compreende como campo expandido. A partir da observação de experiências desenvolvidas por grupos como o Teatro Cego(SP), Coletivo Grão- Arte e Cidadania(SP), Corpo Tátil(RJ) e o Grupo de Teatro INAI(GO), o estudo reflete sobre práticas que entrelaçam criação artística, acessibilidade e experiência estética, produzindo novas formas de presença sensorial e relacional. O conceito de mediação, compreendido como espaço de encontro e transformação, surge como eixo de reflexão sobre as dinâmicas entre artista/obra, público e ambiente. Ao considerar o corpo como território de experiência e a acessibilidade como gesto criador, o artigo propõe pensar as poéticas acessíveis não apenas como adaptações, mas como modos práticos de criação e invenção que, ao expandirem os sentidos, também ampliam o próprio sentido da arte.

269

Teatro do oprimido como possibilidade de diálogo contra a violência na escola

Murilo Moreira Dutra (UFG)
Marcella Loyola Dufrayer (UFG)

Estudos transversais em teatro, dança e direção de arte

Este é um projeto de teatro que foi criado para alunos do sexto ano do Colégio Ensino em Período Integral Dom Abel, com objetivo de melhorar a relação entre os alunos e a escola. Os estudantes do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) Teatro notaram que os alunos estavam insatisfeitos com a rotina escolar, que incluía muitas aulas e exigências, e tinham dificuldade em se relacionar entre si e com os funcionários e professores. Para mudar isso, o grupo de PIBID que eu fazia parte, sentiu que poderíamos utilizar as técnicas e jogos do *Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal, com jogos e dinâmicas que incentivavam a coletividade e não a competitividade, e o Teatro-Fórum, com o texto *O Analfabeto Político* de Bertold Brecht. Os alunos criaram imagens vivas e experimentaram cenas baseadas no texto, o que permitiu uma reflexão crítica e uma maior interação entre eles. O resultado foi positivo, com os alunos se aproximando e se mostrando mais disponíveis para as aulas de Teatro. Além disso, o projeto contribuiu para o Sarau Literário da escola, um evento que mostra as habilidades dos alunos em teatro. Com isso, o projeto alcançou seu objetivo de melhorar a relação entre os alunos e a escola, e ainda proporcionou uma experiência enriquecedora para os estudantes e, também, para nós como grupo de iniciação à docência.

270

