

**XI SEMINÁRIO
DE TEATRO,
DIREÇÃO DE ARTE
E EDUCAÇÃO**

CONVÍVIO E TECNOVÍVIO

Anais 2022 vol II

EMAC
ESCOLA DE
MÚSICA E ARTES CÊNICAS



UFG
UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS

PROEC
PRÓ-REITORIA DE
EXTENSÃO E CULTURA

XI SEMINÁRIO DE TEATRO, DIREÇÃO DE ARTE E EDUCAÇÃO - 2022

CONVÍVIO E TECNÓVIO

Volume II, setembro de 2022

COMISSÃO ORGANIZADORA

Maria Ângela de Ambrosis

Rafaela Blanch Pires

Joana Abreu

Karine Ramaldes

Newton de Souza

Eliadine G. De Oliveira

COMISSÃO CIENTÍFICA

Avaliadores(as)

Prof. Dr. Wolney Fernandes

Profa. Dra. Rosi Martins

Profa. Dra. Clarice Costa

Prof. Dr. Saulo Dallago

Profa. Dra. Joana Abreu

Profa. Dra. Karine Ramaldes

Prof. Dr. Dalmir Rogério Pereira

Profa. Dra. Maria Ângela de Ambrosis

Profa. Dra. Rafaela Blanch Pires

Prof. Dr. Newton de Souza

Coordenação de Grupos de Trabalho

Prof. Dr. Wolney Fernandes

Profa. Dra. Rosi Martins

Profa. Dra. Clarice Costa

Prof. Dr. Saulo Dallago

Profa. Dra. Joana Abreu

Profa. Dra. Karine Ramaldes

Prof. Dr. Dalmir Rogério Pereira

Palestrantes e Mediadores

Profa. Dra. Helena Katz (PUC-SP)

Profa. Dra. Maria Ângela de Ambrosis (UFG)

Profa. Dra. Rafaela Blanch Pires (UFG)

Prof. Dr. Otávio Donasci (PUC-SP)

Prof. Dr. José Messias (UFMA)

Profa. Dra. Karine Ramaldes (UFG)

Profa. Dra. Renata Ferreira da Silva (UFT)

Prof. Dr. Gilson Barreto (UFG)

Profa. Dra. Tanja Beer (Queensland College of Art - Austrália)

Ma Gabriela Flores (UNESP)

Equipe Técnica - Gestão 2022

Sérgio de A. Veiga Filho

Gerda Arianna Gomes

Fabrcia Vilarinho

Rodrigo Assis

Monitores

Ana Priscila De Oliveira Boa Sorte

Clara Elias Campos

Eliadine G. de Oliveira

Guilherme Caeu

Jullya Graciela Alves

Kathleen Gonçalves Sousa

Laura Maranhão Lanna

Luz Messias de Almeida

Matheus Oliveira Silva

Plataformas utilizadas

Even3 - <https://www.even3.com.br/stdae22>

Youtube - <https://www.youtube.com/canalemacufg>

Página do evento -

<https://emac.ufg.br/p/41522-xi-seminario-de-teatro-direcao-de-arte-e-educacao>

Apoio

Universidade Federal de Goiás

Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFG

Escola de Música e Artes Cênicas da UFG

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFG

Área de Artes da Cena da UFG

Periodicidade da publicação

Anual

Revisão, preparação e edição

Rafaela Blanch Pires e Maria Ângela de Ambrosis

Idioma

Português

Editores

Universidade Federal de Goiás - Escola de Música e Artes Cênicas

Avenida Esperança s/n, Campus Samambaia, CEP: 74690-900, Goiânia-GO.

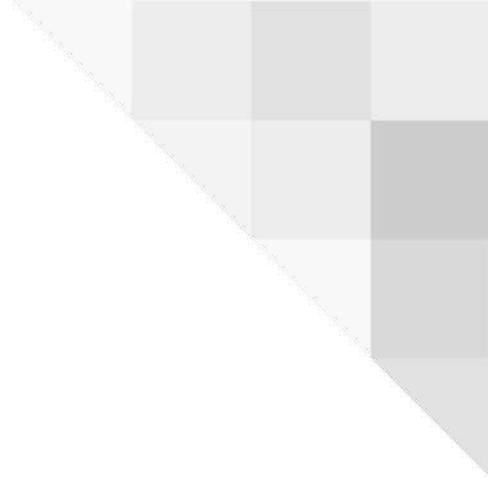
Contato

E-mail: stdaeufg@gmail.com

Página do evento: <https://emac.ufg.br/p/43231-acoes-de-extensao-eventos> e
<https://www.even3.com.br/stdae22>

Endereço físico: Universidade Federal de Goiás - Escola de Música e Artes Cênicas

Avenida Esperança s/n, Campus Samambaia, CEP: 74690-900, Goiânia-GO.



Sumário

Apresentação P. 6

GT ARTES DA CENA E SUAS PEDAGOGIAS - Joana Abreu e Karine Ramaldes P. 8

A importância do espaço escolar como dispositivo de transformação e aprendizagem - Felipe Santiago Cáceres Moreira e Jaqueline Sibeli Florêncio Ribeiro P. 9

A Improvisação em Formato Longo no Ensino em Artes Performativas: A Prática como Aprendizagem no Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra - José Luis Felício Carvalho P. 14

O sagrado nas danças circulares no espaço virtual - Marieta Judith Ferraz Ferreira P. 19

Projeto Meada: A escola é o mundo - Elisa Mariana Santos, Leôni Cristina dos Santos Dias e Clarice da Silva Costa P. 23

Reconstruções do Jogo: descobertas a partir de um estágio em modo remoto - Kauê Rocha P. 28

As tramas educativas e criativas para figurinistas: Ensino Formal e Não-formal em Figurino - Márcio Masselli Dias Filho P. 32

Honrando as Maestrinas - Árvore da construção de saberes artísticos, culturais e sociais pela experiência - Lindinalva Barboza de Souza P. 37

Vamos brincar de circo? A ludicidade e o ensino da arte circense nos primeiros anos do Ensino Fundamental - Ludmilla Coelho da Silva e Rita de Cassia Fernandes P. 57

Teatro Folia: um experimento dialógico - Antônio Pereira Neto P. 62

Ensino de Teatro na Escola: Jogo Teatral como Procedimento Educacional - Valdete Leite de Sousa P. 67

GT PROCESSOS CRIATIVOS E AUTOBIOGRÁFICOS NA VISUALIDADE E NA PERFORMANCE - Rosi Martins e Wolney Fernandes P. 73

Achadouro de Memórias: escavação do Oráculo do Menino Encantado - Bernardo de Moraes Pinto P. 74

Performances guiadas por sonhos: acontecimentos poético-premonitórios - Bruna Mazzotti P. 81

F(r)icciografias Catrumanas: Um estudo autoficcional do criador-intérprete - Davidson José Martins Xavier P. 86

(Trans)Midiático: Autobiografia Trans - Kai Henrique Silva Fernandes e José Flávio Gonçalves da Fonseca P. 96

um arquivo para um artista – ou como encontrar César Papa, o tio-avô que não conheci - Laura Papa P. 102

O diário na prática artística - Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues P. 110

Miríades e o tarot na encruzilhada do SerTão - Semíramis de Medeiros Fernandes P. 117

GT DRAMATURGIA(S) E CENA - Clarice Costa e Saulo Dallago P. 126

Procedimentos dramaturgicos de montagem na poética de Bertolt Brecht - Eduardo da Silva Rocha e Paulo Cesar Barbeta Junior P. 127

A escrita de si como composição dramaturgica para o espetáculo M(eu) Infinito - Gabriel Gomes Cardoso e Saulo Germano Sales Dallago P. 131

Dramaturgia Tradicional: Uma leitura comparativa entre Antígona, Dama das Camélias e Casa de Boneca - Clarice Costa P. 136

Delirando o real: A prática dramaturgica do Étude na obra “Moço em Estado de Sítio” - Danilo Henrique Faria Mota P. 139

E agora Jose? Dramaturgias insurgentes no grupo teatral “O Mundo É Nossa Casa”
- Edimar Pereira Silva e Saulo Germano Sales Dallago P. 143

Análise “Hamilton: Um Musical Americano” - Clara Novais de Almeida P. 148

O Salto - A rua e a cena: Relatos e saberes, práticas e problemáticas no processo de criação de um espetáculo – André Garcia Alves e Ana Elvira Wuo P. 152

Estesia 1 Pra 1: Do Palco à Experiência Remota em Busca da Presença Durante o Isolamento Social - Cleison, Ramos Belo da Silva P. 156

Criação Cênica, Corporeidades e Dramaturgia do Corpo - Eliadine Geovanna de Oliveira e Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado P. 161

GT DIREÇÃO DE ARTE ENQUANTO PRÁTICA ETNOGRÁFICA - Dalmir Rogério Pereira P. 166

ENTRE(VISÕES) - PERFORMATIVIDADE(S) DO LEMBRADO - Davidson José Martins Xavier, Edimar Pereira Silva e Paula Lopes de Paula Briguiza P. 167

Esperança é o espetáculo que morre: um estudo sobre as inter-relações virtuais na busca por uma performatividade - Geraldo Saldanha Espíndola e Laura de Paula Resende P. 173

Uma apresentação do Projeto “Teatro Didático entrevista”: diálogos online em um mundo de telas - Igor Erbert dos Santos e Raphael Leon de Vasconcelos P. 178

Uso do Figurino em Abordagens Sociais: Violência contra a Mulher - Jarlene Pereira Pinheiro e Rafaela Blanch Pires P. 183

O coração é o norte: Amazônia como cenário em FASHION FILM da marca Farm Rio - Ana Paula Andrade e Graziela Baena P. 189

Ivo van Hove e a redefinição do Teatro Convencional - Djalma Thürler e Henrique Zanoni P. 194

A Teatralidade (pós-dramática) presente no trabalho da artista Marina Abramović - Jeffesson Silva Santos P. 199

5

Teatro, imaginário e audiovisual - Samara Gomes Ribeiro e Alexandre Silva Nunes
P. 207

Exercício – performance: reflexões das imagens de uma prática cênica provocada pela obra de Kristin Linklater. - Vitória Rodrigues Santana e Maria Ângela De Ambrosio Pinheiro Machado
P. 212

APRESENTAÇÃO

"Convívio e Tecnívio" veio provocar as discussões das Artes da Cena na sua existência mais basilar que é o encontro, a troca, a partilha. As três últimas edições realizadas em meio a pandemia da COVID 19 percorreram as discussões da arte e o ensino da arte por meio dos usos das tecnologias de encontro virtuais. As discussões só aprofundam. E, este convívio da arte e do ensino da arte com as tecnologias demanda uma reflexão acerca deste do encontro tecnívio. Pretendemos refletir nesta edição o convívio e realizações nas artes cênicas mediadas pelas tecnologias digitais. Que convívio/tecnívio é este e que processos artísticos emergem dele?

Já desde sua origem, este seminário constitui um espaço de discussão das produções artísticas e pedagógicas desenvolvidas nos cursos de Teatro e Direção de Arte da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG junto à comunidade interna e externa em sua amplitude regional e nacional. Visamos com este encontro anual estabelecer intercâmbios e troca de saberes com o objetivo de fomentar e retroalimentar as reflexões e as práticas artísticas e pedagógicas em teatro, direção de arte e educação desenvolvidas em nossos cursos de graduação: teatro licenciatura e Direção de Arte.

Para dar conta destes objetivos e da temática proposta, compusemos uma programação diversificada contemplando mesas de debates, grupos de trabalho, oficina (primeira atividade presencial do evento pós isolamento social), discussão de estágios curriculares e pesquisas realizadas no âmbito acadêmico, atividades artísticas. O evento foi realizado de modo *on line*. No tópico PROGRAMAÇÃO, abaixo, você poderá encontrar os links de algumas atividades que estão disponibilizadas no CANAL OFICIAL DA EMAC no YOUTUBE.

Neste ano de 2022, a abertura e o encerramento deste evento foram agraciados com a produção artística dos estudantes da Escola de Música e Artes Cênicas. "Histórias da carochinha para o tecnívio: mostrar de video, podcast criados pelos estudantes de teatro" consistiu em apresentação ao vivo, *on line*, e *podcast* editados, resultados dos trabalhos desenvolvidos pelos estudantes na disciplina de Contação de História e no campo de estágio ofertado no Projeto de extensão "Era uma vez uma história contada outra vez".

Nas palestras e mesas ocorridas, contamos com a palestra da Prof^a Dr^a Helena Katz- PUC-SP, intitulada "Nem tudo está aparente nas telas: corpo, informação e ambiente", abordando aspectos sócio cognitivos implicados na utilização das tecnologias que se exacerbou com a crise sanitária que nos obrigou a medidas de isolamento social e uso intenso das mediações tecnológicas. Exploramos a temática 'Cultura digital em cena: redes, gambiarras, decolonização e sentido" em um amplo debate suscitado pela presença do Prof^o Dr^o José Messias (UFMA) e do artista e prof. Otávio Donasci (PUC-SP), trazendo discussões fecundas sobre o uso das tecnologias nas artes da cena. Na sequência, não poderia faltar a questão da educação, que foi altamente contaminada pelo usos das tecnologias ampliando dimensões desta práxis mas também explorando problemas cruciais nos processo educativos. Estas reflexões

foram instigadas pelo debate na mesa "Corpos em cena: tecnologias digitais e educação", que contou com a Prof^a Dr^a Renata Ferreira da Silva (UFT) e o Prof^o Dr^o Gilson Oliveira Barreto (UFG).

Compusemos a programação com uma pequena mostra de vídeo "Ecocenografia: *The Living Stage*" da artista e professora Tanja Beer, da *Queensland College of Art* e *Griffith University*, Austrália, que gentilmente cedeu o vídeos, especialmente para nosso seminário e cuja tradução foi realizada pela Prof^a Dr^a Rafaela Pires.

Já em processo de abertura para encontros presenciais, contamos com a Oficina 'Vozearia: poética das vozes', ministrada pela mestranda Gabriela Flores da UNESP, reinaugurando e refloreando os encontros presenciais, ainda com todos os cuidados e protocolos sanitários.

O Seminário foi composto também por atividade de pesquisa aglutinadas nos quatro Grupos de Trabalho cujas temáticas e respectivos resumos encontram-se nestes ANAIS e nas defesas de Trabalho de Conclusão de Curso dos estudantes de Teatro Licenciatura e Direção de Arte.

Agradecemos imensamente todos estes participantes, que alimentaram nossas reflexões e práticas e nossas esperanças. Agradecemos a comissão organizadora e a comissão científica que garantiram a qualidade artística e científica do evento. Nosso agradecimento muito especial aos estudantes e técnicos administrativos que se empenharam e viabilizaram a realização do evento e a produção destes ANAIS. Agradecemos o apoio recebido pela direção da Escola de Música e Artes Cênicas, agradecemos a Pró Reitoria de Extensão e Cultura e a Universidade Federal de Goiás.

ARTES DA CENA E SUAS PEDAGOGIAS

Coordenação: Joana Abreu e Karine Ramaldes

O Grupo de Trabalho Artes da Cena e suas Pedagogias tem como perspectiva abordar reflexões da área Artes da Cena (Dança, Direção de Arte, Circo, Performances, Teatro, Visualidades e outros) na diversidade de suas metodologias e práticas pedagógicas. Assim, são objetos de pesquisa deste GT: processos e práticas de educadores, educandos, artistas, espectadores e pesquisadores nos diferentes espaços educacionais – formal e não-formal, bem como, reflexões produzidas em diferentes perspectivas teóricas e metodológicas relacionadas a esses processos.

A importância do espaço escolar como dispositivo de transformação e aprendizagem

Palavras-chave: Arte; Educação; Espaço; Ensino Remoto

The importance of the school environment as a transformation and learning device

Keywords: Art; Education; Space; Remote teaching

La importancia del espacio escolar como dispositivo de transformación y aprendizaje

Palabras Clave: Arte; Educación; Espacio; Enseñanza Remota

*Felipe Santiago Cáceres Moreira (UFSJ) felipecaceresadv@gmail.com¹
Jaqueline Sibeli Florêncio Ribeiro (UFSJ) jaque.sibeli@gmail.com²*

Introdução

Nos anos de 2020 e 2021, a vida social mundial sofreu um abalo em decorrência da pandemia da COVID-19, o que acabou por transformá-la em vários campos, como: político, econômico, afetivo, acometendo igualmente a esfera da Educação, e nós como integrantes do Programa de Residência Pedagógica (PRP), iniciamos nossas atividades durante este período, de modo remoto, portanto, desde o princípio enfrentamos as dificuldades relatadas acima, estas compartilhadas por todos os envolvidos no processo de ensino aprendizagem, bem como gestores, professores, estudantes e servidores que trabalham nas escolas, ou seja, todos que fazem do ambiente escolar algo pulsante e vivo. E diante dessa relação oblíqua, como proceder de alguma forma que traga algum impacto na interação educacional?

O presente trabalho tem por objetivo levantar e discutir questões de ordem prática, a partir de referenciais teóricos, sobre a importância do espaço escolar concreto como lugar das relações sociais formativas.

A pessoa como sujeito ativo no ambiente escolar

¹ Graduado em Direito, graduando em Licenciatura em Teatro na UFSJ-MG, residente no Programa de Residência Pedagógica (CAPES) e palhaço.

² Atriz formada pelo Curso Técnico em Artes Dramáticas da Escola Municipal de Artes Maestro Fêgo Camargo Taubaté- SP, graduanda em Licenciatura em Teatro na UFSJ e residente no Programa de Residência Pedagógica (CAPES)

O ambiente escolar é dotado de uma estrutura arquitetural, um complexo que compreende em si, espaço físico, que tem por função receber diariamente pessoas, sejam essas estudantes, trabalhadoras ou familiares. Visa estabelecer e desenvolver processos educacionais e sociais sendo, portanto, calcado sobretudo em estruturas humanas de convivência.

O que se pode colocar em termos de que decorrem “processos reais, cotidianos, que ocorrem no interior da escola, ao mesmo tempo que resgata o papel ativo dos sujeitos na vida social e escolar” (DAYRELL, 1996, p.137), resultando num processo dialético entre manutenção e destruição de estruturas sócio políticas.

Compreensão que nos leva a crer que a escola que tem como função o processo de aprendizagem, que se faz num processo histórico o qual se vê atrelado ao espaço e ao tempo, no entrecruzamento das relações sociais ali decorrentes, pois na vivência escolar se dão inúmeros embates e disputas, alianças e rupturas, se sedimentam rastros de memória e projeções de futuro, promovidas pelas pessoas que participam do caldo social ali disposto.

O espaço como condição histórica

Se pensarmos o contexto escolar para além dos muros que a circunscrevem propriamente, pode-se verificar que boa parte das pessoas que ali convivem, na sua maioria os estudantes, são oriundos daquela comunidade, da mesma forma que seus pais foram, seus avós, seus ancestrais. Assim como todo o modelo econômico, arquitetural, social e político de seu entorno, compreensão de que naquele recorte específico ocorre uma característica própria, o que faz pensar que:

o espaço, é, antes do mais, especificação do todo social, um aspecto particular da sociedade global. A produção em geral, a sociedade em geral, não são mais que um real abstrato, o real concreto sendo uma ação, relação ou produção específicas, cuja historicidade, isto é, cuja realização concreta somente pode dar-se no espaço. (SANTOS, 2006, p.77)

Assim sendo, a importância do espaço escolar posto sobre um lugar físico e geográfico, que contem em si todas as marcas de experiências passadas, se torna patente, tendo em vista que é ele que dá suporte para a transformação concreta da realidade, num movimento contínuo entre particularidade e totalidade.

A tecnologia como mediação escolar

A mediação das telas coloca as relações num lugar abstrato, deslocado das relações interpessoais diretas, bem como de um espaço outro que não o do prédio escolar e suas imediações. Provocando uma noção diferente do processo de aprendizagem, tendo em vista a sua base estar translocada para uma dimensão que é limitada em sensibilidade.

Nota-se que quando o espaço da escola pública que é de amplo acesso à população, se desnatura nessa sua essência, ocorre uma espécie de confusão na sua função de política pública. Essa descaracterização de função, ainda que saibamos ser um paliativo diante de uma outra política pública sanitária, urgente e necessária, que é do distanciamento social, implica em impactos de certa forma depreciativos e de longo prazo, que poderá marcar o ensino aprendizagem dos alunos.

Aspectos sócio políticos da Educação por meios tecnológicos

O que se deseja discutir são os aspectos políticos e sociais, pois como nos ensina (FREIRE, 1996, p.37) “Divinizar ou diabolizar a tecnologia ou ciência é uma forma altamente negativa e perigosa de pensar errado”, pois nada é bom ou ruim em si, todavia, as práticas como se dão é que devem ser questão de críticas, já que o uso de tecnologias pode e deve ser exercitado nos processos educacionais, até porque se apresentam cada vez mais como fato social de nossa época.

No entanto, o que se pode perceber até então, é uma baixa adesão a esse tipo de modalidade quando analisada no âmbito da escola pública, mais especificamente na Escola Estadual Iago Pimentel, na cidade de São João del-Rei/MG à qual somos vinculados pelo PRP. O que leva a crer que um pretensão ideário de que as conexões telemáticas estreitam as distâncias, talvez esteja atrelado muito mais à uma ideologia hegemônica, que a uma realidade. Reduzindo a educação à uma perspectiva mecânica, onde o ensino aprendizagem se resume somente à transmissão de conteúdo sem levar em conta a recepção do mesmo.

E como diz Freire (1996, p.37), “transformar a experiência educativa em puro treinamento técnico é amesquinhar o que há de fundamentalmente humano no exercício educativo: o seu caráter formador”.

A relação das formas como pressuposto do ensino de Arte

O ser humano se constitui ao longo da vida através daquilo que apreende do mundo, ou seja, da percepção que tem daquilo que experimenta no seu viver. As artes lidam de modo especialmente íntimo com formas, sendo que a obra de arte atua sobre um determinado espaço e tempo, e provoca efeitos sensíveis naqueles que se colocam diante dela, o que faz surgir o questionamento sobre: como tratá-la à distância, na mediação por telas? Isso tanto no aspecto apreciativo, ao buscarmos de algum modo apresentar estímulos artísticos aos estudantes, bem como em atividades em que sejam eles a produzir uma expressão artística e sejamos nós, residentes, a tomarmos contato com aquilo que foi realizado. Já que o professor é quem exerce a função de conduzir o processo de ensino, das novas possibilidades do fazer da vida, ideia que aponta no sentido de que

A aprendizagem é solução de problemas preexistentes, que são colocados muitas vezes pelo professor. A atenção que é mobilizada durante o processo de aprendizagem atém-se a formas prontas e à aquisição de informações. Já na política de invenção, a aprendizagem inclui a experiência de problematização e a invenção de problemas. A aprendizagem não se submete a seus resultados, mas faz bifurcar a cognição, mantendo acessível seu funcionamento divergente. Aprender é, então, fazer a cognição diferenciar-se permanentemente de si mesma, engendrando, a partir daí novos mundos. (KASTRUP, 2005, p. 1281 – 1282)

Considerações Finais

Diante do exposto, como participantes do PRP, buscamos tratar dos aspectos que têm influenciado na nossa prática pedagógica, apontando a importância do espaço escolar como lugar de potência máxima de aprendizagem.

Espaço plural e diverso, onde as dimensões sócio culturais, políticas, éticas se colocam em relação, levando em consideração toda a sua constituição de forma, portanto, também estética no ambiente escolar. Estimulando uma dinâmica de apreensão das coisas da vida, de agenciamento das forças vitais do ser humano, visando uma formação atravessada pelos vários fatores sociais que convivem naquele espaço, proporcionando assim uma ampliação das percepções de mundo e possibilitando uma ação integrada e intensiva na vida como um todo.

O fator da mediação das telas, não como algo a ser desprezado, pois tem sua relevância na sociedade contemporânea, mas que, entretanto, gera implicações de ordem profunda naqueles

que por ventura não consigam acessar, ou para aqueles que mesmo conseguindo ter acesso, recebam conteúdo dissociados das relações humanas imediatas. Distanciado esses estudantes da possibilidade de exercerem uma vida mais plena e autônoma.

Antes, pelo contrário, que a técnica e a tecnologia caminhem em paralelo com uma educação ampla e pública e não como mero instrumento de reprodução dos modos de vida hegemônicos.

Referências

BENJAMIN, W. (1955). **A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Rio de Janeiro: coleção, Os pensadores, Abril Cultural. <https://philarchive.org/archive/DIATAT>

DAYRELL, Juarez. **Múltiplos olhares sobre educação e cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

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

KASTRUP, V. **Políticas cognitivas na formação do professor e o problema do devir-mestre**. Educação e Sociedade, Campinas, v. 26, n. 93, 2005.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2006.

A Improvisação em Formato Longo no Ensino em Artes Performativas: A Prática como Aprendizagem no Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra

Palavras-chave: Improvisação teatral; teatro de improviso; prática como aprendizagem

Long Form Improvisation in Performing Arts Training: Practice as Learning at the Student Theater of the University of Coimbra

Keywords: Theatrical improvisation; improv theater; practice as learning

Improvisación de Formato Largo en la Enseñanza en Artes Escénicas: La Práctica como Aprendizaje en el Teatro de los Estudiantes de la Universidad de Coimbra

Palabras clave: Improvisación teatral; teatro de improvisación; práctica como aprendizaje

José Luis Felício Carvalho³
zkcarvalho@hotmail.com

O trabalho debate um processo de prática como aprendizagem conduzido junto a estudantes universitários em Portugal, e que ensejou a construção coletiva do objeto criativo “Haroldo Vai a Recurso”, espetáculo de teatro de improviso em formato longo desenvolvido no curso de formação oferecido pelo Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), mais antigo coletivo teatral universitário português e também o mais antigo da Europa em atividade contínua. Fundado em 1938, o TEUC especializou-se inicialmente na encenação de clássicos, tais como as tragédias gregas e as obras de Gil Vicente, tendo conquistado para o grupo, segundo Salgado (2011, p. 141), “um espaço de respeito na cena teatral portuguesa”, posição atualmente relacionada a um repertório mais inclusivo e heterodoxo.

³ José Luis Felício Carvalho (em arte, Zeca Carvalho) é Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Bacharel em Administração pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestre e Doutor em Administração pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e desenvolveu seu Pós-Doutoramento no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa (CET/UL). Em 2017, foi o diretor artístico do primeiro Festival Universitário de Teatro de Improviso do Brasil. Professor Associado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e autor da obra “O Corpo no Teatro de Improviso – uma análise intercultural”, publicado pela editora 5Livros, do Porto, Zeca tem em curso um segundo Doutorado, em Estudos Teatrais e Performativos, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC).

Levada a palco no Teatro de Bolso do TEUC em novembro de 2021, a performance improvisada “Haroldo Vai a Recurso” visou trazer à tona dois pontos de tensão presentes nas vidas dos estudantes da Universidade de Coimbra: (1) a opressão decorrente do elevado grau de exigência a que são submetidos os universitários em Portugal; e (2) os conflitos experimentados em uma cidade onde a sociocultura e a economia giram em torno de uma das mais antigas universidades do planeta, mas em que se multiplicam os atritos entre estudantes e demais habitantes. Como pano de fundo, deve-se acrescentar que, segundo Barbosa (2017), a relação das universidades portuguesas com o teatro universitário tem sido marcada pelo desentendimento, pela coação e pela instituição de formas variadas de violência material e simbólica, sendo a mais notória delas o fato de que os cursos de teatro – centrados na análise teórica do fenômeno teatral – esperam que seus alunos dediquem-se primordialmente aos livros e raramente acolhem as demandas de estudantes interessados na prática teatral.

A prática aqui discutida foi orientada, portanto, pelo objetivo de contar para o público – e juntamente com ele – histórias improvisadas a partir das sugestões da audiência convocada ao Teatro de Bolso do TEUC, em que a co-participação entre espectadores e performers pudesse colocar em discussão situações vividas pelos estudantes em Coimbra, as quais, a exemplo de outros tantos contextos estudantis em Portugal, segundo Durão, Carvalho e Soromenho (2021, p. 4), “minam seu bem-estar psicológico, físico e social, e podem ter implicações para o desenvolvimento geral e para o sucesso acadêmico”. Tais efeitos são amplamente referenciados na literatura especializada e envolvem, por exemplo, uma sintomatologia relacionada a quadros de depressão e ansiedade (ROCHA, 2018), que frequentemente decorrem do ajustamento dos discentes portugueses e estrangeiros a um contexto acadêmico intimidatório.

Outrossim, o título do espetáculo “Haroldo Vai a Recurso” foi inspirado na recorrente ameaça que paira, no ensino superior português, sobre o estudante universitário: ser levado “a recurso” no processo de avaliação em uma dada disciplina, procedimento a partir do qual aqueles discentes que não foram aprovados na avaliação contínua, nem nos exames de época normal – que determinam o final dos semestres letivos – têm nos exames de época de recurso uma última oportunidade de aprovação. Assim, “ir a recurso” conota um pré-fracasso que integra a rotina estudantil, tendo sido apontado pelos participantes do TEUC, nos primeiros ensaios, como o evento que melhor tipifica negativamente a vida universitária em Coimbra.

Caracterizado por Carvalho (2019) como um gênero singularizado pela convergência no tempo entre a invenção da performance teatral e sua execução – estabelecendo-se a criação de uma estrutura dramática no calor da ação – o teatro de improviso emerge a partir da denominada virada performativa, à qual Fischer-Lichte (2008) designa como um movimento experimentado na arte ocidental a partir dos anos 1960, que propiciou o aparecimento de inovações estéticas e políticas nas artes vivas, transpondo para o

centro da reflexão partilhada, na obra de arte, em co-presença e co-participação, performers e espectadores. O teatro de improviso assenta-se no postulado de que a combinação prévia entre os performers impede a criação espontânea, devendo instituir-se um processo artístico desenvolvido diante do espectador e com sua participação, de modo instantâneo, no calor da ação (MUNIZ, 2015).

De acordo com Arnett (2016), sobressaem-se duas modalidades estilísticas no teatro de improviso: as peças de formato longo e as performances baseadas em cenas curtas, frequentemente marcadas pela comicidade. Nos formatos longos, referenciados como “espetáculos de dramaturgia espontânea” (CARVALHO, 2019, p. 69), os performers improvisam por períodos mais dilatados de tempo, não raramente explorando uma única sugestão da audiência por mais de uma hora.

O objeto criativo “Haroldo Vai a Recurso” foi concebido e apresentado como um espetáculo longo de teatro de improviso – mais especificamente, uma peça desenvolvida a partir do formato The Harold. Neste contexto, entende-se por “formato” uma estrutura pretendida para o espetáculo, uma forma “previamente desenhada com as regras/protocolos/definições do jogo já conhecido pela equipe da peça teatral” (PROENÇA, 2021, p. 4). Arnett (2016, p. 6) define “formato” como uma “estrutura coletivamente acordada que os jogadores utilizam para criar um espetáculo”, podendo tal estrutura ser definida como a ordem em que as cenas são partilhadas com o público, o estilo a ser seguido nas cenas, um conjunto de “regras” no contexto daquela apresentação, ou por alguma combinação entre esses fatores.

Conforme explica Drinko (2013), The Harold consiste em uma estrutura improvisacional em formato longo composta de cenas e vinhetas curtas que, interrelacionadas por meio de padrões repetitivos, estabelecem uma unidade temática ou narrativa para gerar um todo coesivo. Para Fotis (2014, p. 3), The Harold constitui a pedra angular do teatro de improviso, “a estrutura fundamental do estilo cênico da improvisação em formato longo”, em que necessariamente se fazem presentes os elementos fulcrais da improvisação como espetáculo: a escuta; a aceitação; a suspensão de julgamentos; decidir ativamente; a justificação; dar suporte ao parceiro; e buscar a verdade. Como todos os formatos adotados no teatro de improviso, The Harold também transita entre as amarras da estrutura e as liberdades da imaginação, situando-se entre a paidia – caracterizada por Salgado (2011, pp. 87-88) como a “possibilidade completa do jogo livre, improvisado, fantasioso, coberto de uma energia de alegria, entusiasmo, diversão e turbulência” – e o ludus, “resultante da tendência disciplinadora, em que as regras e convenções se sedimentam no jogo, controlando os comportamentos possíveis dos jogadores”.

No âmbito da formação bienal promovida pelo TEUC, a tarefa pedida aos estudantes-performers – com respeito ao objeto criativo “Haroldo Vai a Recurso” – encontrou respaldo na

posição de Fotis (2014, p. 2) acerca de que participar da criação de um espetáculo improvisado, para além de exercitar competências relacionadas ao trabalho atoral, “ajuda estudantes e artistas a desenvolver a habilidade de pensar criativamente e teatralmente – a compreender profundamente o processo criativo, a contação de histórias e a performance”, a partir de experimentações capazes de “torná-los melhores performers instantâneos, mas que também possibilitam que estejam melhor preparados para interpretar e interagir com a dramaturgia textual” em suas demais práticas artísticas.

A prática como aprendizagem “Haroldo Vai a Recurso” pressupunha, ademais, que os performers aderissem a uma concepção de performance marcada pela plena aceitação do risco e pela descoberta instantânea dos caminhos da criação. Não por acaso, Roden (2019, p. 516) defende que a prática da improvisação “deve exceder o poder de representação do improvisador”, pois o ator que improvisa “precisa operar com coisas ou processos que não pode saber ou controlar completamente”. Em tal contexto, por intermédio do suporte propiciado pelo formato The Harold, o processo da criação espontânea do espetáculo “Haroldo Vai a Recurso”, por um elenco formado por estudantes portugueses e brasileiros, viabilizou a emergência, em palco, de problemas significativos da experiência estudantil em Portugal: a violência de gênero; as dificuldades financeiras; a xenofobia; e os conflitos entre a vida artística e as dinâmicas opressivas de uma cidade univesitária.

Referências

ARNETT, B. (2016). *The complete improviser: concepts, techniques and exercises for long form improvisation*. Chicago: Bookbaby.

CARVALHO, Z. (2019). *O corpo no teatro de improviso – uma análise intercultural*. Porto: 5Livros.

DRINKO, C. (2013). *Theatrical improvisation, consciousness, and cognition*. New York: Palgrave Macmillan.

DURÃO, M.; CARVALHO, C.; SOROMENHO, G. (2021). “Psychological well-being of young portuguese university students”. *RECIMA21 – Revista Científica Multidisciplinar*, 2 (10). pp. 1-14.

FISCHER-LICHTE, E. (2008). *The transformative power of performance: a new aesthetics*. London: Routledge.

FOTIS, M. (2014). *Long form improvisation and american comedy - The Harold*. New York: Palgrave Macmillan

MUNIZ, M. (2015). Improvisação como espetáculo: processo de criação e metodologias de treinamento do ator-improvisador. Belo Horizonte: UFMG.

PROENÇA, L. (2021). Nossa direção em jogo: dirigir é parte do improvisar. Lisboa: E-book.

ROCHA, A. (2018). Depressão e ansiedade no ensino superior: estudo comparativo entre estudantes universitários. Dissertação de Mestrado em Psicologia apresentada à Universidade do Porto.

SALGADO, R. (2011). A política do jogo dramático – CITAC: estudo de caso de um grupo de teatro universitário. Tese de Doutoramento em Antropologia da Educação apresentada ao Instituto Universitário de Lisboa.

O sagrado nas danças circulares no espaço virtual

Palavras-chave: dança circular; sagrado; espaço virtual

The sacred in circle dances in virtual space

Key-words: circle dance, sacred, pandemic

Lo sagrado en las danzas circulares en espacio virtual

Palabras-clave: dnazas circulares, pandemia

Marieta Judith Ferraz Ferreira⁴
marietaferreira@discente.ufg.br

O movimento intitulado Dança Circular Sagrada é uma pedagogia que foi inspirada por danças étnicas, tradicionais e folclóricas, que são realizadas em comunidade, passadas de pais para filhos, portanto, danças ancestrais. O alemão/polonês Bernhard Wosien, dançarino, coreógrafo, teólogo e pedagogo foi quem estruturou esse movimento. Viajando pelo leste europeu e visitando vilarejos dessa região no final da década de cinquenta, percebeu/sentiu que as raízes das danças ali praticadas eram antigas e profundas, tinham uma importância maior do que se podia imaginar e cada pessoa na roda se fazia fundamental dentro do coletivo. Nesse sentido, encontramos ressonância com a fala de uma focalizadora⁵ que faz parte do pioneirismo desta pedagogia no Brasil, que diz:

Dançar em círculo é uma possibilidade de cultivar a individualidade, ao mesmo tempo em que o coletivo se mantém de maneira harmoniosa, sendo essa maneira subjetiva a ser estruturada como liderança pessoal para que o todo possa realizar a sua função na coletividade (BONETTI, 2017, p. 179).

O sentido de pertencimento do indivíduo se dá no coletivo e, na dança circular, cada um é parte essencial do todo, sem perder sua individualidade, porém, em março de 2020, no Brasil, os encontros de Danças Circulares Sagradas presenciais foram suspensos por causa da

⁴ Formada em Educação Física - UNIFOA (1993), pós graduada em Educação Física Escolar - UFMT (2001) e em Educação, Saúde e Qualidade de Vida - Cathedral (2019) e mestranda em Artes da Cena - UFG.

⁵ O termo focalizador foi provavelmente criado na Fundação Findhorn, pois toda atividade que acontecia na Fundação havia um focalizador que eles entendiam como a pessoa que adquiriu respeito por sua capacidade de entrar em sintonia com as necessidades do todo. Segundo Renata Ramos, dentro da proposta das Danças Circulares Sagradas, focalizador é o nome que se dá aquele que além de ensinar a dança ao grupo, segura a chama acesa. Fala durante um encontro virtual do grupo “Rodas e Varandas” em 21/04/2020.

pandemia do novo coronavírus⁶, o que levaram as danças a migrarem do espaço físico para o espaço virtual. Nesse momento, cada pessoa, mesmo que em lugares diferentes do planeta, estão conectadas pela tecnologia, se veem, se ouvem quase em tempo real, e para além da tecnologia, estão conectadas pelo mesmo espaço de consciência, nessa conexão são capazes de criar um canal potente através da intenção com que se dança. Desde sempre, o homem procura alguma forma de superar obstáculos impostos pela natureza e, assim como aconteceu na educação formal e informal, “as plataformas educativas online se tornaram em um contexto pandêmico da Covid-19 em um rico ambiente para a atualização de conhecimentos de professores e alunos ou para a continuidade de estudos na ausência de aulas presenciais”, como nos diz, Elói Martins Senhoras (2020).

O desejo de dar continuidade às rodas de dança foi o que levou muitas pessoas a aderirem aos encontros virtuais, que tem acontecido diariamente nas mais diversas plataformas digitais e, obviamente, imprimindo outra virtualidade, com novos formatos, novas relações e, portanto, novos efeitos. Nesse sentido, o objetivo desse trabalho é verificar se os dançantes percebem o sagrado presente nos encontros virtuais de Danças Circulares Sagradas e se sim, de que forma isso se dá para eles.

A pesquisa está imersa na virtualidade, por meio das plataformas digitais utilizadas por focalizadores e dançantes de vários estados do Brasil durante o ano de 2020, 2021 e ainda em 2022. A faixa etária do grupo pesquisado é de vinte e cinco a setenta e cinco anos, em sua maioria do sexo feminino de classe média. A escolha dos participantes se deu através da indicação de alunos por cinco focalizadores de Danças Circulares que também farão parte da pesquisa. Além disso, a intenção foi investigar pessoas de diversas regiões do Brasil. O contato com os dançantes foi feito através dos focalizadores que receberam o formulário (google forms) de perguntas via whatsapp e repassaram aos seus alunos. Até o presente momento houve retorno de onze dos vinte oito que foram enviados. Aqui iremos nos ater apenas duas perguntas do questionário que nos dê informações sobre o sentido do sagrado. O termo sagrado nas Danças Circulares foi inserido como nos conta Anna Barton (2006):

Após ensinar pela primeira vez essas danças na comunidade de Findhorn, na Escócia

⁶ Vírus SARS-Cov-2 surgido na China em 2019, que afeta as vias respiratórias

em 1976, Wosien decidiu denominá-las de *Heilige Tanze*, em alemão Dança sagrada, mas não teve certeza de ter feito a escolha certa, pois a palavra “sagrada” trazia conotações religiosas e o que ele queria expressar era a espiritualidade das danças e não o sagrado teológico, mas sim o antropológico.

Essa confusão gerada entre o sagrado teológico e antropológico é ainda muito frequente, tanto que é comum a palavra ser suprimida das Danças Circulares a fim de não causar desconforto, principalmente para os dançantes iniciantes. Eliade (2008) apud Monreal (2001, p. 19. “tradução nossa”), afirma que “o poder sagrado pode ser vivido através do imaginário, fazendo com que qualquer objeto se converta em hierofânico”, isto é, na manifestação do sagrado. Portanto, a dança seria um canal pelo qual nos reportamos ao sagrado, como é sugerido pela autora abaixo.

[...] a dança, mesmo nos dias atuais, seria potencialmente capaz de reiterar os tempos primordiais. Essa reiteração implica em repetir, renovar, reviver o sagrado, ou seja, restaurar situações vividas em épocas muito antigas. Isto nos leva a pensar que todas as danças, sem distinção, levariam ao sacralizado (LARA, 1999, p. 6).

Nesse sentido, Larissa Michelle Lara (1999) traz em seu artigo a pergunta se a dança está numa dimensão sagrada ou profana, recorre também a Eliade (2008) para compreender a dança como modalidade da experiência humana. A autora questiona se toda dança nas suas mais variadas manifestações poderia ser considerada sagrada, levando em consideração o fato de Eliade afirmar que uma dança sempre imita um gesto arquetípico ou comemora um momento mítico, ao que ela diz, “a dança como uma possibilidade de ritualização dos primórdios traria consigo a repetição dos gestos exemplares dos deuses” (LARA, 1999, p. 7), mas os indivíduos e o contexto na atualidade são outros, portanto, entende que não seja uma reprodução do que era, mas, uma atualização.

Os resultados foram obtidos através de dois questionamentos: se é possível a manutenção do sagrado nos encontros de DCS virtuais e se sim como isso é percebido. Setenta e dois, sete (72,7) por cento responderam que o sagrado se mantém em encontros de Danças Circulares online e vinte e sete, três (27,3) por cento responderam que talvez o sagrado possa se manter presente virtualmente. As respostas de como o sagrado é percebido nos encontros de DCS virtuais, apontaram para uma maior tendência de conexão com as pessoas, mesmo que distantes, com a presença, de estar juntos num mesmo propósito “() presente

através dos olhos dados” “() estarmos juntos num mesmo propósito” “() A energia da presença” “() manter-se unidas” “() focada no momento” “() totalmente presente” “() integração e fortalecimentos das amizades”, porém, duas respostas relacionaram a música e os passos da dança como fonte da manifestação do sagrado “() através da conexão com os passos e música” “() conecto com a música, os passos da dança, a simbologia da coreografia”. A dança em si não é foi fator fundamental para a manifestação do sagrado, aparece mais como um elo que uniu ainda mais as pessoas num mesmo propósito através das redes digitais, fazendo-as pertencentes. Assim, pode-se concluir até aqui que o sagrado não aparece com conotação religiosa, assim como desejava Wosien, está mais associado ao que Eliade (2008) nos diz sobre o sagrado poder ser vivido através do imaginário, porém a percepção é que será preciso um maior aprofundamento em outras questões para compreensão de outras dimensões do sagrado.

REFERÊNCIAS

- BARTON, Anna. **Danças circulares; dançando o caminho sagrado – Circle dance: dancing The sacred way** / Anna Barton: org. Renata C.L. Ramos: tradução Márcia Shubert. São Paulo: TRIOM, 2006.
- BONETTI, Maria Cristina de Freitas. **O sagrado feminino e a serpente: performance mítica na simbologia das danças circulares sagradas**. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Programa de Pós Graduação das Ciências da Religião. Goiânia. 2013.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**: Tradução Rogério Fernandes – 2ª edição – São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- LARA, Larissa Michele. Dança: dimensão Sagrada ou Profana. **Conexões: revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP**. v. 1, n 2, p 94-107, dez.1999.
- MONREAL, Francisco Torres. **El teatro y lo sagrado de M, de ghelderode a F. Arrabal**. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicacions, 2001.

Projeto Meada: A escola é o mundo⁷

Palavras-chave: Arte têxtil; educação; afeto; experimentação e Hélio Oiticica.

Meada Project: The school is the world

Keywords: Textile art; education; affection; experimentation and Hélio Oiticica

Projecto Meada: La escuela es el mundo

Palabras Clave: Arte textil; educación; afecto; experimentación y Hélio Oiticica

*Elisa Mariana Santos*⁸

elisa.mariana@gmail.com

*Leôni Cristina dos Santos Dias*⁹

lsantosdias1982@gmail.com

*Clarice da Silva Costa*¹⁰

claricecosta@gmail.com

INTRODUÇÃO

A proposta artístico-pedagógica aqui apresentada é fruto da metodologia sistematizada a partir de experimentações e de procedimentos pautados nos fazeres/saberes manuais têxteis correntinha e tricô de braço, técnicas que foram experienciadas, inicialmente, no âmbito do grupo de pesquisa e extensão Teatro LUDOS, da Universidade Federal de Goiás - UFG e posteriormente adaptadas para turmas do 5º ano do ensino fundamental da Escola Parque 210/211 Sul, em Brasília. Nessa ocasião, a pedagogia experimental e o legado ético-estético do artista plástico Hélio Oiticica foram disseminados entre os estudantes como referência teórica e didática para guiar a sequência

⁷ O nome do trabalho foi retirado do texto Hélio Oiticica, Paulo Freire e Augusto Boal: Proposições antropofágicas e interculturais para a formação de professores da autora Ivete Souza Silva. Disponível em: <https://educere.bruc.com.br/CD2013/pdf/8707_5864.pdf> Acesso dia 12 de fevereiro de 2022.

⁸ Graduada em Artes Plásticas Licenciatura e Bacharelado pela Universidade de Brasília (2011), possui Especialização em Educação em Patrimônio Cultural e Artístico (2019). Atualmente é professora pela Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal, cursa o mestrado PROF-ARTES pela Universidade de Brasília/UnB e integra o grupo de extensão Teatro LUDOS, pela Universidade Federal de Goiás.

⁹ Possui graduação em Educação Artística pela Universidade de Brasília (2014). Atualmente é professora de Artes Cênicas da Escola Parque 210/211 Sul, pela Secretaria de Educação do DF e atua como escritora e dramaturga, com trabalho direcionado ao público infanto-juvenil.

¹⁰ Clarice Costa atualmente atua como docente da Universidade Federal de Goiás, na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC), foi coordenadora do Curso de Graduação Teatro Licenciatura (2017-2020). É doutora em Literatura Brasileira com a Tese de Doutorado Teatro e Teleteatro: Aproximações Híbridas (2011) pelo Instituto de Letras da UnB e atua como professora orientadora do Programa de Pós-Graduação PROF-ARTES da Universidade de Brasília.

pedagógica que teve como dispositivo a manipulação de fios de barbante e malha em atividades lúdicas.

Essa atividade buscou revelar possibilidades de uso das práticas artesanais como meio de engajar os estudantes em processos de produção de subjetividade e sensibilização estética, desencadeando assim novas percepções a respeito de seus corpos, do território da escola e das estruturas opressivas que permeiam a sociedade.

METODOLOGIA UTILIZADA

A atividade artístico-pedagógica aconteceu entre os dias 22 de outubro e 25 de novembro de 2021, na Escola Parque 210/211 Sul, em Brasília. Em um primeiro momento, em sala de aula, foi realizada uma ação de contextualização histórica e sensibilização estética com os estudantes, apresentando-se o conceito de artesanato e debatendo-se o impacto que a revolução industrial teve e ainda tem sobre esses ofícios e nosso estilo de vida contemporâneo.

Essa primeira abordagem foi seguida da elaboração de um mapa visual coletivo, com palavras e formas escritas na lousa para registrar as primeiras impressões das crianças sobre as artesanias têxteis, identificando-se os lugares que essas práticas ocupavam em seus cotidianos e imaginários. Indagou-se, também, o interesse da turma em aprender algumas dessas técnicas, em especial as que envolviam manejo de fios. Peças de crochê e tricô foram apresentadas à turma, apresentando-se possíveis usos desses materiais em contextos diversos.

A primeira atividade prática da proposta aconteceu na semana seguinte, com a utilização de fios de barbantes coloridos que se encontravam disponíveis na escola. Ensinou-se o ponto básico do crochê, a correntinha, sem recorrer, contudo, a agulhas, garantindo a segurança das crianças e estimulando-as a usar seu próprio corpo como recurso de aprendizado do ponto. Com a turma organizada em roda, sentada no chão do pátio, a técnica foi demonstrada pelas professoras. Em seguida, os estudantes que apresentavam maior desenvoltura começaram a auxiliar os colegas com dificuldade. Com a ação das mãos sobre os fios, foram produzidas pulseiras coloridas pela turma.

Na semana subsequente, a operação se complexificou, demandando dedicação na sua realização, uma vez que se propôs uma ampliação do movimento e maior integração com o material têxtil, substituindo-se o barbante por fios de malha. O exercício apresentado nessa etapa foi o tricô de braços, que utiliza os dois braços como instrumentos para confecção da obra. A ação de passar os fios de um braço para o outro cria um movimento rítmico que suscita e estimula uma concentração ao mesmo tempo focada e fluida. Conforme esse gesto vai sendo repetido, gera-se uma trama de fios que remete ao formato de uma rede de pesca ou teia, fruto da inteligência corporal que está sendo desenvolvida pelos estudantes naquele momento.

Nas duas últimas semanas de novembro foi dado início ao processo de construção do penetrável Meada¹¹. Essa instalação foi parte integrante do evento nomeado "Percurso Poético: O museu é o mundo"¹², concebido para exibir as produções desenvolvidas durante o semestre letivo da escola. Essa obra foi produzida através de colaboração entre estudantes e professores, que teceram suporte de aproximadamente dez metros de comprimento de fio de malha, valendo-se do ponto correntinha que fora ensinado nas semanas anteriores. Ao longo da estrutura, foram pendurados fios do mesmo material, em cores primárias, medindo aproximadamente dois metros cada. O enorme e colorido objeto com efeito de franja foi posicionado nas vigas de madeira do teto de um dos corredores da escola, formando um caminho em ziguezague, criando uma espécie de labirinto colorido de fios pendentes do teto ao chão. Esse penetrável pôde ser fruído por todos os transeuntes desse espaço durante os dias de culminância do evento, que também contou com diversas outras atividades e proposições inspiradas pela inventividade da produção do artista Hélio Oiticica.

CONCLUSÃO

¹¹ Registro em vídeo da fruição do penetrável Meada, disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=1WG3mCL1GI0>
Acesso dia 9 de maio de 2022.

¹² Reportagem sobre o evento Percurso poético: O museu é o mundo, disponível em:
<https://www.sinprodf.org.br/o-museu-e-o-mundo/>
Acesso dia 9 de maio de 2022.

O projeto realizado deu ensejo a uma sequência didática com potencial de dialogar com temas contemporâneos relevantes, como por exemplo, os critérios hierárquicos construídos sócio-historicamente que estruturam as relações de gênero, de classe e de raça, bem como aqueles que definem a diferença entre a arte erudita e o artesanato.

Outro ponto suscitado pela atividade foi a possibilidade de se pensar ações onde o conhecimento não se separa da dimensão afetiva do fazer, valendo-se dessa conexão para potencializar novas relações de ensino-aprendizagem, assumindo como método a inventividade e a experimentação, ressaltando-se a importância da repetição do gesto na corporificação do conhecimento e na sensibilização estética.

Ao ressignificar as práticas e os materiais tradicionais das aulas de artes, questionam-se noções há muito cristalizadas sobre o território da escola e sobre a capacidade dos corpos, gestos e sensações dos estudantes. Paralelamente, diluem-se fronteiras entre sujeitos, produtos artístico/artesanais e mundo fixadas pelas práticas tradicionais da instituição escolar, tal como proposto por Hélio Oiticica em sua abordagem das noções de "espectador" e "obra"¹³.

Durante todo processo, os estudantes apresentaram interesse e curiosidade nas atividades propostas. Mesmo os que apresentaram alguma resistência inicial (frequentemente manifestando compreensões estereotipadas sobre as relações de gênero) aos poucos se permitiram vivenciar as práticas sugeridas, experimentando as dimensões artísticas e afetivas que os fazeres têxteis lhes oportunizaram.

Respeitar o caráter progressivo das etapas de aprendizagem da sequência didática potencializou os resultados positivos do projeto. Os estudantes que estiveram presentes em todas as fases da atividade manifestaram um vínculo maior com o fazer manual e com os temas abordados.

Por fim, há que se pontuar o interesse comunicado por alguns dos discentes em utilizar as técnicas aprendidas para gerar renda para si e sua família, bem como para presentear pessoas queridas. Como saldo final, percebeu-se ao final do projeto o desejo da turma em dar continuidade a essas experiências com arte têxtil, dentro e fora do ambiente escolar.

¹³ Há aqui uma necessidade de “expressão-total”, onde espectador e obra não mais se distanciem na praticidade do diálogo, mas que seja esse diálogo aqui procurado pela participação por “atos” desse espectador. O “espectador” passaria a ser então “participador” na obra. (OITICICA, Hélio, *apud* TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Um olhar sobre os Parangolés de Hélio Oiticica. In: **Arteriais - Revista ppgartes ICA UFPA**, n. 4, jul 2017.)

REFERÊNCIAS

SILVA, Ivete Souza. **Hélio Oiticica, Paulo Freire e Augusto Boal: Proposições antropofágicas e interculturais para a formação de professores.** EDUCERE - XI Congresso Nacional de Educação, 2013. Disponível em: <https://educere.bruc.com.br/CD2013/pdf/8707_5864.pdf> Acesso dia 12 de fevereiro de 2022.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Um olhar sobre os Parangolés de Hélio Oiticica. In: **Arteriais - Revista ppgartes ICA UFPA**, n. 4, jul 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/viewFile/4863/4360>> Acesso: 15 de maio de 2022.

Reconstruções do Jogo: descobertas a partir de um estágio em modo remoto

Palavras-chave: Pedagogia do Teatro; jogo; estágio; formação docente.

Game Reconstruction: discoveries from a stage in remote mode

Keywords: Theater Pedagogy; game; internship; teacher training.

Reconstrucción del Juego: descubrimientos desde un escenario en modo remoto

Palavras-clabe: Pedagogía Teatral; juego; prácticas; formación de profesores.

Kauê Rocha¹⁴

Há uma afirmação do professor Jorge Dubatti que me toca profundamente, e com ela eu gostaria de abrir este resumo expandido: “Tudo que o homem toca é transformado em teatro, tudo pode transformar-se em teatro” (DUBATTI apud DUBATTI, MUNIZ, p. 373, 2018). Essa frase, escrita em um livro do professor argentino há mais de cinco anos, quando nem se cogitava a chegada de uma pandemia em nível mundial, suscita algumas das questões que se acenderam fortemente nos tempos em que a classe artística viu-se obrigada a produzir um teatro mediado pelas telas e tecnologias. Uma delas, vinculada à grande área da Pedagogia do Teatro, é o ponto nevrálgico deste trabalho: como o toque do Teatro modificou as práticas pedagógicas - e até que ponto houve uma efetividade da prática, com o afastamento total dos corpos? Para analisar essa interrogação, parto de uma experiência docente, realizada no âmbito de um Estágio-Docência cursado dentro do curso de Graduação em Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Federal de Minas Gerais, entre os meses de maio a setembro de 2021. O estágio foi estruturado acima de minha pesquisa de Mestrado, calcada em investigações que cercam o jogo teatral em contato com o público adolescente em escolas públicas brasileiras. Na disciplina ofertada aos licenciandos, optou-se por dialogar com um dos objetos, o jogo, e relacioná-lo ao texto e à criação de cena.

Denominada “Pedagogia do Teatro: Texto, Jogo, Mediação e Composição Cênica”. A disciplina foi realizada de forma síncrona, durante duas horas semanais, às quintas-feiras pela manhã,

¹⁴ Kauê Rocha é graduado em Licenciatura em Teatro pela UFSJ e Mestrando em Artes pela UFMG. É ator, professor e palhaço.

dentro do aplicativo Microsoft Teams, totalizando 17 encontros. Contou com cerca de doze participantes, flutuantes em termos de presença assídua, sendo que apenas quatro deles estiveram presentes em todas as aulas.

Inicialmente, um desafio já se apresentou de forma intensa: numa aula cuja base é o jogo teatral, em que a presença é tão cara e necessária, de que forma seria possível trazer o conteúdo a ser ministrado dentro do ambiente remoto? Partindo dessa pergunta, estruturou-se uma base para a aula, com inúmeras descobertas revelando-se a cada semana de prática, e fornecendo um arsenal de possibilidades com tal objeto que não apenas influíram de maneira maciça na investigação em curso no Mestrado, mas também indo de encontro com a renovação de materiais que o docente pode ter durante seu percurso profissional. O jogo é um dos elementos da feitura cênica, cuja potência está em sua reinvenção.

Não sacralizá-lo, tendo a liberdade de reconstruir orientações a partir da sua estrutura, entrega ainda mais possibilidades de criação em cima de sua prática em sala de aula (SPOLIN, 2019). Este foi o ponto nevrálgico para o início do estágio, na compreensão de que naquele espaço estavam formando-se futuras professoras e professores de Teatro. Sendo o teatro uma arte que reflete seu tempo, era evidente que se processaria um outro tipo de jogo teatral, tendo a distância dos corpos como algo necessário para a segurança de todos; contudo, na certeza de que o que se modelava através da virtualidade poderia se reinventar nas aulas presenciais, reforçando através dessa rota contrária o quanto o jogo está disponível para um sem-fim de formas criadoras. Dessa forma, mergulhando em diversas modalidades de jogo, como o sistema de Spolin (SPOLIN, 2015), o trabalho com o jogo dramático de Ryngaert (RYNGAERT, 2009) e o potente arsenal de Augusto Boal (BOAL, 2019), a disciplina desenrolou-se de forma intensa. Dentre os inúmeros exemplos possíveis na avalanche de ideias e descobertas, trago uma, que suscita uma discussão sobre o quanto o Teatro se adapta e se mostra aberto ao que lhe é colocado como possível de ser feito. Há um jogo no sistema de Spolin denominado “Tela de Televisão” (SPOLIN, 2015, p. 132). Nele, cada jogador imerge num canal de tv, brincando com as possibilidades de construção de personagens-tipo que a mídia televisa oferece, como um apresentador de telejornal, ou o melodrama de uma telenovela. O jogo original, criado em uma época extremamente distante das telas de computador, precisou se adaptar para o momento em questão da disciplina. Tal qual foi a surpresa quando percebemos o quanto ele funcionava através da plataforma de vídeo, conferindo um aspecto saboroso e divertido àquela criação.

Nisso, percebem-se as dimensões que surgem no ensino-aprendizagem do Teatro quando se descobre novos espaços para o ato de jogar. Se o espaço de jogo é o ambiente onde se processam os inúmeros quesitos que o rodeiam, na transformação de quem nele se permite atravessar e ser atravessado (SOARES, 2010), por que tal espaço não poderia migrar das salas de aula presenciais para as salas de aula virtuais? Nesse ínterim, temos mais um fator de descoberta, este aliado à afirmação de Dubatti (2018) sobre a transformação causada pelo Teatro: o espaço virtual, evidenciado em tempos de pandemia pelas salas de conferência e aplicativos de vídeo chamada, revirou-se conforme o Teatro pedia. Aproveitamos os quadros que caracterizavam o universo de cada aluno. Descobrimos ferramentas disponíveis nos programas, como a separação em grupos, a alteração dos fundos e a possibilidade de se colocar sonoplastia. Reconstruir o jogo foi tarefa árdua, que exigiu dos profissionais da Pedagogia do Teatro doses extras de criatividade, paciência e sensibilidade. Na dureza do distanciamento entre professor e alunos, permitir-se mergulhar no que o ambiente remoto oferecia foi solução possível para que uma aprendizagem efetiva dos meandros teatrais pudesse acontecer. Acredito que ainda surgirão muitos trabalhos e pesquisas que colocarão esse momento tão específico na rota de um lócus investigativo, trazendo mais contribuições para uma arte que tem a reinvenção como algo inerente à sua própria produção, graças à sua força de tocar em ambientes e conseguir transformá-los, tal como Dubatti (2018) falou.

REFERÊNCIAS

- BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. São Paulo: Editora 34, 2019.
- DUBATTI, Jorge; MUNIZ, Mariana Lima. Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina). Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 366-389, abr./jun. 2018.
- RYNGAERT, Jean-pierre. Jogar, Representar. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SPOLIN, Viola. O jogo teatral no livro do diretor. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- SPOLIN, Viola. Jogos Teatrais na Sala de Aula: Um Manual para o Professor. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SOARES, Carmela. Pedagogia do jogo teatral: uma poética do efêmero: o ensino do teatro na escola pública. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

As tramas educativas e criativas para figurinistas:**Ensino Formal e Não-formal em Figurino**

Palavras-chave: figurino; ensino/aprendizagem; criação/produção; formal/não-formal.

The educational and creative Wefts for costume designers: Formal and Non-formal Teaching in Costume Design

Keywords: costume; teaching/learning; creation/production; formal/non-formal.

Las tramas educativas y creativas para diseñadores de vestuario: Enseñanza Formal y No Formal en Diseño de Vestuario

Palabras Clave: disfraz; enseñanza/aprendizaje; creación/producción; formales/no formales.

Márcio Masselli Dias Filho¹⁵
[*marciomasselli@hotmail.com*](mailto:marciomasselli@hotmail.com)

INTRODUÇÃO

O objetivo principal da pesquisa é abordar a área do figurino pela perspectiva pedagógica, investigando espaços e processos formais e não-formais de ensino/aprendizagem e criação/produção de figurino, de modo a elaborar uma reflexão acerca destas práticas, tecendo conexões e diferenças entre elas.

Existem diferentes tipos de vestimentas, de trajes, para cada ocasião. O Figurino, também chamado de traje de cena (VIANA, 2012), é criado e desenvolvido com o objetivo de servir aos eventos artísticos - teatro, dança, circo, *performance*, audiovisual e outras variantes da cena contemporânea - para vestir o corpo do(a)s artistas, o(a)s auxiliando com a interpretação/*performance* de sua personagem/persona, e estabelecer conexões com os demais elementos das cenas.

O(a) profissional/artista responsável pelo figurino é o(a) figurinista, que desempenha, dependendo do tipo e do tamanho do projeto no qual está envolvido(a), as funções de: pesquisa, criação de conceitos visuais, desenvolvimento de croquis, painéis semânticos, escolha de

¹⁵Márcio Masselli Dias Filho é Mestrando em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (PPGAC-EMAC-UFG).

materiais (tecidos e aviamentos), modelagem, corte e costura, adereçagem, customização, administração, produção e gerenciamento de equipe. É certo que muito(a)s do(a)s figurinistas não executem algumas das etapas descritas anteriormente, como a modelagem e/ou costura, por exemplo, e isso não diminui o trabalho deste(a)s profissionais. Porém, é de extrema importância que ele(a)s entendam todos os procedimentos necessários para conduzir o processo criativo e de execução do figurino para chegar no resultado esperado, de acordo com seus objetivos e demandas.

A formação do(a) figurinista pode ser compreendida através de dois elementos-eixos: pela educação formal e pela não-formal. A educação formal se refere a todo sistema educacional escolar, com estruturas hierárquicas e divisões cronológicas e graduais do conhecimento (COSTA, 2014). Já a educação não-formal se organiza para ocorrer fora do sistema formal estabelecido, mas também opera como complemento para o outro.

Muitos artistas/profissionais do figurino são egressos de graduações, pós-graduações, cursos técnicos, livres, profissionalizantes e extensões. Outros tantos, não tendo a formação escolar, tem seu aprendizado na vivência em ateliês, oficinas de costuras, barracões e acervos, onde aprenderam no dia-a-dia, com outro(a)s colegas artistas/profissionais, ao longo dos trabalhos.

Segundo pesquisa realizada por Joana Imparato (2019), no Brasil há poucos espaços formais onde a formação seja exclusivamente em figurino, com uma carga horária significativa e com uma grade de estudos abrangentes, como é o caso do curso de Artes Cênicas - Habilitação Figurino da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na Escola de Belas Artes. Algumas outras instituições unificam figurino e cenografia em um único curso, o que é compreensível, pois frequentemente estão juntos na cena, um complementando o outro, como acontece por exemplo na SP Escola de Teatro, que fica na cidade de São Paulo e oferece este curso profissionalizante. Há instituições que oferecem apenas a disciplina de Figurino em sua grade, como no curso de Design de Moda da FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, ou como no curso de Direção de Arte da UFG - Universidade Federal de Goiás, em Goiânia. Há também cursos livres de figurinos, como na AIC - Academia Internacional de Cinema, na IATEC - Instituto de Artes e Técnica em Comunicação - em Fortaleza e a Pós Graduação em Figurino, da Universidade Veiga de Almeida, no Rio de Janeiro.

Quanto aos espaços não-formais de ensino e prática de figurino, destacam-se os ateliês, barracões e oficinas, que são muitos e espalhados por todo o país, onde na prática, mestre(a)s ensinam à(o)s aprendizes suas técnicas durante a produção e confecção de trabalhos. Aprender trabalhando, através da oralidade, da observação e principalmente do interesse e disponibilidade do(a)s envolvido(a)s. Neste processo muito(a)s figurinistas foram assistentes de figurinistas, e assim sucessivamente, criando assim um ensino geracional. Em São Paulo, por exemplo, o figurinista Fabio Namatame já recebeu e recebe em seu ateliê, durante as produções para espetáculos teatrais e musicais, vários assistentes e aprendizes interessados na arte do figurino, que recebem suas orientações durante a confecção dos trabalhos.

METODOLOGIA

A Observação de Campo, mais precisamente a observação participativa, foi a metodologia escolhida para a investigação de espaços e práticas formais e não-formais de ensino/aprendizagem da produção/criação de figurino, espaços esses que são vivos, com muitas pessoas envolvidas em práticas coletivas, de trocas cotidianas, e cria uma atmosfera mais abrangente dos fenômenos contidos no espaço observado, implicando na participação ativa do(a) observador(a) nas atividades cotidianas e no recolhimento de dados, pois apenas entrevistas ou instrumentos como auto-avaliações não dão conta de captar certas informações.

A partir de experiências próprias, que motivam esta pesquisa, foram escolhidos dois espaços/processos: a disciplina de Caracterização no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, cursada em 2011, com sessenta horas semestrais de curso, divididas entre trinta horas aulas teóricas e trinta horas de aulas práticas, ministrada pela Prof^a Bruna Cristófar, onde o conteúdo programático apresentava: figurinos e adereços; Aspectos psicológicos do figurino; Pesquisa e projeto de figurino e maquiagem; Introdução ao desenho de figurino; Integração da indumentária com outros elementos cênicos; Exercícios de caracterização de personagens; Material para maquiagem; O claro e o escuro; Maquiagem realista; Maquiagem estilizada; Exercícios de maquiagem; Exemplos de criação; Visitas a grupos teatrais; O Vestuário na obra de arte (figurino como cenografia). Esta disciplina corresponde ao ensino formal em figurino.

O ateliê e acervo da Figurinista Verônica Julian, durante o projeto audiovisual “As Aventuras de José e Durval”, com produção iniciada em 2021 e finalização em 2022, a carga-horária é de sessenta horas semanais, divididas em doze horas diárias, durante o período de seis meses. Sob criação e orientação de Verônica, o projeto é dividido em pré-produção, que acontece a pesquisa, criação, confecção, compra, e aluguel de figurinos, acessórios e adereços, a produção, que é o período de filmagem e a desprodução, que consiste na prestação de contas, organização e devolução dos figurinos. Caracterizando assim um espaço de ensino não-formal.

CONCLUSÃO

Sabido que a pesquisa de campo é realizada no lugar de origem, onde ocorrem os fenômenos a serem observados, isso pode fazê-la menos abrangente quando se tratando de um pequeno recorte para falar de algo maior, pois, neste caso, não são os únicos lugares na cidade, no estado e no país, que também possibilitam esta formação, como aponta Joana Imparato, mas confere maior profundidade à este recorte, não generalizando práticas e processo tão diversos. Pois, em diferentes contextos, cada processo e espaço de formação em figurino, formal ou não-formal, traz consigo suas singularidades, demandas, ofertas e afetividades.

A questão que impulsiona a pesquisa é: entre o ensino formal e não-formal em figurino, o que faz de uma pessoa um(a) figurinista? As experiências citadas acima, por mais que continuem sendo investigadas, pesquisadas, não apresentam uma resposta absoluta para um questão tão complexa, mas, além de sanar questões pessoais do pesquisador, possibilita outros olhares, novos questionamentos e aponta caminhos para as pessoas que também se interessam e se permitem adentrar na pesquisa/tema/trabalho do figurino.

REFERÊNCIAS

COSTA, Rodrigo. **Notas sobre a Educação formal, não-formal e informal**. In: ANAIS DO SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, UNIRIO, 3., 2014, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/4578/4100>>. Acesso em 13 mar. 2021.

IMPARATO, Joana. **Corposmídia em traje de cena: desafios para criar/pensar/mover figurinos e figurinistas no cinema.** (Mestrado em Comunicação e Semiótica) Programa de Estudos Pós 2019. 86 f. Dissertação Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em : <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/22866>> . Acesso em: 12 mar. 2021

VIANA, Fausto (Org.); MUNIZ, Rosane (Org.) **Diário de pesquisadores: traje de cena.** São Paulo; Estação das Letras e Cores, 2012.

Honrando as Maestrinas - Árvore da construção de saberes artísticos, culturais e sociais pela experiência.

Lindinalva Barboza de Souza

1. Introdução

O presente trabalho tem o pressuposto de construir e dialogar de forma imagética uma árvore temporal sobre o processo de construção do ensino das Artes Cênicas através do jogo, em específico os jogos teatrais de Viola Spolin e sua repercussão no Brasil como metodologia fundamental para a prática do teatro na escola e neste caso ,honrar as mulheres precursoras no trabalho social em busca de igualdade e acesso para todos à uma educação humanista e protagonista, transformadora e contemporânea. Necessária para o entendimento dos saberes artísticos e culturais dos diferentes grupos.

A Bola de Cristal

Viola Spolin

Ela foi falar com a Feiticeira

Para descobrir o que o futuro lhe reservava

E aquela que indagava

Foi dito o seguinte:

- Você precisa encontrar o presente

E lutar dentro dele

Pois nele está a chave

Que abre as portas para o grande mistério

E ali verá o futuro

Mas cuidado!

Se não souber lidar com o presente

Não terá futuro a prever

Presa ao passado sempre será

Assim continuou

A lidar com o presente

Assim somos nós, Professores, Artistas- Educadores que lidamos com o presente todos os dias de trabalho em sala de aula, com grupos mistos e diversas vezes com contradições. Não temos um oráculo para falar como será a resposta a proposta da aula, mas, temos o feeling de entender a situação e com ela jogar. Esse é o pressuposto de Viola Spolin com a sistematização dos Jogos Teatrais, jogar para solucionar problemas, então vamos jogar porque o futuro não espera e dele não sabemos e o presente ... bem ... ele é nosso maior presente!

2. Raiz

“A ação é realmente o único meio de expressão para a ética”.

Jane Addams

Gosto da possibilidade de pensar a construção de todos esses saberes como uma grande árvore. Gosto da idéia de construir um pensamento através de um processo da natureza, podemos olhar desde a sua raiz, observando o seu caule e como este se divide em partes, cria a sua ramagem específica, folhas, e em determinadas épocas gera flores e frutos que alimentarão outros. Os que não forem colhidos vão cair de maduros e estes mesmos frutos vão adubar a terra que alimentará esta árvore que vive por muitos e muitos anos esse ciclo.

A Árvore dos jogos teatrais vive este ciclo. Foi semeada, cultivada e frutificada por grandes Mulheres que trabalharam por uma sociedade mais justa, onde todos independente de cor, etnia, nacionalidade, religiosidade, classe social entre outros atributos, pudessem ter acesso ao conhecimento e que este encontrassem os diversos conhecimentos prévios dos grupos em aprendizagem e desenvolvessem outros, que aqui particularmente chamo de saberes, no sentido da reunião que expressa sabedoria, sapiência, conjunto de conhecimentos sobre algo ou alguém. A história desta construção foi realizada por essas mulheres que plantaram a raiz deste saber e nós, os estudiosos e praticantes deste saber, estamos na ramagem, nas folhagens, adubando, vendo os frutos nascerem, amadurecem, caírem na terra e passar pelo processo, pela experiência, a cada estação, reiniciando sempre um ciclo.

No dia 07 de novembro de 2021, foi comemorado os 115 anos de Viola Spolin (1906- 1994) e sua neta Aretha Sills convidada pelos Prof.s Drs. Robson de Corrêa Camargo e Ingrid Dormien Koudela, realizaram uma LIVE pelo canal Webzine Ciranda da Arte em comemoração a esta data. Aretha, assim como seu pai Paul Sills, filho de Spolin, continua ministrando oficinas de

improvisação regularmente em Chicago, Los Angeles, Nova Iorque, Califórnia e em todos os Estados Unidos. Nesta Live ela nos conta como os Jogos teatrais foram desenvolvidos pela avó bem como o papel fundamental das precursoras da Hull House e o trabalho social, artístico e cultural realizado.

Segundo Aretha, Viola Spolin era uma mulher à frente de seu tempo. Filha de Judeus imigrantes russos, família extensa que tinha por costume se reunir para cantar, jogar jogos de salão e montar peças por eles escritas e improvisadas. Lembrava sempre de como as crianças podiam brincar sem supervisão e criar seus próprios jogos mantendo a atenção e foco por horas, tudo isso em espaços como terrenos abandonados e canteiros do bairro Humboldt em que morava e desenvolveu o gosto pelo teatro assistindo opéras com seu pai que era um policial em Chicago. Não sabia ao certo como terminou a High School pois tinha discordâncias com as metodologias de ensino e quando tentou entrar para as aulas de Drama, não foi aceita por não ter o “perfil”, assim, reuniu-se com amigos e começaram as suas experiências com o teatro. Sua irmã Pauline, estudava com Neva Boyd, uma das pioneiras teóricas dos benefícios educacionais e sociais do jogo. Treinava assistentes sociais para o trabalho em grupo e em sua metodologia incluía, dança folclórica, contação de histórias, artes e ofícios, jogos de mesa e jogos tradicionais, assim, estudou por três anos na Boyd’s Recreational training school na Hull house. Viajou por diversas cidades dos EUA pesquisando jogos, brincadeiras, cantigas e folclore local, que fazem parte de seu sistema e disse certa vez a um entrevistador: - “ A única pessoa que sinto ser a minha inspiradora foi Neva Boyd e ela continua sendo”. (viola.org.)

Houve uma outra figura feminina importante para esta construção que foi parceira de Neva Boyd e co- fundadora da Hull House e que aponto hipoteticamente como a raiz desta árvore que pretendo delinear, e essa mulher foi Jane Addams.

Jane Addams (1860/1935) , conhecida como “a mãe do trabalho social”, foi uma norte-americana, pioneira ativista, assistente social, filósofa, socióloga, feminista, pacifista e reformadora social, segunda mulher a receber o prêmio Nobel da Paz em 1931. Jane também foi a primeira mulher a ocupar a Presidência da Conferência nacional de assistência social, a primeira mulher a receber diploma honorário da Universidade de Yale, primeira mulher presidente do Congresso internacional de mulheres em Haia (Mulheres para a paz) membro da escola de Chicago e precursora da sociologia acadêmica. (RAMALDES, p.23)

No ano de 1889, juntamente com sua parceira de trabalho Ellen Gates Starr, co-fundaram a Hull House, uma casa de acolhimento e abrigo na cidade de Chicago. Em pouco tempo a casa se

tornou o lar de vinte e cinco mulheres e recebia dois mil visitantes por semana. A Hull House foi um espaço de pesquisa, análise empírica, estudo, debate e um centro do pragmatismo. Semanalmente chegavam imigrantes e as assistentes sociais recebiam um treinamento para recebê-los.

Para Jane, o programa de arte era muito importante e questionava a educação do indivíduo apenas para ter trabalho e ocupação. Acreditava que a casa pudesse oferecer ferramentas para as pessoas pensarem livremente e individualmente e via na arte uma proposta de expandir a diversidade através da interação coletiva. A arte era um componente integral na comunidade que possibilita reescrever as identidades culturais.

Este era o pensamento dessas mulheres na virada do século XIX para o século XX. Aretha cita a importância do encontro e do trabalho realizado por Jane Addams e Neva Boyd ao qual foi fonte de inspiração e construção do trabalho realizado pela avó Viola Spolin.

No site oficial violaspolin.org encontramos homenagem a idealizadora conforme o texto:

Jane Addams Hull House Museum serve como um memorial dinâmico para a reformadora social Jane Addams, primeira mulher americana a receber o prêmio nobel da paz e seus colegas, cujo trabalho mudou a vida de seus vizinhos e imigrantes, bem como as políticas públicas nacionais e internacionais. O museu preserva e desenvolve o local original da Hull House para a intervenção e continuação da visão histórica da casa de assentamento, ligando pesquisa, educação e engajamento social.

A parceira afetiva e financiadora da Hull House, a norte - americana Mary Rozet Smith também tem sua contribuição no trabalho sendo a curadora e colaborando para a formação da escola de música dentro deste grande assentamento que funcionou até o ano de 2012 após 120 anos de funcionamento. O museu Jane Addams Hull House faz parte da Faculdade de Arquitetura e Design da Universidade de Illinois - campus Chicago, que comprou grande parte do terreno deste território de ações que repercutem em diversas áreas dos estudos sobre educação, arte, sociologia, filosofia entre outras contribuições como a escola noturna para adultos.

Jane Addams é a raiz desta grande árvore!

Figura 01 - Jane Addams



<https://www.biography.com/activist/jane-addams> Acesso em 16/01/2022

Figura 02 - Jane Addams - Hull House Museum



https://today.uic.edu/20180928-img_5387 Acesso em 16/01/2022.

3. Caule

Minha visão é um mundo de intuição acessível.

Viola Spolin

O encontro de Neva Boyd com Jane Addams aconteceu por volta dos anos de 1900. Neva Leona Boyd foi uma defensora do movimento lúdico que enfatizava a importância da recreação na socialização dos indivíduos. Fundou a Chicago School for playgrounds workers em 1909. Entre

os anos de 1914 e 1920 a escola funcionou como departamento de recreação da Chicago School of Civics and Philanthropy. As aulas eram ministradas na Hull House e como Jane Addams fazia parte do conselho administrativo o departamento de recreação de Neva Boyd torna-se uma escola independente de treinamento na área de jogos e atividades recreativas de grupo, ficando conhecida popularmente como Escola Hull House até 1941, quando Neva Boyd se aposenta. Mesmo depois de se aposentar, Boyd trabalhou com o Departamento de Bem estar Público de Illinois, com atividades recreativas para pessoas com doenças mentais. Sua prática e teoria evidenciam os benefícios educacionais e sociais do jogo, instrumento que treinava as assistentes sociais para o trabalho em grupo. Sua metodologia incluía danças folclóricas, contação de histórias, artes e ofícios, jogos de mesa, entendendo que podem ser também jogos de tabuleiro e jogos tradicionais, que podemos entender como brincadeiras tradicionais.

“Neva Boyd tem uma produção teórica quantitativa, mas seu pensamento é denso. Muitas de suas ideias são expostas em pequenos textos publicados entre 1914 e 1950 - a maioria fora de circulação. Seus trabalhos inéditos, anotações e conferências poderão ser encontradas nos arquivos da Hull House, atualmente ligada à Universidade de Illinois em Chicago (UIC), quase no centro da cidade ou mesmo na Universidade de Chicago” (CAMARGO, p.7)

Entre os anos de 1924/1927, Viola Spolin estudou com Neva Boyd entrando assim em contato com o pensamento de John Dewey que já havia estabelecido trabalho de pesquisa na Hull House, lembrando que Jane Addams e Neva Boyd enquanto progressistas e pragmáticas, dialogavam das ideias de Dewey e que o espaço da Escola de Chicago estava em efervescência neste momento. O cenário perfeito para uma prática e pesquisa que acontecia no movimento e que tornava o trabalho do teatro improvisacional forte e relevante.

Ramaldes explicita a construção deste trabalho, relações e construção de pensamento ao dizer que:

“Os estudos de Boyd defendiam o Jogo para além da atividade física (preocupada apenas com o desenvolvimento corporal), analisando o jogo como uma atividade biológica, diretamente conectado com o desenvolvimento humano e social. Boyd investigava a potencialidade do jogo no desenvolvimento da inteligência, imaginação, sentimento estético, sensibilidade, espontaneidade, originalidade, liderança e produtividade. Uma conexão intrínseca entre corpo e mente, o que também é defendida por Dewey. Compreender estas relações é importante para observarmos como

a filosofia de Viola Spolin está diretamente conectada a estes pensamentos, e principalmente como a filosofia de John Dewey tem suas ramificações no trabalho de Spolin” (p.49).

Assim, uma semente em terreno tão fértil e tão bem alimentado e adubado, a árvore cresce. Seu tronco é forte. Ela só desenvolve e seus ramos começam a aparecer!

Figura 3 - Neva Boyd



<https://alchetron.com/Neva-Boyd> Acesso em 16/01/2022.

E foi no ano de 1939 que Viola Spolin iniciou seu trabalho de teatro do projeto recreativo parques de Chicago, indicada pela sua mestra Neva Boyd, continuando o trabalho de teatro entre os imigrantes que havia se estabelecido há mais de 50 anos quando foi inaugurado em novembro de 1889 o teatro de grupo da Hull House, que promovia leitura de peças, montagem de óperas e encenação de histórias tradicionais trazidas pelos imigrantes, com Spolin à frente, as bases e crenças entre mestra (Boyd) e (Spolin) tinham que usar as forças democráticas da educação para ajudar imigrantes na sua cultura já existentes. (RAMALDES, p.52).

A influência dos ensinamentos de Boyd e as relações que se estreitaram após a aluna passar a trabalhar com a mestra ficam evidentes em seu livro *Improvisation for the theater*, em agradecimentos no qual Spolin escreve:

Desejo agradecer a Neva L. Boyd pela inspiração dada no campo da criação de peças em grupo. Uma pioneira em seu campo, ela fundou o Recreational Training School em Hull House, Chicago; e de 1927 até seu afastamento das atividades acadêmicas em 1941, foi

socióloga na Universidade de Northwestern. De 1924 a 1927 como sua aluna, recebi um extraordinário treinamento sobre o uso de jogos, storytelling e folk dance como instrumentos para estimular a expressão criativa tanto em crianças como em adultos, através da auto descoberta e experimentação pessoal. Os efeitos de sua inspiração nunca me deixaram em único instante. (SPOLIN, XXV).

Através deste trabalho e do material desenvolvido em seus processos e fomentado pelo seu filho e também parceiro de trabalho, Spolin continua:

“Ao meu filho Paul Sills - que com David Shepherd, fundou o primeiro teatro improvisacional profissional dos Estados Unidos, o Compass (1956-1958) - Devo a primeira utilização do meu material e sou grata pela sua assistência quando da formulação do primeiro manuscrito há mais ou menos doze anos atrás e seu uso experimental na Universidade de Bristol como bolsista da Fundação Fullbright. De 1959 a 1964 ele aplicou aspectos deste sistema com atores no Second City em Chicago. A revisão final deste livro só pode acontecer após ter vindo para Chicago, observado o trabalho de sua companhia e ter sentido a visão que ele teve de seu alcance.” (SPOLIN,XXVI)

Podemos observar a importância do registro de trabalho, bem como o fomento a pesquisa com as bolsas universitárias e o tempo de construção e fundamentação de um trabalho. Em 1963 com a primeira publicação de *Improvisation for the theater* planta-se a semente da sistematização dos jogos teatrais e tem sua primeira tradução no Brasil em 1978 pela Prof. A Dra. Ingrid Dormien Koudela.

E no Brasil? Quem inicia este trabalho ? Quem se torna o tronco da árvore que a faz florescer?

4. Ramos e Folhagens

“Não há conhecimento sem reflexão prática. Dewey propõe uma prática inserida no fazer social”

Ingrid Koudela

Um artigo muito interessante e peculiar escrito pela Prof.a Dra. Ingrid Dormien Koudela para homenagear a grande Atriz e Pedagoga Maria Alice Vergueiro intitulado: Maria Alice Vergueiro: a acadêmica: Licenciatura no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, revista sala preta PPGAC Usp, traz muitas informações

sobre o processo de formação dos profissionais das artes cênicas e de como a metodologia de Spolin chegou até nós. Koudela relembra a sua formação em Teoria e Crítica - Bacharel e a licenciatura em Arte Dramática pela ECA, nos anos de 1967, esta era a denominação da formação que hoje é o Bacharel ou Licenciatura em Artes Cênicas. Na ocasião só havia o curso de licenciatura nas Universidades do Rio de Janeiro (UniRio) e a federal do Rio grande do sul (UFRGS) e deixa claro que as terminologias, hoje tão evidenciadas na atual BNCC, não são ao acaso:

Os termos com os quais designamos uma área do conhecimento estão longe de serem aleatórios. a Arte Dramática foi substituída pela Educação Artística, por meio da famigerada Lei 5.692. de 11 de agosto de 1971 (Brasil,1971) que reduziu as áreas de conhecimento Arte Dramática, Artes Plásticas, Música e os princípios de educação com professores polivalentes, gênios formados por cursos de curta duração, responsáveis pelo ensino de crianças e adolescentes. (KOUDELA, p.231).

Fica explícito na colocação da autora o caos/confusão que vivemos até hoje e das lutas e resistências para transformar o ensino da arte, seja em qual linguagem for e nós pesquisadores estamos nesta causa, mas, este seria um assunto para outro trabalho, enfim, no processo de construção dos Jogos teatrais, Maria Alice Vergueiro é uma figura importante, pois segundo Koudela nos conta, o livro de Spolin foi um presente da Professora (Maria Alice) a aluna (Ingrid Koudela) que fora participar do III Congresso Internacional de Teatro para a infância e a juventude, nos EUA em 1972 e descobriu que em termos do ensino do teatro, a referência era Viola Spolin. Deixa claro a importância de Maria Alice no ensino do teatro como Professora da disciplina, Teatro aplicado à educação e também pioneira no teatro na educação básica e a atuação política para se abrir a área de ensino do teatro na academia, estudos que ainda não faziam parte da mesma. Foi professora do Colégio de aplicação da USP e criou o grupo Movimento Estudantil do Aplicação (META), onde realizou experiências consideradas vanguardistas no teatro para a época, Koudela ainda nos diz:

Lembrando que ela deu início a uma área que tem hoje um crescimento e relevância enorme no Brasil e no mundo. Retomar o percurso da construção dessa área é valioso principalmente em nosso tempo no qual tantas conquistas vão se dissolvendo. (KOUDELA, p.231)

A acadêmica e militante, Vergueiro também contribuiu com uma publicação na área sobre sua prática enquanto artista e pedagoga intitulado *Criatividade Dramática na educação formal de crianças e adolescentes*. Maria Alice saiu da Universidade por decisão própria e com esta saída Ingrid Koudela é convidada e contratada como Professora da ECA, organizando assim o ateliê de licenciatura, juntamente com Jacó Guinsburg, a princípio com professores convidados como Fúlvia Rosemberg e Fanny Abramovich. Interessante notar a semelhança de fatos com Neva Boyd (Mestra) e Viola Spolin (aluna) com Maria Alice Vergueiro (Mestra) e Ingrid Koudela (aluna), neste universo de construção da Pedagogia teatral na ECA/USP. Também interessante notar que a EAD (Escola de Arte Dramática) em seu início contava com um corpo-docente masculino em sua maioria como o Doutor Alfredo Mesquita que introduziu os estudos de teatro na USP, seguindo Clóvis Garcia, Miroel Silveira, Jacó Guinsburg, Sábado Magaldi, Fausto Fuser e os convidados, Flávio Império, Anatol Rosenfeld, Décio Almeida Prado, Jorge Andrada e finalmente Maria José de Carvalho, diretora teatral. Com a chegada do corpo-docente feminino, um outro espaço para a pesquisa e prática parece se abrir e acontecer sendo estas mulheres profissionais das Artes e da educação com ganas de pesquisa, como as próprias alunas da primeira turma de Ingrid Koudela composta por Maria Lúcia Pupo, Karin Mellone, Claudia Dalla Verde, Karen Muller, Terezinha Rubinstein, Elizabeth Lopes, entre outras, bem como as Mestras Maria Duschenes, importante coreógrafa, pioneira na dança moderna, pesquisadora e difusora do método Laban no Brasil, portanto, esse grupo de Artistas, Professoras e pesquisadoras do teatro e também do movimento (dança), foram se incorporando e se encontrando na Escolinha de Arte de São Paulo trazendo novas protagonistas da Arte educação como Joana Lopes, Ana Mae Barbosa e Madalena Freire, todas que contribuíram com o legado que temos até hoje.

Em sua dissertação de mestrado orientado por Sábado Magaldi, Koudela faz referência a obra de Spolin e segue nos experimentos com grupos de alunos de graduação e pesquisadores da prática como Amália Zeitel, Atriz da Companhia de Antunes Filho e pesquisadora da ECA, que cedia espaço em sua residência para os encontros de jogos teatrais, onde se jogava para entender o processo. A tradução da obra foi inevitável, tanto para o grupo que estudava a prática, como para que os alunos de graduação pudessem ter acesso ao material e em 1978 a tradução de *Improvisation for the theater* foi publicada pela editora perspectiva, em um momento onde os professores de artes, na sua maioria formados em licenciaturas curtas, procuravam cursos de aperfeiçoamento, extensão, especialização, workshops, em práticas relativas às suas áreas de atuação dentro das escolas e a prática dos jogos teatrais se mostrou o que realmente é, prática que

envolve a todos, sem diferenças, sem alunos talentosos e onde o jogo e a brincadeira é o teatro, mas até hoje o termo Pedagogia do teatro/ Pedagogia Teatral/ Teatro e Educação/ Pedagogia das Artes Cênicas, ainda se encontram e desencontram e sobre o assunto Koudela diz:

“Uma definição única da Pedagogia do Teatro, torna-se cada vez mais impossível. Uma descrição precisa de seu estatuto profissional é inglória. A Pedagogia do teatro ou Pedagogia das Artes Cênicas, abarca hoje, tanto a ação cultural voltada para o trabalho social, quanto o Professor de atores em uma escola de teatro, bem como o Professor de teatro da educação básica. No desamparo em que nos vemos assim colocados, convém examinar as transformações pelas quais passou a Pedagogia do Teatro. Essa área surgiu daqueles que com ela se comprometeram, uma militância que perdurou por décadas. Hoje correm novos riscos exigindo sempre a defesa dos que nela militam.” (KOUDELA, p.236)

Em minhas percepções, todos nós que somos esses fazedores de teatro e trabalhamos com os jogos teatrais, somos parte desta grande árvore que resiste. Somos as folhas e os frutos deste conhecimento plantado e gerado na então Hull House, somos esses atores sociais que acreditam no ser humano e em sua formação mais humana e precisamos entender e nos aprofundar na história para compreendermos melhor nosso trabalho que é artístico, mas também cumpre sua função social.

Nesta linha do tempo que procuro traçar na construção desta árvore, passaram também outras mulheres que de alguma maneira, acompanhavam o que acontecia no universo das artes, educação e construção social e que independente de localização geográfica, conhecimento ou acesso ao que acontecia em outras partes dos seus países e do mundo, estavam conectadas com um pensamento em comum: - Como trabalhar com o teatro na escola?

5. As Olgas - encontros de ramagens

“A fundadora da recém criada sociedade Pestalozzi do Brasil atendeu-me na sua sede no leme, frente ao morro de um lado ao forte do outro ao mar em toda largura do seu areal com salas de aula, de reunião, oficinas, teatrinho, escritório, instalações em modernas construções de tábuas toscas, bem arrumadas, em ordem perfeita.”

(Olga Obry)

Duas grandes Olgas tiveram um papel fundamental no teatro na educação, a primeira foi Olga Brodsky (1899/1990), uma ucraniana naturalizada brasileira que adotou o sobrenome Obry, natural de Kiev, coincidentemente nasceu no mesmo ano da fundação da Hull House. Chegou ao Brasil em 1941 no Rio de Janeiro, vindo provavelmente da França, por onde escapou das perseguições nazistas. Foi uma jornalista e Artista Plástica que demonstrou facilidade em adaptar-se e por ter uma vasta cultura entrou para a imprensa brasileira escrevendo para a revista Vamos ler! Anos depois, em 1945, encontra-se com Helena Antipoff (Fundadora da Sociedade Pestalozzi no Brasil) que a convidou para trabalhar nas atividades relacionadas ao teatro de figuras, bem como um curso de formação de artistas bonequeiros, lembremos que Obry, foi uma artista plástica, portanto, totalmente condizente com sua prática, assim, aprofundou-se tanto no aspecto artístico, como na questão pedagógica do teatro de animação, o que levou a publicação de sua obra “O teatro na escola”, com observações relevantes sobre a criança e seu jogo imaginário, que vão de encontro com a metodologia de Spolin quando diz:

A tendência de teatralizar é inata na criança. Seu brincar é em si mesmo uma atividade dramática. Quando cresce, no entanto, a criança toma a consciência de “fazer teatro” e aparece o perigo do artificialismo e do exibicionismo, nesse sentido, o “teatro de figuras, incluindo marionetes, fantoches sombras, máscaras, ajuda evitando, excluindo praticamente o elemento da vaidade pessoal e favorecendo a transfiguração. (ORBY, 1956, 31)

Em 1947, engajou-se em um movimento para a criação da Escola Nacional de Teatro, também palestrou na “Concentração do Teatro do Estudante”, evento considerado importante na história das artes cênicas. Fundou e foi presidente da Sociedade Brasileira de Marionetistas e suas ações com o teatro de animação, resulta em um convite para ministrar curso de formação e aperfeiçoamento de bonequeiros para a prefeitura do Recife, tendo formado muitos profissionais. Infelizmente no ano de 1952, Obry retornou para a Europa, mas manteve-se como correspondente em Paris de vários periódicos brasileiros como a Revista Mamulengo ano 88/89 com o texto: - Semanas da Marionete em Paris - Olga Obry.

Também tem outras publicações como “Catarina do Brasil a Índia que descobriu a europa” (1945) Ed. Atlântica e em alemão “Gruner purpur brasiliens erste kaiserin erzherzogin Leopoldine”(1958) ed.Roher-verlag.

Podemos encontrar dissertações sobre o Teatro de animação e suas contribuições didáticas. Pesquisadores de Teatro Animação citam a autora em artigos e teses de doutoramento como: Teatro de Animação: Relações didáticas e pedagógicas, Alex Sousa, novembro/2018, UESC, onde o autor analisa o livro de Olga Obry e suas contribuições para o ensino do teatro de formas animadas e a pesquisadora em História Social da FFLCH/USP, Tânia Gomes Mendonça traz em sua tese - Entre os fios da história- Uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966) e no artigo Helena Antipoff, o teatro de bonecos e a sociedade Pestalozzi do Brasil , Revista de Estudos sobre o Teatro de formas animadas, USP/SP, que também faz referência a autora e suas contribuições, além de estar em sites relacionados ao Museu do Holocausto e no artigo de Carol Colfield, “Eva continua vencendo”... intelectuais européias no Brasil em tempos de totalitarismos, pode contribuir com informações preciosas sobre a Jornalista, Artista e Educadora Olga Obry. Uma história que merece ser contada e honrada!

Enquanto isso no estado do Rio Grande do Sul, Olga Garcia Reverbel (1917/2088) forma-se no magistério no ano de 1936 e inicia sua carreira na alfabetização no Instituto de Educação General Flores da Cunha e passa a lecionar a disciplina Teatro e educação no curso de formação de professores de forma optativa e no ano de 1940, a disciplina passa a ser parte do currículo oficial do curso. Em 1946, acompanhando seu marido foi para Paris e acabou por estudar dramaturgia e literatura na Université Paris - Sorbonne e após seu retorno 10 anos depois, ou seja, 1956, e de volta às suas atividades no General Flores, cria um programa de formação de professores ao qual intitula de Laboratório de teatro e didática, observando a necessidade de se trabalhar mais a ação espontânea da criança do que a marcação dura realizada nas “festas escolares”, e deste laboratório surge o TIPIE (Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação), esta associação tem como objetivo, fomentar a prática do teatro na escola, relacionando as outras disciplinas e realizando também um trabalho de formação de público com apresentações semanais para crianças e jovens dos bairros e municípios próximos.

Com a criação dos cursos de Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1958, Olga retoma seus estudos no curso de Cultura teatral e anos depois, em 1969, passa a lecionar na instituição na disciplina de Evolução do espetáculo, Improvisação e Direção, e na Faculdade de Educação, nas disciplinas de didática e prática do ensino de Arte Dramática.

Olga Reverbel também contribuiu com suas práticas e suas pesquisas para o ensino do teatro na escola através das publicações: “Teatro na sala de aula (1978) e Jogos Teatrais na escola (1989).

Em sua obra “No Reino da desigualdade” Mária Lúcia Pupo referência o trabalho de Olga Reverbel dizendo:

“Já o Teatro Infantil Permanente do Instituto de Educação General Flores da Cunha (TIPIE), em Porto Alegre, coordenado pela Profa. Olga Reverbel, tem uma origem diversa ao longo das décadas de sessenta e setenta. O TIPIE se responsabiliza por apresentações semanais de espetáculos infantis abertos ao público como parte integrante das atividades da disciplina cursada pelos normalistas daquela instituição.” (Pupo, 21).

As histórias de Olga Obry e Olga Reverbel, nos remete a um momento onde a carência de conhecimentos, saberes, práticas, estudos ainda estavam no cerne do caule. Momento no qual a observação e sensibilidade, além é claro, a vontade em realizar e as oportunidades foram por si só encontradas. Entendo que em algum momento Olga Reverbel conheceu o trabalho de Viola Spolin, assim como Ingrid Koudela, conheceu o trabalho de Olga Reverbel por similaridades na construção de laboratórios e ateliês de pedagogias da prática teatral e pelo momento em que os cursos de licenciatura se instituem e criavam corpo na constante pesquisa por uma pedagogia das artes cênicas. Ramificações que perduram até hoje, apesar de algumas controvérsias.

6. Flores e Frutos

“Somos todos atuantes, alguns serão atores profissionais”

Joana Lopes

As décadas de 1970 e 80 foram marcadas por muitas pesquisas sobre o corpo, o movimento e a dança no teatro. As escolas de teatro bem como os grupos estavam em constante pesquisa e a metodologia de Rudolf Laban era a referência. Maria Duschenes, coreógrafa e professora foi a introdutora do método aqui no Brasil e pesquisou também a improvisação na dança, sendo o espaço do seu ateliê, encontro do grupo que realizava os jogos teatrais para contato e entendimento e assim como Koudela faz referência a Mestre Duschenes, Joana Lopes a autora de Pega Teatro também fala da importância do contato com a mestra, a prática do método Laban, e a mescla, vamos assim denominar, de dois jogos desenvolvidos na formação teatral: - O jogo dramático e os jogos teatrais.

Joana Lopes, pode assim dizer, é fruto das referências educacionais de Escolas como a Escola de Arte do Brasil e a Escola Nacional de Teatro, estando à frente da educação libertadora de Paulo Freire, trabalhando como Alfabetizadora do método, ministrando oficinas de teatro na Faculdade de Filosofia da Universidade de Londrina (UEL), onde fundou o Teatro Escola Pindorama, atendendo população de risco como lavadeiras e boias frias, sendo constantemente perseguida pela ditadura militar entre as décadas de setenta e oitenta, sendo no início dos anos de 1980 que participa da fundação do departamento de Artes Corporais no Instituto da Unicamp. Nesta ocasião também tem contato com Maria Duschenes, tornando-se especialista em Arte do movimento expressivo (Sistema Laban). Sua obra Pega Teatro (1981), relata uma prática sobre o teatro na educação através de relatos de experiências que realizou entre os anos de 1970 com operários do ABC Paulista e comunidades periféricas de Londrina. A obra apresenta assim uma metodologia de trabalho para a pedagogia das Artes Cênicas em um momento que podemos ainda considerar carente de referências para as práticas do teatro, sejam em escolas, ou espaços que ofereçam oficinas sejam para crianças, jovens e adultos. Lopes demonstra gratidão e respeito por todos os mestres e referências que compuseram sua pesquisa, estando nomes como Ana Mae Barbosa, Ingrid Koudela, Rosa Iavelberg, Lenira Rengel, Olga Reverbel, Augusto Boal, entre outros. Define sua metodologia como Jogo Dramático espontâneo.

“Na dramatização espontânea, o atuante não é um mediador da expressão criada por um dramaturgo, interpretada por um diretor de cena juntamente com seu grupo de atores. No jogo dramático espontâneo, o atuante é fonte de expressão, fazendo o jogo do autor-ator, portanto, a metamorfose, fenômeno básico desse jogo, aparecerá como resposta genuína do atuante interessado em transformar-se num outro, o que significa ampliar seu universo de comunicação, sua capacidade de expressão e sua criatividade.” (LOPES, 2017, pg 96)

O jogo dramático espontâneo, está bem estabelecido com o princípio de jogo de Huizinga (HomoLudens), bem como O jogo dramático Infantil (Peter Slade) e os jogos teatrais (Viola Spolin), além de todo o princípio do movimento da metodologia Laban e anos após a primeira publicação, já em 2008, intitula seu processo artístico como Teatro Antropomágico. “Nesse sentido, a primeira questão abordada no nosso fazer artístico ocorre no nível de recuperar o sentido do jogo, característica fundante de nossa criação autodenominada Antropomágica. Por outro lado e inevitavelmente, ocorre a necessidade de buscar uma interdisciplinaridade das linguagens artísticas, como também construir uma informação que não se restringisse a cena

teatral, mas pertencesse à história, à antropologia cultural, à educação como campos prioritários de apoio. Reforço com este trabalho a crença na Arte Viva, fundamento que descreverei como Teatro Antropomágico, de modo, algum discurso restaurador da magia teatral. Apresento formas de agir, pensar e adestrar-se com o objetivo de também desconstruir mitos que rezam a “livre expressão”, improvisação do ator como algo intocável, por propostas que possam vir do exterior e que pretendam desconstruir a expressão, ou melhor a livre-expressão condicionada por estereótipos. (Lopes,2008 s/p)

O trabalho de Joana Lopes está nas comunidades e sua metodologia também é utilizada por muitos fazedores de teatro que buscam o processo de criação como o processo artístico pedagógico. São flores e frutos que lançam novas sementes ao campo e assim a árvore continua crescendo na premissa do Pega Teatro que é “O estético caminha necessariamente incorporando um olhar social e político” (Lopes)

7. A Copa cresce através da experiência

“Vamos jogar e nos jogar! Pois o jogo, assim como a aprendizagem, não para! Aqui se completa nossa experiência, que a sua se inicie.

Karine Ramaldes

Os jogos teatrais passaram por diversos estudos e pesquisas desde a década de setenta até os dias de hoje e seguem continuando a provocar indagações e reverberações em relação a sua prática nos diversos grupos. Temos muitas pesquisadoras deste campo que também deixaram sua marca na história do Teatro na educação, entre elas estão Sandra Chacra (1945/2004) com sua obra “Natureza e sentido da improvisação teatral” (1991), abordando especificamente o tema do teatro de improvisação, Maria Lúcia de Souza b.Pupo, com muitas publicações na área da pedagogia teatral e do teatro para a infância e juventude, como “O Jogo teatral na sala de aula - Um manual para o professor” (2007).

Há uma gama de artigos, defesas e teses relacionadas ao jogo teatral e suas contribuições para a educação infantil, educação fundamental I e II e ensino médio e a diversidade de temas que percorrem desde a tragédia grega até a construção dramatúrgica coletiva que com certeza seria um tema relevante para uma pesquisa ampla e analítica de como o tema foi, é, e continua sendo

trabalhado e pesquisado, porém, em particular, gostaria de falar de uma jovem pesquisadora que trouxe desde a sua defesa de mestrado e aprofunda em sua tese de doutorado o tema jogos teatrais enquanto uma pedagogia da experiência, nas bases de John Dewey, ou seja, seu trabalho propõe investigar e analisar o trabalho de Spolin e a influência do pensamento de Dewey nesta metodologia, bem como o pensamento de William James em congruência com toda essa construção. Sua defesa de mestrado resultou na publicação da obra “Os jogos teatrais de Viola Spolin: Uma pedagogia da experiência” (2017) e tem uma repercussão significativa e se consolida como referência aos pedagogos de teatro. Arrisco em dizer, que a publicação é uma das mais contemporâneas e de grande contribuição para o ensino das artes cênicas no geral. Karine que foi uma adolescente com desejo de fazer teatro e que foi tachada de “tímida” e sem “talento”, descobriu os jogos teatrais com os professores que utilizavam da metodologia Spolin em cursos livres e profissionalizantes de teatro, seguindo esta mesma trajetória na graduação. A adolescente tímida, ganhou espaço na arte de atuar e se profissionalizou como Atriz e Professora de Teatro, possibilitando assim, possibilidades do encontro com o fazer teatral a outras crianças, adolescentes e jovens. Ainda na graduação em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Goiás, Karine encontra o Prof. Robson que tinha uma trajetória de pesquisa no campo dos Jogos teatrais, Spolin, Dewey e as performances culturais, essa parceria de Orientador e Orientanda, trouxe muitas referências históricas para o entendimento desta construção de toda essa árvore, que não é feita única e exclusivamente por mulheres, mas sim de todos que querem ser parceiros de jogo, realizar trabalhos artísticos pedagógicos e trabalho social. Trabalho social? Sim, por que o campo que atuamos é a sociedade!

8. Conclusão

O objetivo de construir essa árvore temporal é uma forma de aprofundar e entender os mecanismos de um objeto de estudo, perpassando pelo processo histórico tanto da pesquisa como das referências utilizadas para a construção de pensamento que também é uma experiência de processo. Segundo Dewey...” A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca ativa e alerta com o mundo; em seu auge; significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos. Em vez de significar a rendição aos

caprichos e à desordem, proporciona nossa única demonstração de uma estabilidade que não equivale à estagnação, mas é rítmica evolutiva. (DEWEY,2010,1934,p.83,84).

Entendo que a experiência da pesquisa é justamente essa acentuação da vitalidade em relação ao objeto escolhido e ao olhar para a história eu propício essa troca ativa e alerta,mas neste caso realizando um recorte e olhando especificamente a todas as mulheres propulsoras deste saber.

Honrar as Maestras é honrar a todas pesquisadoras das Artes e da Educação independente de área ou linguagem, é honrar todos os territórios e resistem a diversos sistemas e produzem no jogo diário do chão de escola a materialidade da Arte. Viva as Maestras!

10. Bibliografia

CAMARGO, R.C.de. Neva Leona Boyd e os Jogos Teatrais: Polifonias no teatro improvisacional de Viola Spolin, Fênix- Revista de história e estudos culturais, v.7,ano VII,n.3, (2010)

CARRERA,T.,SILVA, F.S.da, As Reverberações de Pega Teatro de Joana Lopes: Contribuições para uma pesquisa em teatro-educação. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.2, n.41, p.1-25,2021.

COFFIELD, Carol. “Eva continua vencendo”... intelectuais européias no Brasil em tempos de totalitarismos- Revista del CESLA,no.21,pp.145-168,2018 - Uniwersytet warszawski.

KOUDELA, I.D., Maria Alice Vergueiro: A Acadêmica - Licenciatura no departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Sala Preta, (SL)v.20,n.1, p.229-244,2020.

Texto e Jogo. Uma didática Brechtiana. SP: FAPESP\ Perspectiva, 1999.

Brecht: Um jogo de aprendizagem. SP\EDUSP\ Perspectiva, 1991.

Jogos Teatrais.SP: Perspectiva 1984.

LOPES, J.,Pega Teatro,1.aed. CTEP, 1981

O Teatro Antropofágico. blog Artes Cênicas Integradas, 2008. Disponível em: <http://artescenicaintegradas.blogspot.com/2008/2009> último acesso em 23/01/2022.

Pega Teatro.3.ed. Bragança Paulista - SP: Urutau,p. 264, 2017. Disponível em: <https://www.joanabizzottolopes.com/copia-ficha-tecnica> . Último acesso em 23/01/2022.

MATE, Alexandre, Fênix - Revista de História e Estudos Culturais, v.7, ano VII, n.1 Dossiê Jogos Teatrais no Brasil 30 anos.

- MENDONÇA, Tânia G. - Entre os fios da História - Uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966), Programa de pós-graduação em História Social, FFLCH, USP/SP, 2020.
- Helena Antipoff, O Teatro de bonecos e a sociedade Pestalozzi do Brasil, Revista de estudos sobre teatro de formas animadas, s/d. USP/SP.
- OBRY, Olga, O Teatro na escola, Edições Melhoramentos, São Paulo, (1956).
- PERCURSOS da Arte na educação. Depoimento Joana Lopes, 19/08/2015. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-0Xh9O1LZ48>, 2015. Último acesso em 21/01/2022.
- Depoimento de Ingrid Koudela, 19/08/2015. Disponível em <https://youtu.be/9TigyEiS0eg>. Último acesso em 25/01/2022.
- PUPO, Maria Lúcia d.S., No Reino da Desigualdade: O teatro infantil em São Paulo nos anos setenta, Fapesp, 1991.
- Jogos Teatrais na sala de aula. Um manual para o professor de Viola Spolin, Sala preta 7, p.261-263.
- RAMALDES, Karine, Os jogos teatrais de Viola Spolin, (Uma pedagogia da experiência)- Karine Ramaldes e Robson Corrêa de Camargo -Goiânia, Kelps, 2017.
- A Solução de Problemas como potência na prática performance dos jogos teatrais (manuscrito) : De John Dewey a Viola Spolin, Universidade Federal de Goiás (UFG) - Faculdade de Ciências Sociais (FCS)
- Programa de Pós- Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2020,
- SOUZA, A.de. Teatro de Animação: Relações didáticas e pedagógicas. DA Pesquisa, Florianópolis, v.6, n.8, p.001-011, 2018.
- SPOLIN, Viola, Improvisação para o Teatro. Tradução Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos- SP: Ed. Perspectiva, 1978.
- O jogo teatral no livro do diretor; tradução Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos- SP: Ed. Perspectiva, 2008.
- Jogos Teatrais na sala de aula: Um manual para o professor. Tradução Ingrid Dormien Koudela- SP: Perspectiva, 2008. Site oficial <https://www.violaspolin.org/> acesso em 15/01/2022.
- VERGUEIRO, Maria Alice. Criatividade dramática na educação formal de crianças e adolescentes. Boletim Iberoamericano de Teatro para la infancia y la juventud, Alicante, n.1, p.41-62, 1973.

WEBZINE Ciranda da Arte, Live Aretha Sills, Jogos Teatrais no Brasil 40 anos - A diáspora. 08/11/2021. Disponível em <https://youtu.be/6hGEA0btitE> ,último acesso em 10/01/2022.

Vamos brincar de circo? A ludicidade e o ensino da arte circense nos primeiros anos do Ensino Fundamental

Palavras-chave: Circo; escola; ludicidade; ensino-aprendizagem

Let's play circus? The playfulness and the teaching of the circus arts in the firsts years in school

Keywords: Circus; school; playfulness; teaching-learning

Juguemos al circo? El juego y la enseñanza del arte circense en los primeros años de la escuela primaria

Palabras Clave: Circo; colégio; alegría; enseñanza-aprendizaje

Ludmilla Coelho da Silva¹⁶

ludmillacoelho@gmail.com

Rita de Cassia Fernandes¹⁷

rita.miranda@ufu.br

INTRODUÇÃO

O debate sobre o espaço da arte circense na educação, mais precisamente na escola, tem se ampliado. Nesse sentido, importa também pensarmos sobre o papel da ludicidade para um ensino mais significativo e prazeroso da arte circense nos primeiros anos do ensino fundamental. Ensinado de maneira lúdica, o circo pode ser desenvolvido por meio de brincadeiras e jogos sem repetições exaustivas, revelando um potencial maior na relação de ensino-aprendizado e no decorrer do processo, do que na observação de uma apresentação realizada ao final do ano.

O objetivo deste trabalho é analisar as possibilidades de ensino-aprendizado da arte circense nos primeiros anos do Ensino Fundamental, tendo o brincar e a ludicidade permeando as vivências propostas. Além disso, identificar as possibilidades do ensino da arte circense, em sua abrangência por meio das acrobacias, malabarismo, equilibrismo enfatizando as vivências obtidas pela criança com o brincar.

Ao falarmos dos processos de ensino-aprendizado podemos abordar diferentes conceitos, metodologias e estratégias. Porém, daremos ênfase ao papel da ludicidade por meio do brincar,

¹⁶ Licenciada em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU); técnica em Artes Circenses pela Escola Nacional de Circo (ENC); professora de circo no colégio PH, Rio de Janeiro/ RJ.

¹⁷ Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Pós-Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGED/UFRN). Docente da Faculdade de Educação Física da Universidade Federal de Uberlândia/ MG.

pela relevância deste processo para o desenvolvimento humano, especificamente na construção da independência e autonomia do indivíduo, principalmente por falarmos de crianças.

Diferentes autores (FRIEDMANN, 2006; PIAGET, 1967; WINNICOTT, 1975) já tem apontado a relevância da brincadeira, do jogo e da ludicidade para o desenvolvimento do pensamento lógico, raciocínio, oralidade, socialização, bem como para inúmeras outras capacidades e habilidades.

A escola como um espaço de troca de saberes, é um cenário onde a socialização e o conhecimento devem ser centrais. Desse modo, podemos falar em disciplinas específicas da área científica como a matemática encontrada em todas as escolas do mundo, mas também em conhecimentos éticos, muitas vezes implícitos no conteúdo de uma ou mais disciplinas, como aprender a se relacionar com os amigos, professores e demais funcionários, relações como aprender a esperar a vez para falar, entre outros exemplos que fomentam a construção de comportamentos, normas e atitudes.

De acordo com Duprat; Ontañón; Bortoleto (2014) e Bortoleto; Silva (2017), o circo vem ocupando diferentes contextos sociais e, dentre eles, a escola básica se faz presente. Nesta perspectiva podemos afirmar que o circo é uma rica possibilidade educativa (HOTIER, 2003). Porém, não faz sentido ser apenas uma reprodução de movimentos descontextualizados, truques e acrobacias pré-estabelecidas. Entendemos que o circo adentra o contexto escolar para que se possa trabalhar num contexto mais amplo, com sentido e significado aos estudantes. Na interação destas experiências e vivências que a ludicidade pode estar inserida no ensino da arte circense na escola, na qual o processo se faz mais importante do que o produto final.

É com este olhar no qual os estudantes não são meros “receptores” de conhecimentos já elaborados que propomos por meio dos jogos e brincadeiras a ênfase na ludicidade. Assim, é possível para as crianças trazerem suas experiências do cotidiano e, por vezes, criar novas experiências para a construção dos movimentos que serão desenvolvidos também a partir da memória corporal, afetiva e social de forma singular. Ressaltamos que “o objetivo dessa proposta não é formar artistas circenses (amadores ou profissionais) no ambiente escolar; diferentemente, a intenção é proporcionar uma experiência singular com o circo”, como contextualizado por Ribeiro et al (2021, p. 256).

Segundo a perspectiva Freudiana (HOSOKAWA; WIEZZEL, 2013), ao brincarem as crianças criam um mundo só seu, transportando as coisas do mundo real para um novo contexto de acordo com as suas conveniências e necessidades. Por meio do corpo e das habilidades, as associações permitidas pelas experiências estarão diretamente ligadas a criatividade contribuindo para a construção de saberes corporais.

Como discutem Kishimoto et al (2019), os estudantes não devem ser meros espectadores, recebendo apenas as experiências, mas sim interajam, sendo co-construtores nas interações sociais. Assim, diversos autores apontam a brincadeira como o centro da aprendizagem para as crianças e sua importância nesta etapa da vida. Por meio de brincadeiras, é possível introduzir o circo. A ludicidade será facilitadora no momento de abstração da realidade e desenvolvimento do brincar por meio dos conteúdos e propostas desenvolvidas em aula.

Ao invés de se repetir o movimento pela simples necessidade de reprodução para que seja alcançada a melhor execução e desempenho, devemos contextualizar e fazer com que faça sentido e significado para o estudante. A ênfase em atividades que tragam o prazer e o interesse por trabalharem de forma lúdica podem auxiliar na aquisição de novos conhecimentos como bem discute Maluf (2014) e Silva (2021).

Sendo a brincadeira uma estratégia de ensino, podemos pensar em jogos já existentes em que o circo pode ser inserido e trabalhado. E “ao professor, pedagogo responsável pela proposição dos jogos, cabe o oferecimento da atividade, bem como sua mediação para que a mesma propicie ao aluno a vivência daquilo que é esperado”. (BORTOLETO; PINHEIRO; PRODÓCIMO, 2011, p. 20).

As crianças no decorrer da brincadeira irão refazer inúmeras vezes a posição ou movimento, o que geralmente é o objetivo da aula. Repetição para que o movimento ou posição se torne mais natural para o aluno, para uma melhor execução sem cobranças excessivas e focadas. Vygotsky apud Bortoleto; Pinheiro e Prodócimo (2011, p. 16): “o jogo permite à criança realizar ações que ainda não domina (...), mas a execução leva a criança a essa compreensão esperada.”

Por meio de uma pesquisa qualitativa com observação e acompanhamento das aulas e alunos ao longo do ano, a demonstração teórica de que se é possível o desenvolvimento das habilidades circenses através do lúdico, com exemplos de brincadeiras que se aliam a técnica e

apresentam resultados de transformação no comportamento corporal dos alunos.

CONCLUSÃO

Enfim, ao colocarmos a ênfase no processo e não o produto final, a individualidade de cada criança é respeitada. Ao se entender que cada corpo é diferente e que as experiências anteriores também interferem no processo de ensino-aprendizagem, buscamos valorizar cada pequeno progresso para que os estudantes conheçam seu corpo. Por meio do circo e da ludicidade, esperamos despertar novas possibilidades corporais e contribuir para o conhecimento de si.

REFERÊNCIAS

BORTOLETO, M. A. C.; PINHEIRO, P. H. G. G.; PRODÓCIMO, E. **Jogando com o circo**. São Paulo: Fontoura, 2011.

BORTOLETO, M. A. C.; SILVA, E. Circo: educando entre as gretas. **Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, n. 4, v.2, p. 104-117, 2017. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/38646>. Acesso em: 17 mar. 2022.

DUPRAT, R. M.; ONTAÑÓN, T. B.; BORTOLETO, M. A. C. **Atividades circenses**. In: GONZÁLEZ, F. J.; DARIDO, S. C.; OLIVEIRA, A. A. B. (Orgs.), *Ginástica, dança e atividades circenses* (1a ed., vol. 3, pp. 119-157). Maringá: Eduem - Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/170987>. Acesso em: 17 mar. 2022.

FRIEDMANN, A. **O brincar no cotidiano da criança**. São Paulo, SP: Moderna, 2006. 2006;

HOSOKAWA, R. R.; WIEZZEL, A. C. S. **As Contribuições do Lúdico Para o Desenvolvimento Emocional Infantil no Contexto Escolar**. *Colloquium Humanarum*, vol. 10, n. Especial, Jul-Dez, 2013, p. 803-809. ISSN: 1809-8207. DOI: 10.5747/ch.2013.v10.nesp.000526. Disponível em: <http://www.unoeste.br/site/enepe/2013/suplementos/area/Humanarum/Educa%C3%A7%C3%A3o/AS%20CONTRIBUI%C3%87%C3%95ES%20DO%20L%C3%9ADICO%20PARA%20O%20DESENVOLVIMENTO%20EMOCIONAL%20INFANTIL%20NO%20CONTEXTO%20ESCOLAR.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2022.

HOTIER, H. (Org.). **La fonction éducative du cirque** (Collection Arts de la piste et la rue). Paris, L' Harmattan, 2003.

KISHIMOTO, T.M. (org.) **O brincar e suas teorias**. São Paulo: Cengage Learning, 2019.

MALUF, A. C. M. **Atividades lúdicas para educação infantil**: conceitos, orientações e práticas. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

PIAGET, J. **A formação do símbolo na criança**: imitação, jogo e sonho, imagem e representação. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

RIBEIRO, C.S.; et al. O “não lugar” do circo na escola. **Revista Portuguesa de Educação**, n. 34, v.1, 2021, p. 246-263. Disponível em: <http://doi.org/10.21814/rpe.16128>. Acesso em: 03 mar. 2022.

SILVA, G. K. S. Ludopedagogia: contribuições na educação infantil. **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação**, [S. l.], v. 7, n. 5, p. 645–656, 2021. DOI: 10.51891/rease.v7i5.1224. Disponível em: <https://periodicorease.pro.br/rease/article/view/1224>. Acesso em: 28 jun. 2021.

WINNICOTT, D. W. **O brincar & a realidade**. Trad. J. O. A. Abreu e V. Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975

Teatro Folia: um experimento dialógico
Palavras-chave: Teatro; Cultura Popular; Estudo e Ensino

Teatro Folia: a dialogic experimente
Key words: Theater; Popular Culture; Study and Teaching

Teatro Folia: un experimento dialógico
Palabras clave: Teatro; Cultura Popular; Estudiar y Enseñar

*Antônio Pereira Neto*¹⁸
tonycenica@hotmail.com

Apresento o resumo sobre o livro *Teatro Folia: um experimento dialógico*, de minha autoria, onde investigo o teatro dramático de cultura popular e seus elementos pedagógicos, articulado as práticas artísticas na escola. Descreve uma abordagem de aulas-atividades através de um planejamento na aplicação dos jogos teatrais para sala de aula, criados através da encenação dos folguedos do teatro popular. De forma precisa ressalta pesquisadores no ensino do teatro na educação e dramaturgos, baseado nos significados dos estudos teórico-prático de Richard Courtney, Viola Spolin, Ingrid Koudela, Sandra Chacra, Altimar Pimentel, Hermilo Borba Filho, Lourdes Ramalho, dentre outros pesquisados do teatro e da educação. Expõe de maneira clara um processo de ensino-aprendizagem dividido em jornadas, pelas quais cada turma do ensino fundamental nos anos finais, de forma contínua, passará pelo brincar e pela atividade lúdica, pelo jogo dramático, pelo exercício teatral e pelo jogo de improvisação. Com caráter pedagógico, o livro tem um potencial para ser referencial relevante para arte-educadores, profissionais da educação e artistas, interessados em uma reflexão sobre o teatro e as culturas populares, tendo como ponto de partida a fruição do saber.

O foco deste trabalho está nas relações mais próximas do povo, a pesquisa foi feita em comunidades remanescentes de uma opressão muito forte, comunidades em que, durante muitos anos, tinha a escravidão como forma de produção, e seus integrantes recriaram a arte popular local. Os filhos descendentes desses povos passam por um processo de libertação, que de fato

¹⁸ Arte/educador, ator, autor e produtor cultural. Mestre em Ensino de Artes, UFRN/UEDESC, 2016; Especialista em Educação Ambiental, UFRN, 2015; Licenciado em Artes, habilitação em Artes Cênicas, UFPB, 2010; Curso de Formação do Ator, Funesc/PB, 2005; professor de arte pela Secretária de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Norte desde 2013, com trabalhos na área do teatro, cinema, música, literatura, produção cultural e arte-educação.

existe, pois os conflitos que enfrentam estas pessoas é real e cruel. O teatro entra na comunidade escolar com uma finalidade, de descoberta do novo e da criação, estes jogos foram estudados e pesquisados por mim, para ressaltar a importância do teatro na escola.

Este resumo traz uma investigação sobre os conteúdos e as informações que deixam claros os procedimentos utilizados pelo autor para agregar o teatro dramático popular e seus elementos pedagógicos nas aulas de teatro, reformulado uma prática da atividade artística na escola. Descreve um processo de ensino-aprendizagem através de jogos teatrais populares. As propostas de atividades são direcionadas aos alunos do ensino básico para serem aplicadas em sala de aula, junto às técnicas e aos procedimentos que facilitarão o aprendizado e a formação artística dos alunos, por ser este, um teatro, dialético e facilitador.

Capa do livro



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

Os alunos são avaliados de acordo com cada jornada de aprendizagem, salientando que, a cada etapa dos jogos, haverá procedimentos avaliativos diferenciados, possibilitando a

interrelação, sua formação estética e artística e o estudo das técnicas da improvisação teatral dos brincantes populares interconectados ao fazer teatral e à pesquisa na cultura popular das comunidades da zona da mata pernambucana e o vale da Paraíba, em que os brincantes e todo seu conjunto de criação cênica, se tornam fato de observação para serem sistematizados em jogos teatrais, organizados pelos alunos e pelo professor e serem aplicados e discutidos nas aulas de teatro. Com caráter pedagógico, os jogos propõem uma reflexividade sobre as artes e o fator principal, que é levar o aluno a perceber suas raízes populares e a interagir com a arte popular da sua localidade, sendo esta, o teatro de cultura popular, a qual se utiliza dos jogos teatrais contextualizados ao seu cotidiano, tendo como ponto de partida a fruição do saberes e fazeres encontrados nessas manifestações populares.

O ser humano é teatral. Em seu dia a dia, nas suas atividades no cotidiano, quando vai ao trabalho, no seu lazer, nas ruas e nas praças. O ser humano vive a imitar, a criar estereótipos, a construir personagens para uma grande sociedade espetáculo – o que não é mais novidade neste universo artístico. Uma discursão que vem por muito tempo, mas poucas pessoas são as quem veem estas estranhezas ao seu redor. Abrir os olhos para ver o novo acontecer e chegar ao povo, o teatro do Brasil, nas ruas, nas cidades pequenas, no subúrbio. O acesso à arte teatral é difícil, ficando assim, um teatro limitado, mas, por ventura, com poder de transformar e mostrar, fazer abrir os olhos da mente à informação.

Poder permitir através da educação à essas novas gerações a oportunidade de acesso ao sistema, mostrando quão grande é o mundo e o seu mundo dentro dele, o seu jeito de ser, suas vontades e desejos, dar para elas a oportunidade de viver, de gostar do outro, de tocar e abraçar. Que tenha atitude diante dos fatos da vida e saiba lidar com os interesses do capitalismo. Ser uma pessoa livre, que diante deste sistema opressor, possa extrair o bem e o verdadeiro, não se permitir deixar-se manipular e regressar a um mundo de julgamento e submissão. Ver o outro em você e, ser os outros que quiser ser, criar seus caminhos, fazer e refazer, até poder descansar e recomeçar. Existe em nós uma energia infinita criadora, e é com ela que despertamos em outro lugar e temos asas que cortam os céus de nossas cabeças, para voar no pensamento e dilacerar as emoções e o desconhecido. Em um universo poético e mítico de personagens e lugares, de seres inimagináveis, criando e recriando um conflito interno de transgressão e saberes.

O teatro na educação caracteriza-se pelo jogo entre as pessoas, em que o texto, a plateia e o ator fazem um confronto para assimilar a estrutura poética, efêmera, o que está sendo observado. Grande parte dessa história ficou guardada no imaginário popular, em que a técnica é ensinada através do contato físico, no qual, o mestre, ensina o aprendiz – o experimento cênico. Com a invenção da fotografia e do cinema passam a ser feitos os registros das apresentações e dos processos de criação de uma montagem cênica ou do trabalho do ator, possibilitando novos caminhos de aquisição, indo de encontro com o tecnológico, através de um universo artesanal.

Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.



Referências

BORBA FILHO, Hermilo. **Apresentação do Bumda-meu-boi**. Recife: Guararapes, 1982.

CHACRA, S. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991, p. 97.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro e pensamento: as bases intelectuais do teatro na educação**. 4ª. ed. – São Paulo: Perspectiva, 2010.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do teatro: provocações e dialogismo**. 3ª. ed. – São Paulo: Editora Hucitec : Edições Mandacaru, 2011.

FILHO, H. B. **Espectáculos populares do Nordeste**. Recife: Ed. Massangana, 2007.

KOUDELA, I. D. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 2017, p. 52.

PIMENTEL, A. A. **Teatro de Raízes Populares**. João Pessoa: Gráfica Mundial, 2003.

RAMALHO, Lourdes. **Teatro Infantil: Coletânea de Texto Infanto-Juvenil**. Campina Grande: RG Gráfica e Editora, 2004.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

------. **Jogos teatrais: o fichero de Viola Spolin**. 2ª. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2012.

**ENSINO DE TEATRO NA ESCOLA: JOGO TEATRAL COMO PROCEDIMENTO
EDUCACIONAL**

TEACHING THEATER AT SCHOOL: THEATER GAME AS EDUCATIONAL PROCEDURE

*LA ENSEÑANZA DEL TEATRO EN LA ESCUELA: LA OBRA DE TEATRO COMO PROCEDIMIENTO
EDUCATIVO*

Palavras-chave: Ensino da Arte; Teatro; Jogo Teatral; BNCC.

Keywords: Art Teaching; Theater; Theater Game; BNCC.

Palabras llave: Enseñanza del Arte; Teatro; Juego de Teatro; BNCC

Valdete Leite de Sousa¹⁹

valteatro@outlook.com

Este resumo expandido reflete sobre a importância do Ensino da Arte/Teatro na escola. O Jogo Teatral é destacado como procedimento que possibilita práticas inventivas educacionais de transformação social. Buscou-se analisar o emprego dos jogos teatrais, como procedimento para atender as orientações previstas para o ensino de Teatro alinhado à Base Nacional Comum Curricular – BNCC (BRASIL, 2018). Essa última define as aprendizagens essenciais dos educandos no Brasil.

Nas escolas, infelizmente, muitos ainda veem o teatro não como um componente curricular com métodos e conceitos próprios, como uma das linguagens da Arte. É comum assistir suas concepções empregadas equivocadamente em eventos escolares com apresentações de coreografias imitadas e textos decorados. Afirma-se então, que o componente curricular Teatro se constitui para além dessas visões estereotipadas.

Na BNCC (BRASIL, 2018) ressalta-se que o ensino do Teatro é uma das linguagens do componente curricular Arte e juntamente com outras linguagens (Artes Visuais, Dança e Música) articula saberes

¹⁹ Discente do Centro Universitário Clarentiano (Goiânia-GO) no curso de Artes Visuais Licenciatura, sob a orientação do Prof. Leandro Henrique de Siena. Sou professora de Arte Educação e coordenadora no núcleo de Teatro do Instituto de Educação em Artes Gustavo Ritter.

referentes a produtos e fenômenos artísticos e envolvem as práticas de criar, ler, produzir, construir, exteriorizar e refletir sobre formas artísticas. De acordo com o referido documento:

O Teatro instaura a experiência artística multissensorial de encontro com o outro em performance. Nessa experiência, o corpo é lócus de criação ficcional de tempos, espaços e sujeitos distintos de si próprios, por meio do verbal, não verbal e da ação física. Os processos de criação teatral passam por situações de criação coletiva e colaborativa, por intermédio de jogos, improvisações e encenações, caracterizados pela interação entre atuantes e espectadores. O fazer teatral possibilita a intensa troca de experiências entre os alunos se aprimora a percepção estética, a imaginação, a consciência corporal, a intuição, a memória, a reflexão e a emoção. (BRASIL, 2018, p. 96)

Neste sentido, percebe-se que o Ensino de Teatro possibilita praticar a inter-relação do eu, do outro e do mundo, o que pode ser realizado por meio da aplicabilidade dos jogos teatrais.

Na atual realidade brasileira, muitos jovens se levam a rebeldias, desinteresse, ausência e até desistência dos estudos, o ensino da Arte se coloca como uma importante possibilidade de mudança desta realidade. A Arte contribui com a formação integral de crianças e jovens, e o jogo teatral tem se instaurado como um procedimento relevante nesta formação.

Os jogos teatrais como instância formativa, se constroem por diversos contextos vivenciados pelos atores/alunos no cotidiano escolar. Tornam-se possibilidades educativas, que em sua composição destacam várias etapas, a saber: perceptiva, imaginativa e criativa. Essas promovem no aluno um processo de percepção crítica sobre as realidades sociais (SANTOS *et all*, 2017).

De acordo com a BNCC, a experiência do teatro na escola deve ampliar a capacidade de dialogar, de desenvolver a tolerância, convivências com as ambiguidades e convivência com as diferenças com todas as complexidades envolvidas. No processo de construção da linguagem, o jovem estabelece em seu cotidiano relações de trabalho, combinando imaginação criadora com as práticas de convívios (SANTOS *et all*, 2017).

Florentino (2009, p. 10), destaca alguns pontos sobre esse campo de saber. Ressalta que hoje os professores de Teatro nas escolas públicas devem:

refletir sobre o problema do conhecimento teatral a partir do pressuposto de que o conhecimento do teatro não tem sido examinado sempre do mesmo modo, pois existem diferentes padrões de análise que orientam o modo de compreensão dos estudos investigativos sobre o teatro.

O referido autor, ainda, problematiza sobre a nova concepção de ensino de teatro, de acordo com a BNCC, situando no bojo do debate que:

falar do conhecimento do teatro é o mesmo que interrogar-se acerca do teatro como objeto de conhecimento, o que equivale a formular uma dupla indagação: a) O que é necessário conhecer para entender e dominar o campo do teatro ou quais são os componentes constituidores do fenômeno teatral que têm de ser dominados para entender este fenômeno? b) Como se dá o conhecimento desse campo ou que garantias de credibilidade se pode obter acerca do campo do teatro? (FLORENTINO, 2009, p. 10)

Para Koudela (1990), o teatro se apresenta em sua essência como um potencial de educação. Nesse entendimento as técnicas que são usadas para transformarem a encenação em processo consciente de expressão e comunicação, também agregam contextos de diferentes realidades. A autora é enfática ao destacar que o teatro com sua linguagem própria permite o desenvolvimento dos campos críticos dos múltiplos sujeitos envolvidos, quais sejam os atores/educadores/educandos, bem como, ainda promove a interação de vários ambientes, escola/palco/ruas/bairros e outros.

Diante do exposto, tentamos relacionar a prática docente, por meio de procedimentos metodológicos, voltados para o ensino de teatro, criar cada vez mais possibilidades para se questionar os problemas cotidianos, bem como a capacidade de se selecionar pensamentos lógicos que promovam aos educandos superar suas dificuldades sociais, políticas, culturais e econômicas.

Nesse sentido, é no jogo teatral que visualizamos uma possibilidade escolar com muitos pontos positivos para atender o propósito mencionado anteriormente. Santos et all (2017) a partir de Spolin (2001, p. 56), coloca que no jogo teatral: “as regras estão alicerçadas em um momento para a avaliação das representações de cada um, ou de cada grupo, colocando nos jogadores a responsabilidade de discutir e dialogar sobre o que foi feito, sem buscar a resposta certa”. De acordo com a autora, essa resposta de fato não existe, pois não existe apenas uma forma de representar. Santos (2017, p.58), ainda expõe:

Deve-se saber utilizar diferentes fontes de informação e recursos tecnológicos para adquirir e construir conhecimentos; questionar a realidade formulando-se problemas e tratando de resolvê-los, utilizando para isso o pensamento lógico, a criatividade, a

intuição, a capacidade de análise crítica, selecionando procedimentos e verificando sua adequação.

Para atender o enunciado inicialmente nesse resumo expandido, quais elementos precisam estar presentes na aplicação de um jogo teatral? Ao recorrermos ao Manual de Instruções do fichário de Spolin (1990, p. 78), traduzido por Koudela, compreendemos que:

cada enunciado de “Foco dado nas fichas que compõem o fichário de Viola Spolin, é um problema essencial para a atuação que pode ser solucionado pelos jogadores. A mente ocupada em um ponto focal permite movimento estabilizado, o jogador é liberto para a resposta plena, sem censura, orgânica, diante dos muitos estímulos e fenômenos em constante mutação que entram ou emergem durante o jogo. Atitudes, atenção difusa, defesas e censuras são absorvidas diante do FOCO estabelecido e a resposta espontânea se torna uma probabilidade.

A Instrução, no fichário segundo a tradução de Koudela é a maneira que o professor deve falar e agir com os alunos, não é a explicação de como é o jogo, a explicação vem mais acima como descrição. A Instrução é coordenada pelo professor, que vai orientando os alunos, enquanto acontece o jogo, diante das situações que vão surgindo. O ideal é o professor participar da atividade.

Na etapa da Avaliação deve-se estimular um diálogo com os alunos sobre o jogo, extrair resultados, na descrição da avaliação tem-se o direcionamento de como conduzir o debate com os alunos e como tratar das questões pertinentes ao jogo teatral que acabou de acontecer correlacionando dificuldades, realidades cotidianas e problemas de convívios no ambiente escolar.

Spolin (2001, p. 54) em suas fichas sobre os Jogos teatrais destaca algumas áreas de acordo com sua experiência, dentre elas estão: Ver e ser visto; O Agora; Preparação da Parte do Todo; Jogo da Memória-Observação; Jogos com Estímulos Múltiplos e Comunicação. Os professores podem trabalhar estas áreas de conhecimento utilizando os Jogos Teatrais a partir do Fichário de Viola Spolin. Em cada ficha é possível perceber uma ou mais experiências articuladas com as seis dimensões do conhecimento da BNCC referente a Arte, que são: Criação, Crítica, Estesia, Expressão, Fruição e Reflexão.

Para Viola Spolin os jogos teatrais devem ser reconhecidos não somente como diversão, que extrapolam necessidades curriculares, mas sim como suporte que podem ser tecidos no cotidiano, atuando como práticas educativas, tornando um processo de experiência acumulada, que segundo Camargo e Ramaldes (2017), supera a mera compreensão dos Jogos e brincadeiras como um simples processo de atividades, ou

de acúmulo sucessivo de atividades, pois se constituem como prática em pensamento, é o aqui e o agora, aprendizagem pela ação.

Para Camargo e Ramaldes (2017), os jogos teatrais e as práticas coletivas na educação deveriam, portanto, se tornar eixo central na aprendizagem e vivências dos processos educativos, pois estão fundadas em pressupostos do pragmatismo. Os jogos teatrais e as práticas coletivas procuram transformar a escola numa forma viva de produção de pensamento, sem que se separe o mental do físico, o sujeito do objeto.

No presente resumo expandido apontamos a correlação do Ensino de Teatro e a aplicabilidade dos jogos teatrais entendendo que a partir do cotidiano e da valorização do campo experiencial, os referidos jogos possibilitam aos educadores compreender e propor soluções para as dificuldades enfrentadas pelos educandos. Em decorrência da criatividade exigida para se efetivar um jogo através de personagens tipos/caricaturas, a seleção e a problematização dos conteúdos sociais tornam-se geradores das sensibilidades dramáticas. Durante um jogo teatral os campos sensoriais se diversificam em vários aspectos, ou seja, históricos, políticos, econômicos, ideológicos, dentre outros.

O teatro atrelado ao campo da educação assume o processo para a apreensão da existência humana, indo para além de uma arena naturalizada formada por sujeitos/atores, assume-se como instrumento educativo crítico e reformulador dos cotidianos e das realidades sociais.

REFERÊNCIAS:

ARAÚJO, A.R.F. de. Sobre o Olhar – A percepção fenomenológica em Merleau-Ponty. (1996), Em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/filocom/ensaio4.html>. Acessado em 06/07/2013, às 06h14min.

BRASIL. Ministério da Educação. Base Nacional Comum Curricular (BNCC). Diário Oficial da União, Brasília, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf
Acesso: 02 de fev. de 2021.

FLORENTINO, Adilson, TELLES, Narciso, (orgs). Cartografias do Ensino do Teatro. Uberlândia: EDUFU, 2009

KOUDELA, I. D. Brecht e o jogo teatral infantil. Revista Comunicações e Artes, São Paulo, v.15, n.24, p.27-34, set./dez. 1990, p. 78

OLIVEIRA, U.A.S.M. de. A criação de textos teatrais a partir dos jogos e das peças didáticas de Bertolt Brecht. 2007. 262 f. Tese (Doutorado em Educação) Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, 2007.

RAMALDES, Karine; CAMARGO, Robson Corrêa. Os Jogos Teatrais de Viola Spolin (Uma pedagogia da Experiência). Goiânia: Kelps, 2017

SANTOS, M. A. F. dos, SILVA, M.A. V. Jogos Teatrais como mediadores do diálogo entre educação e cotidiano social: apontamentos teórico-metodológicos . **Revista Educação Artes e Inclusão**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 054-072, 2017. DOI:10.5965/1984317813022017054. Disponível em: <https://www.resvistas.udesc.br/index.php/arteinclusao/article/view/8291>. Acesso em 12 fev. 2022

SPOLIN, Viola. Jogos Teatrais: o fichário de Viola Spolin/ Viola Spolin; Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.

PROCESSOS CRIATIVOS E AUTOBIOGRÁFICOS NA VISUALIDADE E NA PERFORMANCE

Coordenação: Rosi Martins e Wolney Fernandes

O Grupo de Trabalho "Processos criativos e autobiográficos" pretende reunir trabalhos sobre processos de criação particularmente atentos às poéticas da imagem, da performance e das teatralidades contemporâneas. Visa reunir pesquisas que discutam o tema das imagens e das performatividades associadas às narrativas de si e do outro. Neste sentido, abrange igualmente as práticas artísticas e as discussões sobre as escolhas, os recursos, as redes, as negociações e os embates envolvidos nesses procedimentos. Bem como as questões das referidas produções em relação aos seus deslocamentos físicos, simbólicos, estéticos e políticos. O GT considera como fundamento os conceitos de imagem e cena em perspectiva ampliada que ocorrem em suportes variados que vão das artes visuais às artes cênicas. Tem-se a expectativa, sob o aspecto interdisciplinar, o destaque para a estética e a política dos atos autobiográficos nas produções artísticas.

Achadouro de Memórias: escavação do Oráculo do Menino Encantado.

Palavras-chave: achadouro; devaneio; memória; infância; imaginário.

Memory finder: excavation of the Delighted Boy's Oracle.

Keywords: finders; daydream; memory; childhood; imaginary.

Buscador de memoria: excavación del Oráculo del Niño Encantado

Palabras clave: buscadores; ensueño; memoria; infancia; imaginario.

Bernardo de Morais Pinto²⁰

fotomoraisbernardo@gmail.com

Apresentação

Nesta pesquisa em Arte de abordagem autobiogeográfica (RODRIGUES, Manoela 2017) abro portais para uma narrativa centrada na memória afetiva situada na infância. Composta por projetos artísticos que rodeiam os achadouros de infância, termo que tomo emprestado de Manoel de Barros (2018), referenciando um espaço potencial entre o eterno e o interno; e discutindo a relação entre território e a prática de si para uma prática de si continuada.

Seguindo um viés fenomenológico, a minha visão sobre território de infância se refere sobre uma experiência vivida neste espaço e lugar que considera os fatores subjetivos vivenciados a partir de uma base material objetiva e da relação com outros seres, paisagens e imaginários.

Nas lembranças da solidão cósmica de uma criança, a imaginação e a memória estão intimamente entrelaçadas e são capazes de gerar poesia. “Quando sonha em sua solidão, a

²⁰ Sertanejo do norte de Minas Gerais desde 1989, graduado em Comunicação Social no Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas FMU/FIAM-FAAM desde 2011 e artista visual desde que se entende por gente, Bernardo investiga estética e imaginário do ser dos Sertões através da fotografia e ilustração. Tem desenvolvido sua pesquisa a partir de temas centrais como memória, imaginário, lugar e identidade como pesquisador independente no Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA/FAV/UFG/CNPq) na linha de pesquisa: Materialidades e imaterialidades auto/biográficas nas poéticas artísticas e processos de criação, coordenada pela professora Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV/FAV/UFG).

criança conhece uma existência que não tem limites. Seu devaneio não era simplesmente uma fantasia de fuga. Era um devaneio de vôo” (BACHELARD, 2009, p.46).

Impulsionado pelas obras de Bachelard (2009, 1998, 2001), Durand (1997), Wunenburger (2007), abro ramificações filosóficas e artísticas, interligando saberes e impulsionando a produção artística autoral que se desdobra em artefatos visuais e escritas de si. A metodologia da escavação proposta baseia-se ainda no diálogo com o geógrafo Yi-Fu Tuan (2013), que propõe uma perspectiva humanista para se pensar o mundo por meio da relação das pessoas com a natureza, evidenciando ideias e sentimentos a respeito do espaço e lugar.

Objetivo geral

Escavar, por meio de uma pesquisa artística autobiogeográfica, a minha memória de infância e imaginário sertanejo, enquanto artista-pesquisador.

Objetivos específicos

- Fundamentar esta pesquisa autobiogeográfica por conceitos de fenomenologia da imaginação e da memória;
- Aprofundar a prática de escavação dos Achadouros de Memórias por meio de materialidades e manualidades;
- Explorar as qualidades subjetivas deste território por meio da criação e ilustração de um oráculo.

Metodologia

Quando instigado artisticamente pela palavra território, no período de sobrevivência dos anos pandêmicos, conheci a capacidade de devanear a partir da força psíquica da materialidade da terra. Da terra do meu quintal, prensada em um molde, surgiu um “travesseiro” para sonhar com as terras do meu distante Sertão natal. Bastou sentir a textura da terra, fechar os olhos, sentir o cheiro da poeira e lá estava a criança cósmica, viva em um território sertanejo de afetos.



Figura 1. Bernardo de Morais Pinto, Sem Título, 2021.

A escavação teórica, feita a partir de autores que discorrem sobre imaginário e memória, e a prática, que formou-se a partir de manualidades ([ação manual] e uso intencional das mãos/tato como parte consciente do/no processo) em materialidades (contato com elementos concretos) unem-se em uma trilha metodológica do processo de criação, usando o psiquismo do devaneio poético como veículo para abertura da minha autobiogeografia.

Durante o processo, manipular a matéria se tornou um outro portal aguçador de sentidos, deste modo, o bloco de terra começou a ganhar sulcos, topografias prenes de outras narrativas em devaneio. A estes lugares denominei “Achadouros de Memória”, em referência e homenagem aos “Achadouros de Infância” de Manoel de Barros.

Enquanto escavo, abro espaço para que a subjetividade desse imaginário possa se apresentar, depositar os seus significados afetivos e dialogar simultaneamente com o meu mundo interior e a minha produção artística. Bachelard (2009) afirma que uma imagem sempre fomenta a criação de novas imagens, conseqüentemente, toda e qualquer imagem, ao mesmo tempo produto e produtora do imaginário, passa a ter o caráter de sagrado, devido à sua universalidade e à sua emergência do inconsciente. (LAPLANTINE & TRINDADE, 2017, p.5).

Escavar é um gesto de descida à intimidade substancial, à uma profundidade que dá vida e movimento à realidade do meu presente, onde o espírito se dispõe à abertura, ao conhecimento

e ao autoconhecimento. O achadouro de memória é, em si, todo um mundo latente em perpétuo movimento que nutre organicamente as raízes imaginais do meu universo poético. O imaginário das obras mostra-se assim como um espaço de realização, de fixação e de expansão da subjetividade. (WUNEBURGER, 2007).



Figura 2. Bernardo de Moraes Pinto. Escavação dos Achadouros de Memória (Detalhe), 2021 .

Ainda no campo teórico, apoio-me em Gilbert Durand (1997) afirma que frente à angustiante consciência da morte e do devir, o homem adota atitudes imaginativas buscando negar e superar o inevitável ou transformar, invertendo o significado mórbido em algo reconfortante, resulta aí uma percepção, produção e reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos. E seria por isso que “[...] o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo - imaginação criadora -, mas, sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor” (DURAND, 1997, p. 432). Ainda, para o teórico, o imaginário é um motor repositório, uma espécie de “bacia semântica”, local onde as imagens podem se multiplicar.



Figura 3. Bernardo de Moraes Pinto. Sem Título, 2021.

Pela perspectiva autobiogeográfica, penso que subjetividade e imaginário estão em contínua construção e partem dos cruzamentos entre o ser e o lugar, memória e devaneio, sentido e significado, consciente e inconsciente, em múltiplas configurações de territorialidade. A autobiogeografia aponta um tempo único, onde fragmentos pessoais que estão metafisicamente enterrados, podem se encontrar vivos e pulsantes. Usar a escavação como método de pesquisa é dar espaço ao menino que não foi pra lugar algum, que se mistura em tempos, recordações que trespassam a linearidade e se reorganizam em uma reterritorialização da afetividade não só de espaços, mas também do tempo.



Figura 4. Bernardo de Moraes Pinto.
Notações do Achadouro #1.



Figura 5. Bernardo de Moraes Pinto.
1ª carta da Oráculo, 2021.

Conclusão

Faço uso da memória como insumo da minha produção artística, não apenas para resgatar um passado bucólico, mas pela possibilidade irreversível de subverter o próprio passado e de

expurgar o indesejado através de uma nostalgia transformante. (RUFINO, 1999 Apud CANTON, 2009, p.40). O viés prático desta pesquisa explora paisagens de uma infância vivida na zona rural, por meio da produção de um oráculo com dez artefatos visuais, que se materializa a partir dos achadouros, através de uma abordagem fenomenológica da memória e do imaginário, ao explorar as qualidades subjetivas deste território. A impossibilidade do acesso físico a este território, devido à pandemia, ou de referencial imagético, pela perda de acervo digital, abriu portas para uma rememoração a partir de devaneios poéticos em estados meditativos, onde o ato de escavar um bloco de terra prensada me permitiu explorar as paisagens e topografias em uma narrativa espacial e memorial fora do tempo linear.

No atravessamento com as obras de Bachelard, entendo que a materialização desse imaginário se dá quando se pensa, sonha ou vive a matéria. “O imaginário não encontra suas raízes profundas e nutritivas nas imagens; a princípio, ele tem necessidade de uma presença mais próxima, mais envolvente, mais material” (BACHELARD, 1998, p.126). Sob viés da metafísica, o elemento material é determinado como “o princípio de um bom condutor que dá continuidade a um psiquismo imaginante” (BACHELARD, 2001, p.8).

A matéria que muitas vezes é reduzida ao tangível, é na verdade uma noção absolutamente metafísica, ela é uma hipótese. Quando se fala em matéria, está se criando, no fundo, um símbolo de algo que escapa ao conhecimento, e que tanto pode ser o espírito como qualquer outra coisa; pode ser inclusive o próprio Deus (JUNG, 2015). O devaneio sobre a materialidade é uma forma de traduzir a entrega de corpo e de alma à imagem poética que encanta. O constante estado de encantamento do eu-criança que fui, diante da sabedoria do território afetivo da fazenda de meus avós, na zona rural da cidade de São Francisco, no norte de Minas Gerais, me permite viver a cosmicidade do meu mundo interior, de magia, mistério e genuíno encantamento. Este é um tesouro que fomenta a pesquisa sobre o tema do enriquecimento da experiência de Ser e de suas imagens fundantes.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento.** São Paulo: Martins Fontes, 2001

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas.** Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

CANTON, Katia. **Tempo e Memória.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** Lisboa: Presença, 1997.

JUNG, Carl Gustav. **A energia psíquica.** Petrópolis: Vozes, 2015.

LAPLANTINE, François & TRINDADE, Liana. **O que é Imaginário?** São Paulo: Editora Brasiliense, 2017.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. **Autobiogeografia como metodologia decolonial,** In: Encontro da Associação Municipal dos Pesquisadores em Artes Plásticas, 26, Memórias e Invenções, 2017, Campinas. Anais [...] Campinas: ANPAP/Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3148-3163.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.** Londrina: Eduel, 2013.

WUNEBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário.** São Paulo: Loyola, 2007.

Performances guiadas por sonhos: acontecimentos poético-premonitórios

Palavras-chave: sonho; relato onírico; programa de performance;
arte da performance

Performances guided by dreams: poetic-premonitory events

*Keywords: dream; dream report; performance
program; performance art*

Performances guiadas por los sueños: hechos poético-premonitorios

*Palabras clave: sueño; informe de sueños; programa de
performance; arte de performance*

Bruna Mazzotti²¹
bruna_mq@live.com

Na primeira vez que experienciei um sonho, eu tinha por volta de seis, talvez sete anos, e me deslumbrei de tal modo que, ao acordar, perguntei à minha avó materna algo como: “É possível me encontrar com personagens de desenho? Porque eu me encontrei com o *Ash* de *Pokémon!*²² [...] Como eu fui parar lá?”. Minha avó tratou de resmungar que eu estava vendo desenhos demais e sendo influenciada negativamente por eles – mas isso não vem ao caso. Destaco aqui minha ingenuidade infantil: quando vi, acordei e recordei o sonho – sem saber tampouco que eu era capaz de sonhar, pois nunca haviam me dito que podíamos ver imagens, experienciar sensações, ouvir e tocar de tudo enquanto dormimos – ali encarei o sonho enquanto um **acontecimento** real. Quando sonhei, mais do que acreditei, afirmei ter vivido. Hoje, aos 26 anos, tenho entendido situações oníricas enquanto episódios vivenciados, pois, ainda que a qualidade do ver no sonho seja de outra ordem, é uma visualidade que está acontecendo, em um olhar vivente e vidente (SADDI, 2011).

²¹ Mestranda em Poéticas Interdisciplinares através do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ); cursa especialização em Ensino de Artes Visuais via Colégio Pedro II (CP II); e é licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Amazonas (FAARTES/UFAM). Atua na área de Poéticas Visuais com ênfase em: performance arte, instalação, escrita aliada ao Tarô e proposições colaborativas/participativas para expandir lugares de enunciação. Integrante do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA/FAV/UFG/CNPq).

²² *Pokémon* é uma franquia que se desdobra em brinquedos, jogos, cartas, filmes, séries de televisão e, em meu caso ora contado, um desenho animado que era exibido às manhãs em um programa de TV. Eu não perdia um episódio sequer, dos quais eram protagonizados pelo personagem *Ash*. Um chamado *Pokémon* é uma espécie de criatura ficcional, das quais são capturadas e utilizadas pelos seres humanos para lutarem umas contra as outras em torneios.

Há também uma outra postura dos sonhos que destaco: **premonições**. Pois em muitos deles podemos encontrar impressões, pensamentos e atitudes não apenas do dia antecedente e do dia corrente, mas também dos dias que estão por vir (JUNG, 2021). Portanto, vejo como necessidade pensar o sonho não somente como uma experiência trivial que se encontra entre a noite e o dia, mas como exercício capaz de me orientar para escolhas cotidianas (KRENAK, 2019). Uma vez sonhei que minha sogra retornava de Portugal sem avisar e, semanas depois, o acontecimento do sonho coincidiu com o acontecimento na vigília. Ademais, houve uma outra vez em que sonhei estar em uma sala de aula desconhecida, onde pessoas, também desconhecidas, estavam sentadas em círculo – meses depois, decidi aproveitar meu último dia de férias em Niterói (RJ) ao marcar presença em um curso de Arte e Psicanálise²³ de Alexandre Sá: ocorreu que estava na mesma sala, com as mesmas pessoas que me apareceram em sonho – algo que me deixou extremamente deslumbrada e assustada.

Esses dois lugares imbricados em minha vida – a premonição, o acontecimento – levaram-me a programar performances a partir da sugestiva de sonhos. O conseguinte visual que daí emerge é dado pelo seguinte procedimento de: sonhar; relatar; programar e performar. Em outras palavras: primeiro, há o sonho – acontecimento único, premonição em potencial para a programação²⁴ de performances²⁵; em seguida, o relato – entre o lembrar e o esquecer, entre fatos e enganações, organizo a narrativa sonhada para a escrita manual ou proferimentos verbais gravados por um aplicativo de celular; do relato, as imagens que mais me saltam são vistas como sugestões férteis para gerar programas de performance; dos programas, a ação pode vir a se concretizar ou apenas existir em hipótese de trabalho. Desse mote consecutivo, apresentarei dois trabalhos-frutos a seguir.

Estava na sala de uma casa, da qual até então não havia visitado fora das vídeo-chamadas: a

²³ Para mais informações, ver: <https://www.osaogoncalo.com.br/geral/59498/seminario-em-niteroi-aborda-relacoes-entre-arte-e-psicanalise>. A presente matéria é do ano de 2019, mas ilustra bem o local em que ocorreram os acontecimentos vivenciados por mim em 2018.

²⁴ O chamado programa é um elencar de ações das quais serão vistas apenas na execução de uma performance (FABIÃO, 2013).

²⁵ A palavra performance é um termo relacionado desde a desempenho profissional, esportivo, industrial, até à execução de uma atriz ou ator em cena – neste este estudo tratamos da palavra performance no campo da arte: uma ação instaurada que nos dá a ver imagens sequenciais geradoras de sentido (SILVA, 2017).

morada de meu parceiro, José Loures. Nós dois juntos, abraçados, de pé e nus. Eu beijava sequencialmente o seu peito com muita ternura, todo o carinho possível, como se beijasse sua testa ou bochecha. Não existia reação alguma da parte dele, que só recebia os beijos passivamente. Tal relato vem de um sonho que decidi transformar em programa de performance para a câmera: 1) Beijar o peito de meu parceiro pela primeira vez depois de um ano e quatro meses de distância física; 2) Colocar a câmera em posição exata da qual foi dado o enquadramento visual dentro do sonho; 3) A repetição continuada da ação deverá seguir o mesmo ritmo visualizado em sonho e o momento de encerrar será decidido na performance. Quando o programa foi posto em operação pela primeira vez, os beijos ganharam o contrário da ternura sonhada: violência.



Figura 1. Bruna Mazzotti e José Loures. Amor de vir ver²⁶. Performance para a câmera. Anápolis - GO, 2021.

Em outro momento, na mesma casa, em uma cama de casal à meia-luz, eu estava deitada sobre o corpo do José: meus pés encontravam sua boca e vice-versa. Eu beijava os pés dele, ele beijava os meus pés. Quando acordei, recordei-me de duas imagens: *Yin-Yang*²⁷ e *Uróboro*²⁸, fundamentais para a elaboração posterior da performance. Decidimos sair de uma literalidade e experimentar deitar na mesa ao invés da cama quando elaborei o programa: 1) Vestir-me de branco, enquanto José se veste de preto; 2) Selecionar o tempo máximo para o temporizador

²⁶ O programa dessa performance vem sendo feito a cada dia 23, mensalmente. Continuaremos a fazê-lo por tempo, até agora, indeterminado. O sequencial de reativações dado até outubro de 2021 pode ser visto em: <https://youtu.be/IeQIqRLHJHo>. Acesso em: 4 fev. 2022.

²⁷ *Yin-Yang*: um círculo de duas metades, uma branca, outra preta, ainda assim, há uma parcela de preto no branco e uma parcela de branco no preto: “só existem em relação um com o outro. São inseparáveis e o ritmo do mundo é o próprio ritmo de sua alternância” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 1055).

²⁸ *Uróboro*: serpente mitológica que abocanha a própria cauda, formando um círculo contínuo (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 2020): “símbolo da manifestação e da reabsorção cíclica; é a união sexual em si mesma, autofecundadora permanente (...)” (ibid., p. 895).

da câmera e posicionar o dispositivo de modo que a mesa fique centralizada enquanto foco;

3) Disparar o gatilho da câmera e utilizar do tempo dado pelo temporizador para me deitar por cima do José – do modo como foi sonhado. Uma dificuldade: a câmera permitia apenas 10 segundos de temporizador – deixando tudo mais emocionante, engraçado e doloroso no embate entre os corpos que lutavam para ficarem sobrepostos em um curto período de tempo entre o disparo e a captura. A ação foi repetida duas vezes: uma diurna, outra noturna.



Figura 2. Bruna Mazzotti e José Loures. A mesa posta I. Performance para a câmera (fotografia). Anápolis -GO, 2021.



Figura 3. Bruna Mazzotti e José Loures. A mesa posta II. Performance para a câmera (fotografia). Anápolis -GO, 2021.

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Ilinx-Revista do LUME**, n. 4, 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em: 11 fev. 2022.

JUNG, C. G. **Sonhos**. Petrópolis: Vozes, 2021.

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

SADDI, Maria Luiza Saboia. Desenhos no Céu: sonho e poesia. 20º Encontro de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP: Subjetividade, utopias e fabulações, Rio de Janeiro, 2011. **Anais do...**, Disponível em: UERJ/Rede Sirius/Biblioteca CEH/B, 2011 - http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/maria_luiza_saboia_saddi.pdf. Acesso em: 15 fev. 2021.

SILVA, Alan Beserra Toledo da. (In)possibilidades do registro como performance. 26º Encontro de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP. **Anais do...**, Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S12/26encontro____SILVA_Alán_Beserra_Toledo_da.pdf. Acesso em: 27 fev. 2022.

**F(r)icciografias Catrumanas:
Um estudo autoficcional do criador-intérprete**

Palavras Chaves: Coreogeografia; autoficção; processo criativo; f(r)icciografias catrumanas

***Catrumanas's F(r)icciographies
An autofictional study of the creator-performer***

Key Words: Choreogeography; autofiction; creative process; Catrumanas's f(r)icciographie.

***F(r)icciografias Catrumanas:
Un estudio autoficcional del creador-intérprete***

Palabras clave: coreogeografía; autoficción; proceso creativo; f(r)icciografias catrumanas.

*Davidson José Martins Xavier²⁹
davidsonxavier@discente.ufg.br*

Recolocar-se no centro

A presente pesquisa pretende ampliar o termo coreogeografia (Katz, 2001), refletindo o processo criativo da dança-teatro *bauschiano*. A coreogeografia é uma forma de relacionar o movimento e o espaço, como possibilidade de uma criação cosmogônica. Usa-se também o termo criador-intérprete (Nunes, 2012), ou seja, os sujeitos que buscam relacionar a sua criação em dança com outras áreas de conhecimento, criando uma assinatura própria.

Percebendo a fricção desses termos, corrobora-se com Lyra (2011) quando se classifica o ator de f(r)icção como um artista que cria, tendo por base o atrito entre sua realidade social-histórica e a ficção cênica.

²⁹ É norte mineiro, e, de vez em quando, esquece as palavras e as substitui por palavras criadas em um idioma inventado. Além disso, é criador-intérprete, artista-educador e instrutor de movimento. É mestrando no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena PPGAC/UFG. Bolsista FAPEG Edital 01/2021. Integrante do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA/FAV/UFG/CNPq) e do Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (LAPIAC/FEFD/UFG/CNPq). Seu trabalho relaciona memória, autoficção, imaginário e corpo, usando o movimento para inventar-se, criando um mundo onde seus alter egos podem realizar pedaços de sonhos frustrados. Nessa pesquisa corpórea o corpo pretende ser recolhido pelo movimento, procurando sensorialidades que se apoiem em escombros e escuros.

Propõe-se investigar um processo de práxis artística que, guiado por esses termos e amparado pela autoficção (Doubrovsky, 1977), possa criar uma f(r)icciografia do imaginário. O autor deste resumo é um sujeito que se compreendeu completo (Kilomba, 2019) quando, ao olhar para sua história, percebeu-se como uma pessoa negra, apagada por uma sociedade racista. Esta motivação enraizou-se culturalmente ao norte de Minas, ao movimento catrumano³⁰ e ao universo geraizeiro.

Dessa forma, identifica-se processos de criação que se amplificam pela fricção do imaginário geraizeiro, onde autor usa escrevivências (Evaristo, 2007) como caminho para o centro, despertando o não dito para criar diversos poemas, contos, crônicas, frases disparadoras de processo em dança. Ao criar aquilombamentos afetivos (Lourenço, 2021) o criador-intérprete busca uma dança que é feita da sua relação com o espaço e as singularidades de suas vivências, fazendo do gesto uma forma de consciência crítica e engajada.

Objetivos: Fincar o pé

Objetivo Geral

Realizar um processo de criação exploratório em dança-teatro em uma práxis que aborde a autoficciografia do criador-intérprete.

Objetivos Específicos

- A) Compreender e analisar a potência do termo coreogeografia como uma abordagem decolonial.
- B) Potencializar, a partir de dispositivos criativos em dança-teatro *bauschiano*, um ambiente de criação para o criador-intérprete.
- C) Desenvolver um processo de criação corporal que tenha o dispositivo coreogeográfico como possibilidade de friccionar o sujeito e o espaço.

³⁰ É um movimento articulado em Montes Claros, em 2005, por intelectuais, artistas e políticos do norte de Minas. O seu objetivo é criar um plano de desenvolvimento para essa região, identificando e aproveitando todas as suas potencialidades. João Batista de Almeida Costa, principal articulador do Movimento, acredita que desinformações sobre a história de Minas Gerais, e em específico quanto à região norte, prejudicou o entendimento da participação do norte de Minas na formação e consolidação do estado, gravemente. Nesta pesquisa a inspiração deste movimento faz surgir uma urgência em articular cultura, espaço e movimento, em busca de uma dança que friccione o lugar.

D) Pautar o processo criativo em dança-teatro como uma possibilidade de uma dança f(r)iccional.

Metodologia: Por uma f(r)icção do imaginário

O processo do artista busca uma dramaturgia urgente (Lourenço, 2021), fricciografada³¹ pelo imaginário geraizeiro.

Revisando seu caderno de artista de 2021, o autor encontrou frases norteadoras que foram usadas como perguntas motivadoras para adentrar o universo mitológico em artes, criando cinco bordas para retornar ao centro.

A primeira, uma borda solitária, que se guiava pela pergunta: “deixe a viscosidade do corpo fazer caminhos translúcidos atrás de ti”. Neste espaço houve o vasculho do imaginário e memórias para entender-se enquanto corpo catrumano; deste trabalho nasceram as videodanças³²: *Modos de ofuscar os olhos* e *Reflexo*. O próximo passo, com a borda mitológica, o questionamento “como encontrar a divinização do corpo-em-estado-de-matéria?” amplificou sentidos, devaneios e percepções da relação com o espaço geraizeiro³³.

³¹ Patrice Pavis (1998) compara o uso dos corpos no dança-teatro *bauschiano* como uma fricção do artista, por neste conter sempre uma constante hesitação entre o gesto dançado e o gesto mimético. Para além disso, cria-se uma f(r)icção quando o espectador o percebe em um espaço entre interpretação e realidade. Agregando a esta noção, Philippe Lejeune (2014) chama de “autoficção” uma escrita cuja enunciação entre autor, narrador e protagonista não é claramente definida, mas deixa pairar uma constante dúvida sobre a identidade de quem narra, e a veracidade factual dos relatos. No caso do trabalho do criador-intérprete, penso que a f(r)icção deposita-se em camadas dúbias, onde o autor, performer, protagonista e espaço/lugar, formam camadas dramáticas durante o processo, criando-se assim uma autof(r)icção do criador-intérprete.

³² Modos de ofuscar os olhos – não publicado – Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1hI2PaX0R2okHp4A_hHsNPJqBCL1-qke4/view?usp=sharing

e Reflexo – não publicado – Disponível em:

https://drive.google.com/file/d/1zqfpDgpnksWpXf_e6uo2O6u7Zv3HS8rc/view?usp=sharing

³³ Crônica e ensaio fotográfico – Matula Genealógica – não publicado – Disponível em:

https://drive.google.com/drive/folders/1ZanmXyF2OMQmA5wdX_xNsZgftjFfNva?usp=sharing



Fig. 1. Davidson Xavier. Reflexo (Videodança), 2021. Frame de tela.

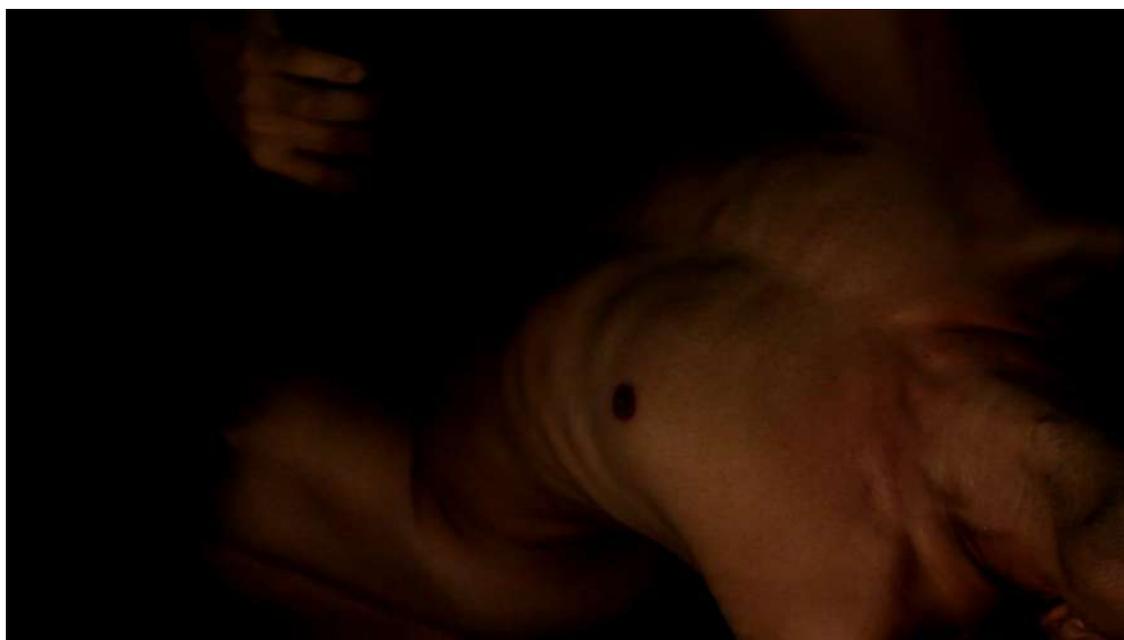


Fig. 2. Davidson Xavier. Reflexo (Videodança), 2021. Frame de tela.



Fig. 3. Davidson Xavier. Modos de Ofuscar os Olhos (Videodança), 2022. Frame de tela.



Fig. 4. Davidson Xavier. Modos de Ofuscar os Olhos (Videodança), 2022. Frame de tela.

Na terceira borda, a borda espiral, o direcionamento: “cruze redemoinhos com a sombra crescente-decrescente das coisas e choque este ovo no seu íntimo” propôs a criação de mitos-guias e mitotemas (sequências, movimentos, imagens), que por lugares autoficcionalis fez nascer uma persona. Nos passos quatro e cinco a borda impossível e a borda indizível, respectivamente com as questões “confunda dimensões e sentidos para criar uma

memória-do-que-poderia-ter-sido” e “tateie o indizível, escute os veios da terra”, o intérprete se debruçou em um processo criativo em dança que pretendia chegar a uma dramaturgia autof(r)iccional, olhando nos olhos da máscara branca herdada, retirando-a, de certa forma, como diz Lourenço (2021), para encontrar uma dança que tenha cor.



Fig. 5. Davidson Xavier. Matula Genealógica (01/06). Registro autoficcional, dimensão variável, 2021.



Fig. 6. Davidson Xavier. Matula Genealógica (02/06). Registro autoficcional, dimensão variável, 2021.



Fig. 7. Davidson Xavier. Faz escuro mas eu danço (Performance/dança), 2022. Frame de tela.



Fig. 8. Davidson Xavier. Faz escuro mas eu danço (Performance/dança), 2022. Frame de tela.

Discussão: Em estado de Gerais

O movimento Catrumano (Costa, 2003) surgiu em Montes Claros/MG e, mais tarde, ganhou força com a Lei PEC 21/2011 que propôs a criação do Dia dos Geraes, como resgate à verdadeira história de Minas Gerais. A partir disso o autor deste resumo valoriza o sujeito catrumano, descortinando este espaço pela autoficção. Desta forma, o artista se mitifica, ou se autoproclama dono da história, em uma escrita que desvela um ser em “estado de Gerais”.

Essa figura faz casa no infinito, mais precisamente no ponto de intersecção. Pensa-se que uma curva deste símbolo pode representar o externo, o fora do corpo, o lugar sertão. Enquanto a outra curva é o espaço do interno, do dentro do corpo, o lugar do Ser-tão. Entendo que para viver o sertão-lugar como espaços de recantos, e o Ser-tão enquanto lugar de re-cantos, é preciso estar no ponto de cruzamento entre estas duas curvas.

Estes devaneios autoficcionalis direcionam futuras cenas, surgindo espaço para uma variedade de identidades mais ou menos míticas, mais ou menos verdadeiras, onde subjetividades se encontram entre realidade e ficção, alterando mitologias, reavivando o mito-guia catrumano e compreendendo um processo para uma f(r)icção do imaginário.

O criador-intérprete adentra-se num terreno do imaginário geraizeiro, usando a ficciografia, não para cortar a ligação entre o artista e sua vida, mas para, neste lugar de brecha, encontrar potenciais para vozes anteriormente não ouvidas.

Conclusão

Espera-se contribuir para reduzir os silenciamentos de corpos, como o do autor, que historicamente foram postos à margem. Ressaltando um processo de borda/fronteira, este texto traz uma abordagem decolonial na dramaturgia na dança, na qual o autor apresenta uma pesquisa corporal em dança que vasculha escombros de um processo de colonização do imaginário, recolocando-se no centro.

Referências

AZEVEDO, Luciene Almeida de. **Autoficção e literatura contemporânea**. Revista Brasileira de literatura comparada, n.12,2008.

COSTA, João Batista de Almeida. **Mineiros e baianos: englobamento, exclusão e resistência**. Brasília: Universidade de Brasília, 2003 (Tese de Doutorado).

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In ALEXANDRE, Marcos (Org.) **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Maza Edições, 2007.

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: Demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. **Revista Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan./jun. 2015.

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

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico: de Rousseau à internet**. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LYRA, Luciana de Fatima Rocha Pereira. **Guerreiras e heroínas em performance: da artetnografia à mitodologia em Artes Cênicas**. 2010. Tese (Doutorado em Artes em Artes Cênicas), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas - SP, 2011.

LOURENÇO, Kleber. Sobre corpos, cruzos: dramaturgias urgentes. In: **Acordar o chão: dramaturgias em danças contemporâneas negras**. Kanzelumuka (Org.). São Paulo: Edição Independente, 2021, pp. 22-37.

NUNES, Sandra Meyer. O Criador-intérprete na Dança Contemporânea. **Revista NUPEART**, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 83-96, 2013. DOI: 10.5965/2358092501012002083. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/3037>>. Acesso em: 1 ago. 2021.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

(Trans)Midiático: Autobiografia Trans

(Trans)Mediatic: Trans Autobiography

(Trans)Midiático: Autobiografia Trans

Kai Henrique Silva Fernandes³⁴

kaifeh66@gmail.com

José Flávio Gonçalves da Fonseca³⁵

flaviofonseca@unifap.br

Esse trabalho consiste na revisitação e apresentação de uma obra cênica que relata os meus processos de transição de gênero, buscando contribuir para produção de trabalhos que abordem a transgeneridade. Os temas abordados relatam os meus momentos da infância e juventude de homem transgênero e os meios encontrados no teatro e na vida acadêmica como estratégias de sobrevivência através de criações cênicas.

O interesse por esta pesquisa surgiu a partir da necessidade de ser revisitar o trabalho criado em 2019, intitulado *(Trans)Midiático*, realizado por meio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PROBIC) da Universidade Federal do Amapá, inicialmente concebido como uma cena curta, onde foram utilizados para criação materiais autobiográficos e materiais de pesquisas acerca da cena expandida e intermedial, para com isso refletir, na prática, acerca desta temática.

Descrever o processo de criação e desenvolvimento do espetáculo *(Trans)Midiático* leva em consideração os fragmentos de minha infância e juventude, bem como os conflitos e acordos percebidos no meu corpo trans neste dinamismo do amadurecimento. Sendo assim, perceber e acolher a autoetnografia no desenvolvimento deste trabalho oportunizou a criação de meios possíveis desta pesquisa, a qual foi desenvolvida através da utilização de mídias digitais e analógicas, tais como registros de gravações de áudio, fotografias, cartas e diários. O processo de

³⁴ Graduando em Teatro pela Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PROBIC/UNIFAP). Membro do grupo de pesquisa (LABORA)tório (NO)made – LABORANO.

³⁵ Professor adjunto do curso de Teatro da Universidade Federal do Amapá – UNIFAP. Orientador do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PROBIC/UNIFAP). Líder do grupo de pesquisa (LABORA)tório (NO)made – LABORANO.

pesquisa autoetnográfica “(...) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si” (FORTIN, 2009, p. 83).

A observação e participação em locais onde circulavam homens trans também foi de extrema importância, dentre estes lugares estão os grupos nos quais participei em movimentos LGBTQIA+, como a ONG CASVI de Piracicaba - SP e a UNALGBT de Macapá – AP e suas atividades de trabalho como encontros em eventos, apresentação em congressos e seminários acadêmicos. A intenção de investigar estes registros e experiências é fortalecer discussões sobre a pesquisa sobre si e, principalmente, dar ênfase às questões predominantes no processo de transição de gênero.

Objetivos

Como homem trans, artista e pesquisador, reconheço a extrema necessidade de causar interesse tanto de artistas quanto de produtores de arte que buscam visibilizar e/ou sensibilizar o corpo trans em suas criações, sem deixar de lado a complexidade de assuntos que são essencialmente vividos por essas pessoas, particularmente, sobre questões de identidade de gênero, transfobia e silenciamento político e social, que serão resgatadas na discussão dessa pesquisa e complexificadas ao pensá-la como obra artística.

Metodologia

A metodologia de pesquisa utilizada tem como pressupostos os escritos de pesquisadores acerca de processos investigativos que trazem a prática artística como potência, entre eles a pesquisa performativa ou pesquisa guiada-pela-prática discutida por Brad Haseman (2015), a Prática como pesquisa (*practice as research*) discutida por Robin Nelson (2013) e a Pesquisa-criação (*recherche-creation*) discutida por Mireille Losco-Lena (2017). Tais metodologias “(...) inserem a prática no centro do processo e nesse sentido, aguçam o olhar dos pesquisadores para o desenvolvimento de procedimentos e protocolos em torno desta prática”. (FONSECA, 2020, p.19).

O processo de criação se deu a partir da coleta de materiais pessoais como anotações, cartas, fotos e vídeos que estavam arquivadas desde 2017 e o inter cruzamento desses materiais

com recursos da intermedialidade, como a captura e projeção de imagens ao vivo, tanto do meu corpo como dos documentos colocados em cena, experimentando com isso a criação de uma dramaturgia híbrida entre imagem, corpo e palavras. O material foi reunido por meio de experimentações dentro do grupo de pesquisa LABORA(tório) NÔ(made) da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP).



Figura 1: Recordações de infância

Fonte: arquivo pessoal.

Esta obra liga a dramaturgia e a vida para partir da utilização de mecanismos que dialogam e possibilitam traduzir a construção de uma representação que alcance e permita a compreensão destes processos e vivências *trans centradas*. Essas vivências estão carregadas de uma busca de ressignificação do olhar social, das lutas e produções artísticas, resgatando memórias afetivas fundamentais para um olhar menos estigmatizado sobre a existência trans, desenvolvendo um pensamento crítico, estabelecendo maneiras de se construir pilares para existir e inspirar outros corpos adentrarem cada vez mais a estes espaços.

Para criar uma dramaturgia que mescla elementos de arte e vida, mesmo que com cicatrizes dos preconceitos, discriminações vividas e das necessidades de um ser humano, necessitamos nos dispor a viver e nos colocar em cena, e irmos aprendendo e passando adiante experiências mais próprias da nossa transgeneridade. Expor debates sobre gênero e sexualidade

é muito importante para que possamos deixar de estar vivendo em um *cistema* que perpetua normatividade cis, uma vez que a existência e reprodução dessa normatividade demonstra como se nós, pessoas trans, não fossemos pessoas dignas de ter voz, nem visibilidade nas mídias e na vida pública.



Figura 2: Cena Trans(Midiático)

Fonte: arquivo pessoal (2019).

Falando de um ponto de vista de um homem trans branco, tenho percebido e experienciado um mundo em que sempre estamos sendo expostos a obras e criações artísticas trans sendo tratadas no espectro cis, estes que nos retratam com um olhar laboratorial e fetichizado. Por serem cis só conseguem alcançar o limite do olhar, mas não o do sentir. Na carne, na pele de uma pessoa trans, nada disso chega minimamente a representar quando se usa o *transfake*, pois por estarmos sempre à margem de qualquer espaço, sejam eles reais ou mesmo virtuais, continuamos sendo invalidados.



Figura 3: Reapresentação da obra Trans(Midiático)

Recorte: arquivo pessoal (2022).

Conclusão

Na atualidade temos diversos movimentos alternativos de produções audiovisuais e teatrais escritas e encenadas por pessoas trans que buscam ganhar visibilidade e quebrar o paradigma e o preconceito para com nossas histórias e corpos, inventando outros métodos e formas de escritas e narrativas e possibilidades de resistência. Diante do exposto, entendemos “o potencial político da performance transgênera: a exposição da fratura à experiência do antagonismo fundamental que constitui a situação simbólica do gênero na nossa sociedade” (LEAL, 2018, p. 467).

Estar em cena vai além da vaidade dos palcos, pois ser estrela é propiciar um ato político contra o *cistema*, é pôr à mostra as mazelas da nossa sociedade e colocar o dedo na ferida daqueles que nos sangram e nos matam - travestis, mulheres trans queimadas mortas, homens trans raptados e mortos com os mais variados requintes de crueldade - tudo sob as asas de *cistema* opressor que o oculta.

É necessário trazer um repensar de formas de criação dramatúrgica seja no ambiente educacional como nos palcos do teatro direcionada a pessoas trans, pois a grande maioria que ocupam cargos de prestígio e tem acesso à cultura e educação são pessoas cis gêneras que possuem validação e instrumentalização de fácil acesso e a única coisa que pedimos é respeito com nossas vidas e nossa identidade. A comunidade trans precisa de oportunidade para se

mostrar e expressar suas vivências em sociedade, para que nossa existência seja efetivamente compreendida e acolhida com naturalidade.

(Trans)Midiático é um trabalho que buscará sempre explorar a transição de gênero, de vida, de localidade e relações sociais, propondo ao ser apreciado, contribuir para a luta contra repressões mencionadas no decorrer deste memorial. O meio artístico anseia por poéticas de criação trans, pois é também através da arte que podemos transformar a realidade e vislumbrar uma sociedade em que se tenha novas perspectivas que garantam o direito de viver socialmente e existir com nossas identidades.

Referências

BANDEIRA, Antonio Alexandria Souza. **AZUL: Autobiografia e representatividade trans no teatro**; Universidade Federal do Maranhão, 2019.

BATISTA DOS SANTOS, Noeli et al. Transcrição: o pensamento poético na criação de interfaces culturais. **Journal of Digital Media & Interaction**, v. 1, n. 1, p. 23-36, 2019.

FONSECA, José Flávio Gonçalves da. **Poéticas nômades: pesquisa-criação do espetáculo tentativa.doc 2.0 a partir de elementos da cena expandida e intermedial**. Tese de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes – UFPA. Belém, 2020.

FORTIN, Sylvie; MELLO, Trad Helena. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**, n. 7, p. 77, 2009.

LEAL, Dodi Tavares Borges. **Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral**. 2018. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel. Corpo-imagem: o jogo do ator na cena intermedial. **Sala Preta**, v. 18, n. 1, p. 258-272, 2018.

um arquivo para um artista

– ou como encontrar César Papa, o tio-avô que não conheci

arquivo, viagem, auto/biografia, processo, deslocamento

a file for an artist

– or how to find César Papa, the great-uncle I never met

archive, travel, auto/biography, process, displacement

un archivo para un artista

– o cómo encontrar a César Papa, el tío abuelo que nunca conocí

archivo, viaje, auto/biografía, proceso, desplazamiento

Laura Papa
laurappn@gmail.com³⁶

Introdução

“combinamos de nos encontrar num mapa
depois da terceira dobra
entre as manchas de umidade
e a cidade circulada de azul”³⁷

César Papa, nascido em 1953, artista brasileiro cuja produção expoente deu-se nos anos 80, quando decidiu deixar o país e mudar-se para os Estados Unidos. César também foi meu tio-avô. Eu não o conheci pessoalmente.

Papa registrou grande parte de seu processo artístico em cartas que enviou para a família, em fotos e em obras – cerca de 800 documentos que hoje constituem um acervo variado e o ponto de partida da minha pesquisa. O cuidado ao arquivar a própria vida é evidente: há data, local e notas atrás das fotos. O arquivo apresenta-se como um território para a pesquisa, convocando à topografia desse lugar e à arqueologia das paisagens. No momento em que olho para o acervo, sou parte daquilo que observo; me torno apta a criar possibilidades e condições

³⁶ Artista gráfica, mestranda em Artes Visuais na Universidade de Brasília, na linha de Deslocamentos e Espacialidades e graduada em Comunicação Social — Audiovisual pela mesma instituição. Integrante do Núcleo de Pesquisa em Estudos Autobiográficos — NuPAA/UFG/CNPq.

³⁷ MARQUES, Ana Martins, 2015, p. 21

para realizar eventuais transformações sobre essas vistas.³⁸ Dos procedimentos autobiográficos do meu tio-avô derivam o meu processo artístico — a viagem. Ao longo dela, busco pelas dobras no mapa que me levarão aos encontros com Papa e pelos resquícios que ainda existem nas paisagens para coletar e construir memórias sobre uma vida: quais seriam as fronteiras entre mim e César?; a viagem pode ser um método para encontrar um artista?

Objetivos

Visando uma investigação poética da viagem como método para conhecer um artista, busco fundamentar o desenvolvimento de um trabalho artístico e auto/biográfico em diálogo com o material de arquivo e, portanto, com procedimento auto/biográfico do meu tio-avô.

Interessa-me explorar a convergência temática entre acervo e território e entre trabalho artístico e deslocamento, unindo prática e pesquisa para investigar as possibilidades de tornar o horizonte de um arquivo sempre em constituição. Quantas viagens um acervo pode proporcionar? Afinal, como diria Certeau, “toda narrativa é uma narrativa de viagem”³⁹.

Metodologia

Eu, cartógrafa de um acervo⁴⁰. Mapeio lugares, pessoas, datas. Viajo guiada por um mapa: uma trajetória a ser feita por mim e antes feita por César Papa. Para entender esses movimentos, tracei o sonho da viagem que se apresenta, até então, em 3 pontos de acesso à pesquisa:

1) Planejar a trajetória

Por volta de 1450, o monge e cartógrafo Fra Mauro terminou o *Planisfério de Fra Mauro*: um mapa-mundo cujo desenho final é o resultado da reunião de informações de outros viajantes que chegavam à sua cela camaldulense — o próprio Fra Mauro nunca deixou a Itália⁴¹. Essa não é uma razão para que deixe de se considerar um viajante. Fra Mauro me diria que,

³⁸ CAUQUELIN, Anne, 2005, p. 98.

³⁹ CERTEAU, Michel de apud TIBERGHIEU, Gilles, 2008, p. 196.

⁴⁰ TIBERGHIEU, Gilles, 2013.

⁴¹ COWAN, James. 1999, p. 160.

como a dele, a minha viagem discorre sobre possibilidades⁴². Como construir um mapa para uma trajetória vivida?

Antes de mais nada, há de se pensar a trajetória. Ao planejar a própria viagem, o viajante dá espaço para o desconhecido; ao desenhar um mapa-mundo, há territórios que se desconhece. Da mesma maneira, cartografar uma vida não tem como objetivo traçar um mapa completo de uma existência. Quando busca-se uma vida da qual só se resta o oral ou o documento, o “realmente vivido” e a “verdade” de uma experiência escapam⁴³.

Abraço o que me escapa. Olho para o arquivo que construí, para a dimensão que aquilo representa sobre uma vida – é como observar uma paisagem. Michel Collot nos diz que a paisagem é uma questão de ponto de vista⁴⁴. Se for vista daqui, de onde estou, terá consistência diferente daí, de onde você a observa. Contemplar uma trajetória vivida também é uma questão de ponto de vista: as memórias que se carregam sobre alguém tomam consistência a partir do olhar de quem as observa. Se Fra Mauro, sem sair de sua cela, afirma ter conhecido o mundo e se intitula viajante – conheço ou não César? Como manter vivas as linhas de rota de César para que seus horizontes sigam em constante formação? Retomo Collot: a paisagem é uma questão de ponto de vista, mas não se restringe a isso – ela é habitada.

2) Habitar um arquivo: Arquivo como Território

Os arquivos falam comigo – apontam uma dezena de cidades, cinco países. Rotas feitas de carro, avião, barco. Encaro o mapa que tracei – observar o mapa de uma trajetória é como observar uma montanha. Karina Dias diria que olhar uma montanha é aceitar o princípio de não ver tudo⁴⁵. Ainda assim, o olhar anseia por ver mais.

Vejo-me estrangeira, “entre o céu e a terra, ocupando um espaço vacante que nos mostra um horizonte sempre em constituição”⁴⁶: entre a existência de César no mundo e o que ainda há dela 30 anos depois. Até onde as linhas de rota de uma trajetória podem se prolongar no horizonte?

Ao longo do tempo, habitando os arquivos, vou aprendendo a “reconhecer a beleza das

⁴² “Com a ajuda de outros completei o mundo”. COWAN, James, 1999, p. 23.

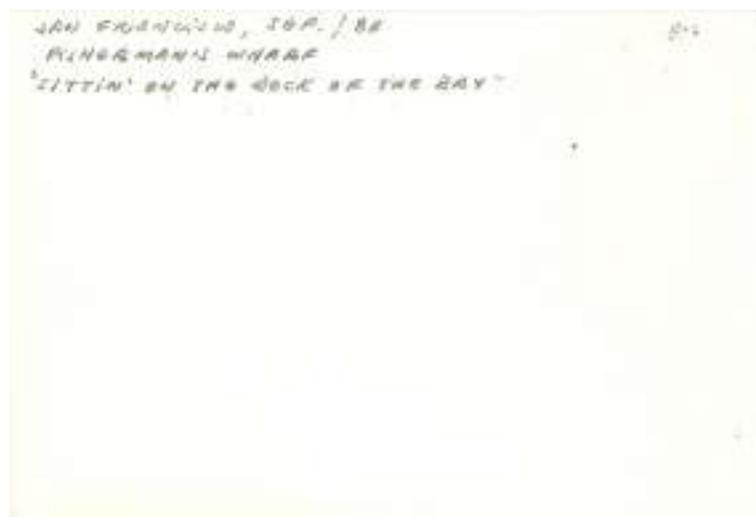
⁴³ KOFES, Suely, 2001, p. 154.

⁴⁴ COLLOT, Michel apud DIAS, Karina e Silva, 2016, p. 1695.

⁴⁵ DIAS, Karina e Silva. 2016, p. 1687.

⁴⁶ MALDONADO, Mauro apud DIAS, Karina e Silva, 2016, p. 1688.

linhas de rota e da rosa dos ventos (...) O lugar onde essas linhas se encontram torna-se o ponto de referência. Funcionam como guias”⁴⁷ que me levam às minhas rotas cartográficas.



Frente e verso de fotografia⁴⁸ / Arquivo César Papa

Viajo para encontrar um artista: decido partir, ciente da impossibilidade de coincidência entre os mapas e seus objetos de representação⁴⁹, entre gestos auto/biográficos e a completude de uma vida. Assumindo, portanto, que cartografia e auto/biografia são imbuídas de um processo de fabricação imaginária próprios. O objetivo de um mapa não é ser idêntico a um

⁴⁷ COWAN, James. 1999, p. 25-26.

⁴⁸ Verso da fotografia possui inscrição: San Francisco, SEP. /86 Fisherman's Wharf “Sittin' on the dock of the bay”

⁴⁹ GOODMAN, Nelson, apud TIBERGHIEEN, Gilles, 2013, p. 238.

território cartografado, mas também de revelar aspectos que não seríamos capazes de observar simplesmente por nossas explorações: “para conhecer, é preciso imaginar”⁵⁰.

Citado anteriormente, Collot nos lembra que “a paisagem não é simplesmente vista, ela é habitada”. Entretanto, ele complementa, “a paisagem não é simplesmente habitada, ela é vivida”⁵¹. Para viver, é preciso assumir o movimento.

3) Deslocar-se no território

Percorri seis cidades, guiada pela trajetória feita por César. Procurei as paisagens que ele escolheu enquadrar. Encontrei aqueles que o conheceram em vida. Poderia escrever sobre o mar se nunca o tivesse visto? Poderia dizer que conheço César?



Imagens produzidas em 2018 / Laura Papa

⁵⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges apud COSTA, Luiz Cláudio da, 2014. p. 89

⁵¹ COLLOT, Michel apud DIAS, Karina e Silva, 2016, op. cit.

O deslocamento segue em processo, entendendo os 3 eixos metodológicos como pontos cardeais para acessar as diferentes maneiras de empreender uma viagem. São instâncias que se retroalimentam: se sou um corpo nômade em um território, enquanto habito, planejo a próxima trajetória; enquanto me desloco, habito o movimento; enquanto planejo, já produzo deslocamentos em âmbitos imaginários.

Conclusão

César Papa foi um dia uma zona branca no meu mapa. Agora eu aponto os espaços em branco deste território e encontro as rotas para chegar até lá: a partir do meu mapa e do de César, uma cartografia de *entres*. Produzindo brechas que desafiam tempo e espaço, em que eu e ele nos encontramos de certa forma. Minha prática artística se consolida no presente fundamentada em seu gesto auto/biográfico passado. Uma viagem após a outra, uma artista após o outro, uma produção auto/biográfica após a outra.

Assim, pretendo pensar a prática poética como deslocamento, enquanto uma experiência vivida a partir desse arquivo. Se não o conheci pessoalmente, abrem-se as possibilidades de cartografar o que não conheço, e de imaginar – para então conhecer.



Referências bibliográficas

ARTIÈRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. In: Arquivos pessoais, Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, n. 21, 1998. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>. Acesso em 21 de julho de 2021.

BETHÔNICO, Mabe. *De como Mabe Bethônico percorreu a caatinga na Suíça, nos arquivos do autor viajante Edgar Aubert de la Rüe, e aprendeu francês, o idioma da obra Brésil Aride (La vie dans la caatinga), no processo de tradução deste relato geológico sobre o Nordeste do Brasil, visitado em missão da Unesco para a localização de riquezas minerais em 1953-4, que constitui um mapa das minas, com interesses pela geografia humana e por fotografia, revelando a paisagem, suas ocupações e modos de viver no Polígono das Secas*. Belo Horizonte: Edições Capacete, 2014.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COLLOT, Michel. *L'horizon fabuleux, I XIX siècle*. Paris: Librairie José Corti, 1998. COWAN, James. *O sonho do cartógrafo – meditações de Fra Mauro na corte de Veneza do século XVI*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DIAS, Karina e Silva. *L'air de montagne: uma experiência singular do tempo*. In: 25 Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas ANPAP, 2016, Porto Alegre. A arte: seus espaços e/em nosso tempo. Porto Alegre: ANPAP: UFSM, PPGART: UFRGS, PPGAV, 2016. v. 1. p. 1686-1697.

KOFES, Suely. *Uma trajetória em narrativas*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2001.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARRYAT, Frederick. *Comment écrire un livre de voyage*, 1840.

TIBERGHIEU, Gilles. *Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje* Trad. Inês de Araujo. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 57, p.

233-252, 2013.

TIBERGHIEU, Gilles. (). REVISTA USP, São Paulo, n.77, p. 195-199, março/maio 2008

O diário na prática artística

Palavras-chave: diário; prática artística; pesquisa em arte

The diary in the artistic practice Keywords:

diary; artistic practice; art research *El diario en la
práctica artística*

Palabras clave: diário; práctica artística; investigación del arte

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues⁵²

manoelaafonso@ufg.br

O diário é uma forma de escrita de vida que consiste numa série de vestígios datados, registrados cronologicamente através de atividade cotidiana (LEJEUNE, 2009). Cada registro num diário é chamado de “entrada”, podendo ser imprecisa e intercalada. Diários costumam oferecer um tipo fragmentado de escrita que começa e termina no mesmo dia. Apesar da repetição e regularidade da ação, tal escrita pode se tornar irregular e ser estimulada por experiências temporárias como paixão, crise, luto, exílio e trauma (LEJEUNE, 2008, 2009; SMITH, WATSON, 2010).

Um diário oferece não apenas um texto, mas um modo de vida (LEJEUNE, 2009). Ele constitui um terreno fértil à criação formado por vestígios de experiências vividas. Portanto, o diário não é uma forma de passividade, mas ferramenta que estimula ações como conservar memórias, sobreviver, resistir, conhecer a si, refletir, planejar, decidir (LEJEUNE, 2009). Como repositório de histórias não ditas, o diário funciona como espaço para relembrar o passado, registrar o presente e endereçar o futuro, abrindo lugares para autodescobertas e criação de outras histórias que indicam trajetórias e ancoragens temporárias de um *self* que oscila entre as esferas pública e privada, íntima e profissional, interior e exterior (BAYLEY, 2016; COTTAM, 2001; LEJEUNE, 2008, 2009; LEJEUNE

⁵² Professora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Professora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, vinculada à linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação, onde desenvolve e orienta projetos na sub-linha Pesquisa Autobiográfica em Arte. Líder fundadora do grupo de pesquisa Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas – NuPAA. A autobiogeografia influencia seus processos de criação na escrita e nas artes visuais, bem como seus posicionamentos críticos, pedagógicos e poéticos no âmbito das práticas de si que problematizam noções de espaço, lugar, território e autobiografia.

e BOGAERT, 2003; PROGOFF, 1987).

No mundo antigo, anotações diárias começaram a aparecer como prática coletiva e pública conectada às necessidades impostas pelos negócios em agricultura, comércio e administração. Surgiram os diários de bordo em navios e os diários financeiros mantidos em suportes frágeis como tabletes de cera e papiros (LEJEUNE e BOGAERT, 2003). Na Europa ocidental, a prática do diário foi ampliada a partir da criação de relógios mecânicos e da longitude, elementos que revolucionaram as navegações. De acordo com Lejeune (2009), a prática de registro dos dias está diretamente ligada às transformações na observação, medição e registro do tempo, o que levou à conquista do espaço num período que marca a emergência do mundo moderno/colonial (MIGNOLO 2007, 2011; QUIJANO, 2000). O tempo linear se sobrepôs ao tempo circular estimulando a ideia de progresso associada às viagens de longa distância que levaram colonizadores e exploradores europeus a outras regiões do planeta.

Quando o diário entrou para a esfera da vida privada na Europa, privilegiou uma escrita mais íntima, atingindo seu ponto culminante como prática individual no século XIX (WINSLOW, 1995). Segundo Edwards (2011), a natureza privada e autobiográfica do diário facilitou o seu uso por mulheres, uma vez que estavam confinadas ao espaço doméstico e o diário poderia ser facilmente absorvido por suas rotinas adquirindo “*only moderate literacy*” (EDWARDS, 2011, para. 1). Portanto, o diário se configurou como gênero de escrita que desencorajava mulheres a publicar seus escritos num tempo em que a autobiografia enquanto gênero estava reservada aos homens, significando “*the highest achievement of individuality in western civilization*” (SMITH e WATSON, 2010, p. 3), isto é, numa civilização ocidental, europeia, alfabetizada, branca e patriarcal.

Apesar de sua profunda conexão com a tradição Iluminista, na contemporaneidade pode-se perceber o valor do diário como exercício de auto/localização íntima e crítica em conexão com a vida em sociedade (BAYLEY, 2016; COTTAM, 2001; PROGOFF, 1987). As formas do diário se expandiram, como explica Cottam: “*the diary has, over many centuries, been readily pulled into a variety of shapes to embrace new forms and widely various experiences of subjectivity*” (COTTAM, 2001, para. 11). Como exemplo, destaco a seguir alguns trabalhos oriundos de estratégias artísticas de marcação do tempo que sinalizam a presença da prática do diário no campo expandido da arte.

A série *Today* ou *Date Paintings* (Figura 1), de On Kawara, é composta por pinturas realizadas ao longo de cinco anos, figurando as datas em que foram pintadas. Cada pintura é uma entrada num grande diário pictórico em que o gesto da escrita se confunde com o da pintura para marcar o momento específico da criação de cada trabalho.



Figura 1. On Kawara, *estúdio do artista* (detalhe), Nova Iorque, 1966. Na parede: pinturas da série *Today* ou *Date Paintings*. Fonte: KAWARA, 2002, p. 69.

O trabalho *10 Months* (Figura 2), de Susan Hiller, consiste numa série de fotografias que registra o crescimento da barriga da artista durante sua gravidez. As fotografias são distribuídas em dez meses com 28 dias cada, acompanhadas de entradas de seu diário íntimo.

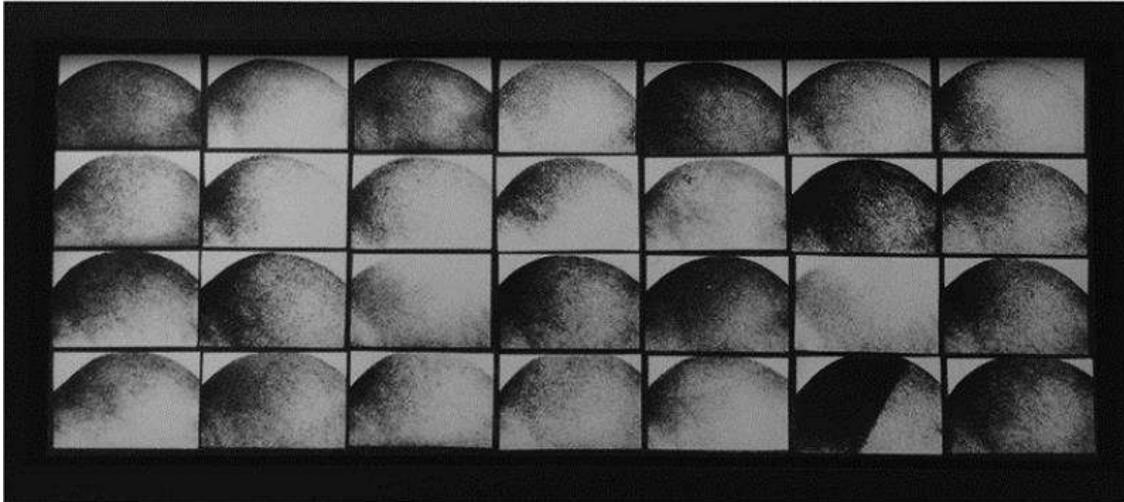


Figura 2. Susan Hiller, *10 Months* (um dos dez painéis), 1977-1979, composições fotográficas em preto e branco acompanhadas por textos de diário. Fonte: HILLER, 2011, p. 61.

Em *One Year Performances: Time Clock* (Figura 3), Tehching Hsieh aciona o marcador de tempo de um relógio sempre às 19 horas, todos os dias por um ano, de 11 de abril de 1980 a 11 de abril de 1981. A performance foi documentada em filme 16 mm, registrando um frame toda vez que o marcador de tempo era acionado. Hsieh raspou sua cabeça no começo do processo para ressaltar a passagem do tempo nas imagens através do registro do crescimento de seu cabelo.



Figura 3. Tehching Hsieh, *One year performance: Time Clock*, 1980-1981. Frames de filme 16 mm.
Fonte: Hsieh, Heathfield, 2009, p. 127.

Anaïs Nin (1976, p. 299) define sua vida pessoal como “*the laboratory in which poetry is produced*” e seu diário funciona como fonte para outras práticas criativas. Para ela, “*one writes because one has to create a world in which one can live*” (1974, p. 149). E explica: “*I had to create a world of my own, like a climate, a country, an atmosphere in which I could breathe, reign, and re-create myself when destroyed by living*” (NIN, 1974, p. 149). Nesse sentido, trabalhos artísticos são mundos resultantes de experimentações empreendidas por artistas no tempo-espaço e na matéria. O diário, nesse contexto, pode se configurar como prática que estimula a emergência de aspectos poéticos e políticos entrelaçados na banalidade do cotidiano. Assim, oferece pausas preciosas para percebermos criticamente as conexões relevantes entre as esferas íntima e coletiva, doméstica e pública.

Ao deixar minha cidade natal, em 2003, o diário adquiriu mais relevância e configurou-se como exercício de ancoragem do *self* em meio aos deslocamentos e às sensações de exílio. Desde então tenho experimentado o diário de muitas formas (Figura 4). Surpreendo-me ao me deparar com a potência daquilo que emerge despreziosamente dos exercícios de presença

em meio à repetição dos dias. Quando à deriva, sei que o diário é o lugar para onde posso sempre retornar para performar existência.

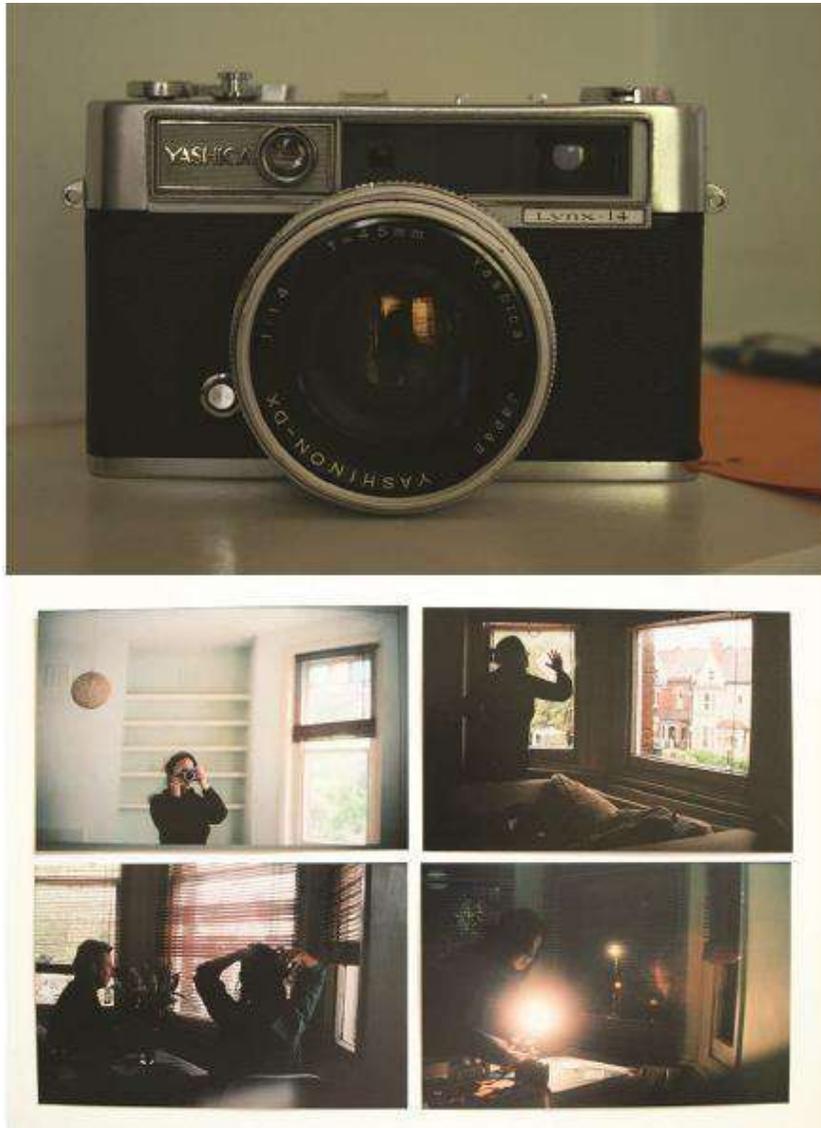


Figura 4. Manoela Afonso Rodrigues, *Homeplace photo-diary*, 2015.

Referências

Bayley, S. *The private life of the diary: from Pepys to tweets, a history of the diary as an art form*. London: Unbound, 2016.

Bloom, L. Z.; Holder, O. Anaís Nin's diary in context, In: Jelinek, E. (ed.) *Women's autobiography: essays and criticism*. London: Indiana University Press, 1980, pp. 206-220.

Cottam, R. Diaries and journals: general survey, In: Jolly, M. (ed.) *Encyclopedia of life writing*:

- autobiographical and biographical forms. London: Routledge, 2001.
- Edwards, S. M. Women's diaries and journals, In: Jolly, M. (ed.) *Encyclopedia of life writing: Autobiographical and Biographical forms*. London: Routledge, 2001.
- Hiller, S. *Susan Hiller*. London: Tate Publishing, 2011.
- Hsieh, T.; Heathfield, A. *Out of now: the lifeworks of Tehching Hsieh*. Massachusetts and London: The MIT Press and Live Art Development Agency, 2009.
- Kawara, O. *On Kawara*. New York: Phaidon Press, 2002.
- Lejeune, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- Lejeune, P. *On diary*. United States of America: University of Hawai'i Press, 2009.
- Smith, S.; Watson, J. *Reading autobiography: a guide for interpreting life narratives*, 2^a ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Lejeune, P.; Bogaert, C. *Un journal à soi: histoire d'une pratique*. Paris: Les Éditions Textuel, 2003.
- Mignolo, W. Delinking, *Cultural Studies*, (21) 2, 2007, p. 449-514.
- Nin, A. *The diary of Anaïs Nin: 1955 – 1966*, vol. 6, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1976. Nin, A. *The diary of Anaïs Nin: 1947–1955*, vol. 5, London: Harcourt Brace Jovanovich, 1974.
- Progoff, I. *At a journal workshop: the basic text and guide for using the Intensive Journal process*. New York: Dialogue House Library, 1987.
- Quijano, A. Coloniality of power, Eurocentrism, and Latin America, *Nepantla: Views from the South*, 1(3), 2000, p. 533-580.
- Winslow, J. *Life-writing: a glossary of terms in biography autobiography and related forms*, 2^a ed. USA: University of Hawai'i Press, 1995.

Miriádes e o tarot na encruzilhada do SerTão
Palavras-chave: personagem; prática artística autobiográfica; encruzilhada

Miriádes and the tarot at the crossroads of SerTão

Keywords: character; autobiographical artistic practice; crossroads

Miriádes y el tarot en la encrucijada del SerTão

Palabras clave: personage; práctica artística autobiográfico; encrucijada

Semiramis de Medeiros Fernandes⁵³
semiramisacertamis@gmail.com

Em setembro de 2020 se manifesta Miriádes do SerTão. Ela veio da necessidade de trazer à tona uma personagem⁵⁴, uma brincante, que é parida a partir de vários mundos aos quais pertencem como nordestina (potiguar), mulher, mãe, educadora, pintora, mestiça, sonhadora, entre outros lugares. Trago aqui um pouco da pesquisa visual que venho desenvolvendo sobre ela, desde 2021, “Representações visuais autobiográficas de *entremundos*”, com as técnicas da pintura e do desenho, junto ao NuPPA (Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas), pela Universidade Federal do Goiás, desde 2021.

Participo no NuPPA, junto à professora Manoela Rodrigues, do grupo “Materialidades e imaterialidades auto/biográficas nas poéticas artísticas e processos de criação”, com ênfase em: Atravessamentos entre os estudos auto/biográficos e os estudos decoloniais na constituição de lugares de enunciação por meio do fazer artístico, individual e/ou coletivo. A partir da perspectiva decolonial e pós-colonial, pelos conceitos de colonialidade *do poder* (QUIJANO,1992), de *tradução* (BHABHA, 1998) e de deslocamento (HALL, 2006), comecei a delinear a narrativa visual autobiográfica.

⁵³ Professora Professora de Artes da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal-SEEDF, integrando o Centro de Vivências Lúdicas Oficinas Pedagógicas da SEEDF, núcleo de trabalho e pesquisa descentralizado que tem como foco central a formação docente. Pesquisadora no Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas - NuPAA, pela Universidade Federal do Goiás, desde 2021. Suas pesquisas e práticas artísticas versam pela possibilidade do fazer decolonial, da invenção e do sonhar.

⁵⁴ Utilizarei a palavra figura e/ou brincante ao invés de personagem para designar a Miriádes, pois sua inspiração vem do universo das tradições populares, e assim é chamado nas ruas, como no festejo do Cavalo-Marinho em Pernambuco.

Quijano coloca a modernidade como um lugar de racionalidade/modernidade, e alerta para o lugar de colonização do imaginário. Bhabha fala da possibilidade da criação de condições fronteiriças em meio ao hibridismo cultural - para tradução cultural.

E Hall fala da crise da identidade do sujeito moderno, que embora existam jogos de controle marcados pelos poderes institucionalizados para manutenção da unidade cultural hegemônica nacional, as identidades culturais estão em constante processo de deslocamento. Em meio a essas teorias, Miríades pede licença e adentra a esses conceitos utilizando um “Brechador”⁵⁵, assim denominei o objeto o qual ela utiliza para embrenhar-se em novos mundos. Ela questiona também o lugar identitário, em cena fala de teatro e a possibilidade de ser quem ela quiser, inclusive virar onça quando achar pertinente. Tem como marca registrada viver entremundos, o estar - entre - é algo que aprendeu em suas andanças. De antemão pode parecer uma atitude pouco compromissada – o estar entre – mas aqui é visto como possibilidade de afirmação, ela escolhe em momentos estratégicos estar nesse lugar, diferentemente do que ocorre na lógica colonialista, baseada na imposição de lugares, valores, identidades. Estar entre é ser astuta, ter mandinga, é lugar de poder, lugar para respirar e digerir as informações. Nesse sentido é como um portal para estar consigo e se conhecer, um espaço livre de interrupções (WOOLF, 2014). Mas propício a viver sem véus, interligando o sagrado, o erótico, o prazer e o sonho (MITCHELL, 2012; KOPENAWA, 2015; LORDE, 1984; ALVES, 2011; SOMÉ, 2007).

A construção das imagens na pesquisa também estão entre o desenho e a pintura. E o trabalho de alguns/as artistas influenciam esse fazer artístico, como: o xilogravador J. Borges e sua vivência na cultura popular, a artista visual Rosana Paulino e o resgate da memória do povo preto diaspórico, do feminino e do desvelar, e o artista macuxi Jaider Esbell, com a paleta em cores vibrantes e a magia da vivência indígena em suas pinturas. A chegada de Miríades vem da busca pela ancestralidade - que é nordestina, potiguar, e também das estrelas - e pelo mistério da vida. Vem de memórias, guardados, devaneios, brincadeiras. E do contato com a capoeira (mestre Formiguinha) e o bumba

⁵⁵ O Brechador foi um objeto que encontrei em meus guardados durante a criação da Miríades e fez todo o sentido na ornamentação da figura.



Figura 1. Fotografias de Miríades do Sertão na residência da artista. Pedro Medeiros, filho da artista Semíramis de Medeiros, 2021. A fotografia à esquerda, com o “Brechador”, foi feita por Araceli Silva, em outubro 2021, em Brazlândia- DF, no dia em que várias brincantes se reuniram para “Roda de batizado da onça”, um evento organizado por Luciana Meireles, intitulado “A fabulosa história da onça alembrada”.

meu boi (Bumba Maria Meu Boi/ projeto desenvolvido pela mestra Tamatatiua). Vem da possibilidade de conexão. Assim, coloco as palavras entremundos juntas, como uma brincadeira que traz em si imantação, para facilitar a transição com mais consciência. Não apartar para abrir caminhos e brechas entre a cultura de tradição popular e a dita “erudita”, como também entre lugares como o mar e o sertão, o ocidente e o oriente, o dentro e fora, o material e o imaterial, o céu e a terra, o ser humano e suas naturezas, a criança e o adulto, o sagrado e o profano, a intuição e a razão, o visível e o invisível e entre as frestas imagináveis e sonhadas. O sertão vem por que meus ancestrais são também da região sertaneja da divisa do sertão da PB

com o RN, mas também aparece na narrativa como uma busca para dentro, em um sentido de existência, resistência e reexistência. Como ensina Guimarães Rosa (1994, p.86), “O real não está na saída nem na chegada, ele se dispõe pra gente é no meio da travessia”. “Ser Tão”, o que eu quiser! Ser tão o que eu quiser!

Luciana Meireles⁵⁶ fez a mediação para a vinda dessa figura, foi como uma madrinha, e desde então trago comigo a encantaria de Miríades. Utilizou princípios freireanos presentes na pedagogia Griô, como a roda. Para ela, é tecnologia poderosa ancestral para trazer conexão. Roda traz encanto e reencanto. Nesta pesquisa trago a roda como princípio emancipatório, inclusive as imagens que faço são em círculo, fazendo alusão a esse lugar de encontro, possibilidades, presenças, demarcação. O círculo é uma forma aparentemente fechada em si, mas pode apontar para diferentes direções, dependendo da composição. Além disso, a ideia de circularidade tem presença de Exu⁵⁷, e também pode remeter ao poder da mandala. Para Jung (2002), ela pode significar um suporte para a transformação e crescimento interno do indivíduo para alcançar a totalidade. A mandala é como um círculo mágico para representação simbólica da psique humana – cuja essência desconhecemos. (VON FRANZ, 2020).

Como brincante, o lugar do brincar e da ludicidade (LUCKESI, 2002) é eixo estruturante para a prática artística, assim defini no desenrolar da pesquisa que as imagens produzidas seriam como um oráculo experimental - um *tarot* da Miríades - para que ela possa se orientar melhor em seus caminhos, já que ela tem uma natureza errante e vive também entremundos. A trajetória da figura é mais espiralada, circular e intuitiva, como se procede na lógica oracular, do que retilínea e previsível, como acontece na racionalidade/modernidade e sua obstinação pelo progresso. O *Tarot*⁵⁸ aqui é como um elo com a ancestralidade, é um recurso de subversão à ordem ocidental estabelecida, que prioriza o apagamento das pulsões criativas, de vida. E mais do que um simples sistema de adivinhação, é um poderoso instrumento de autoconhecimento (JODOROWSKY,

⁵⁶ Uma mulher brincante da figura “Maria das Alembraças”, de Ceilândia-DF, contadora de histórias há 15 anos, educadora, formada na Escola de Formação da Pedagogia Griô- uma pedagogia desenhada por Lílian Pacheco e Márcio Caires, que busca integrar mito, arte, ciência, história de vida e todos os saberes e fazeres tradicionais da comunidade (PACHECO, 2006).

⁵⁷ Divindade/Orixá da tradição Iorubá, atua como mensageiro e guardião dos caminhos.

⁵⁸ O *tarot* veio para minha vida em 2020, quando encontrei perdido em minha casa um pacote com um tarô dos anjos e um tarô cigano, era da minha falecida tia, minha madrinha de batismo e que tinha o mesmo nome que o meu, Semíramis. No curso de *tarot* fizemos uma produção própria de *tarot* criativo e foi nesse processo que surgiu uma das primeiras aparições da Miríades como registro visual (figura 2).

2016). Trago-o como um jogo poético, artístico, um oráculo experimental sem pretensão alguma de ter a profundidade simbólica que os jogos oraculares tradicionais têm, que foram construídos coletivamente e ao longo de muitos séculos.

Divagando sobre a presença da circularidade na pesquisa, veio sua correspondência com a natureza de Exu, como princípio de procriação e seu modo de operação circular e espiralada. Aproveitei para relacioná-lo como suporte para criação das imagens através da Pedagogia das Encruzilhadas, do educador brasileiro Luiz Rufino (2019). Essa pedagogia é um projeto político/epistemológico/ético que tem Exu como princípio explicativo do mundo. Exu dentro da tradição ioruba/negra diaspórica é ligado ao axé (à movimentação da energia vital), ao encantamento, também à imprevisibilidade, à ambivalência, e ao inacabamento do mundo. Ele é o dinamizador da vida, mas “... foi inviabilizado, descredibilizado por parte da colonialidade/modernidade-ocidental, pois é um princípio que confronta suas lógicas de dominação e violência” (RUFINO, 2019, p. 265). Mesmo estando afeiçoada à umbanda nos últimos anos, utilizo a Pedagogia das Encruzilhadas independentemente da minha orientação de fé, pois, como explica o autor, sua proposta não é a partir de uma problemática de fé, mas de uma problemática de política de conhecimento, da filosofia do conhecimento. E dentre toda a riqueza que é essa

proposta, aproprio-me de um conceito assente à teoria maior, que é balizada na riqueza de Exu e suas múltiplas possibilidades, o conceito de *Cruzos* (RUFINO, 2017), como chão e pulsão criativa para essa caminhada. Segundo o autor (RUFINO, 2017), *Cruzos* é fundamento de saber fronteiro, pois é uma perspectiva que advém da noção da encruzilhada e fala de atravessamentos de invenções nessas regiões.

Vejo o espaço biográfico também nesse lugar, como terreno híbrido para entrecruzamentos de diferentes possibilidades de linguagens e narrativas, como coloca Arfuch (2010). Também de inquietudes, e imbricações entre as fronteiras do público e do privado, o que possibilita que cada vida em particular vá para além de si.

Uma das primeiras representações que havia feito da Miríades antes mesmo do projeto já apontava para esse lugar existencial, a representei com 4 braços (figura 2), como que buscando um sentido de orientação em meio às possibilidades de caminhos a seguir, seus braços tendem para o infinito, que é uma das características de Exu. Essa imagem fez parte de um processo

criativo desenvolvido no curso a Arte do *Tarot* e a denominei como carta dos quatro cantos - Miríades, mas não havia na época pensado exatamente em Exu. Sigo construindo a sequência do tarot e Miríades segue aprendendo, brechando, desvelando e reconstruindo-se.



Fig. 2 Carta dos quatro cantos - Miríades



Figura 3. Carta do espelho, *tarot* de Miriades. O espelho é um dos elementos simbólicos da figura.

Referências

- ALVES, Rubem. *Variações sobre o prazer: Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.
- ARFUCH, L. *O espaço biográfico:dilemas de subjetividade contemporânea*. Tradução, Paloma Vidal. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. 370 p.
- BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- DAMASCENO, J. C. G. *Como tornar-se um artista mago: experiência e criação entre arte e magia ou aprendizados da Virgem do Alto do Moura e do Materializador de Sonhos*. 2019. 245 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- JUNG, C. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.
- JODOROWSKY, A.; Costa, M. A *Caminho do tarot*. 1ª.ed. São Paulo: Campos, 2016.
- KOPENAWA, Davi; Albert, Bruce. *A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, 729 p.
- LORD, Audre. Traduzido por tate ann de Uses of the Erotic: The Erotic as Power, in: Lord Audre. *Sister outsider: essays and speeches*. New York: The crossing Press Feminist Series, 1984. p. 53-59.
<https://pt.scribd.com/document/346444178/Audre-Lorde-Usos-Do-Erotico-O-Erotico-Como-Poder>.
- LUCKESI,C.C. *Ludicidade e atividades lúdicas: uma abordagem a partir da experiência interna. Educação e Ludicidade*. Ensaio 02: ludicidade, o que é mesmo isso?, publicada pelo Gepel, Faced/UFBA, 2002, p. 22 a 60.
- MITCHELLI, W.J.T. *Seeing through race*. London: Harvard University Press, 2012.
- PACHECO, L. *Pedagogia Griô: A reinvenção da roda da vida*. Lençóis. Grãos de Luz e Griô, 2006.
- QUIJANO,, Aníbal. *Colonialidad y modernidad-racionalidad*. Peru Indigena, V. 13, nº 29, 1992.

p.11-20.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. P. 86.

RUFINO, L. *Exu e a pedagogia das encruzilhadas*. Tese (doutorado). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação. 2017, 231p.

_____. *Pedagogia das encruzilhadas: Exu como educação*. Revista Exitus, Santarém/PA, Vol. 9, Nº 4, p. 262-289, Out/Dez 2019.

SOMÉ, Sobonfu. *O Espírito da Intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*. Tradução . São Paulo: Odysseus, 2007.

JUNG, Von Franz C.G.(org.) *O Homem e seus Símbolos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

WOOLF, W. *Um teto todo seu*. Tradução Bia Nunes de Sousa, 1ª ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

DRAMATURGIA(S) E CENA

Coordenação: Clarice Costa e Saulo Dallago

O Grupo de Trabalho Dramaturgia(s) e Cena ajuíza sobre a relação entre o texto em suas múltiplas formas (texto teatral, narrativo, autobiográfico, roteiro cênico, sequência performática, entre outros) e a encenação, ou seja, a materialização estética dos elementos oriundos da dramaturgia e de como se dá a sua expressão concreta e plástica no momento da construção do espetáculo. Assim, é sua intenção a discussão de como se traduz o texto através do corpo, da voz, do movimento, e de todos os aspectos da direção de arte da composição da visualidade do fenômeno espetacular.

Procedimentos dramáticos de montagem na poética de Bertolt Brecht**Palavras-chave: dramaturgia; montagem; Bertolt Brecht.****Dramaturgical montage procedures in Bertolt Brecht poetics****Keywords: dramaturgy; montage; Bertolt Brecht.****Procedimientos dramáticos de montaje en la poética de Bertolt Brecht****Palabras clave: dramaturgia; montaje; Bertolt Brecht.**Eduardo da Silva Rocha ⁵⁹

eduardo@edu.unirio.br

Paulo Cesar Barbedo Junior ⁶⁰

paulobarbedo@edu.unirio.br

Exploramos neste trabalho formas pelas quais os procedimentos dramáticos de montagem são determinantes para a construção e desconstrução de Galy Gay, personagem da peça *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht (1987). Metodologicamente, a leitura da peça conjugou-se ao levantamento bibliográfico de escritos de Walter Benjamin (1987; 2017) e à apreciação de um elemento fundamental para pensarmos a poética de Brecht: seus diários (BRECHT, 2002; 2005), cultivados mediante fragmentos de escrita, recortes de reportagens sobre a guerra, fotografias e anotações. Nesse processo de escrita compósito, o autor produz uma intrigante relação entre texto e imagem através de um procedimento específico de montagem, operando um método de criação artística presentificado ao longo de sua dramaturgia, sob traços como os da interrupção da ação dramática e da segmentação do texto em quadros. A tautologia resume o enredo e define o título da peça que nos propomos a analisar. Escrita inicialmente em 1918, retomada em 1924 e concluída em 1925, *Um homem é um homem* descreve eventos através dos quais um simples estivador se torna um cruel facínora: um homem sempre será um homem e, por isso, poderá se tornar qualquer coisa, a depender da circunstância e do contexto em que se coloque – ou em que seja colocado. Prescindindo dos elementos de coesão e linearidade tradicionalmente presentes na ação dramática, a peça se dá através de enquadramentos episódicos, de certo modo autônomos, que narram as transformações de caráter de seu protagonista. Na primeira cena, esquemática e

⁵⁹ Doutorando em Memória Social (PPGMS/UNIRIO) e graduando em Estética e Teoria do Teatro na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

⁶⁰ Graduando em Estética e Teoria do Teatro na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

objetiva, são estabelecidos alguns temas e situações que percorrerão todo o texto, tais como a venda do falso elefante; o comportamento das vendedoras de peixe e a fanfarronice desmedida e inconsequente dos soldados invasores – demarcações de diferenças que instauram um falso abismo entre um pacato trabalhador e os piores homens do mundo. Através de um didatismo estruturalmente simples, mas altamente complexo na teia de signos que engendra,

Brecht constrói a tessitura dialética que sua dramaturgia reivindica para indicar o que, num primeiro momento, pode ser um homem – e o que ele pode vir a se tornar. Galy Gay oscila entre o que é, o que será e o que já foi (o abandono de seu nome; seu julgamento e falso fuzilamento; as transições de roupas e de gestos), aspecto que remete ao pensamento de Benjamin (2017), quando teoriza o teatro de Brecht e sua técnica de montagem associando-os ao cinema e ao rádio. Relação pertinente, se pensarmos tais técnicas enquanto procedimentos que extrapolam o campo tradicionalmente reconhecido como teatral, expandindo-se para outras linguagens artísticas, relacionadas ao material fílmico – filmar, editar, suceder quadros, montar – e ao radiofônico – ligar, sintonizar, desligar, escutar. A junção nem sempre harmônica ou coesa de diferentes modos de operação artística produzida por meio da colagem, corte e justaposição de materiais (estes, na maioria das vezes heterogêneos) possibilita à técnica de montagem brechtiana atuar num lugar específico da relação entre a estrutura organizacional do texto e sua quebra, entre as unidades dramáticas previamente estabelecidas e suas transições. A estruturação da peça e sua divisão em quadros numerados e intitulados reverbera na construção interna de seus personagens. Através dela, dá-se uma espécie de fragmentação textual que mantém certa autonomia entre as partes, já que cada quadro se faz igualmente importante em relação à construção do todo. Essa é uma característica verificável na medida em que a peça poderia ser lida ou encenada sem seus últimos quadros, por exemplo: não se faz necessário chegar ao fim para se compreender a totalidade da ação, pois subsiste a possibilidade de compreensão parcial de cada enquadramento. Cada seção é igualmente importante para que o leitor-espectador apreenda, de alguma forma, o que está sendo tematizado, bem como as contradições que ali se apresentam – tanto em relação à construção das situações dramáticas e da caracterização dos personagens em si quanto da estrutura do próprio texto. Uma dramaturgia fragmentária e episódica, passível de divisão e de reelaboração – assim como as figuras que nela se movem. A segmentação do texto em quadros e subquadros, enunciados pelos próprios personagens em cena, propõe, portanto, enquadramentos que convergem no sentido da montagem e desmontagem tanto do homem (compreendido em sua particularidade e subjetividade) quanto da cantina (espaço objetivo da ação cênica). Nas canções

da Viúva Begbick e em algumas de suas falas, há uma estrutura de construção cindida em relação às outras falas da peça: essa personagem parece atuar como porta-voz do próprio autor quando, por exemplo, afirma reiteradamente que um homem pode ser montado e remontado, como um automóvel. À medida que sucede o desmontar desse homem, surgem em cena algumas partes desmembradas: um nome, uma barba, um corpo a ser enterrado dentro de um caixão vazio – o desmantelamento de Galy Gay ocorre em paralelo ao da cantina da Viúva, fadada ao desmonte e ao remonte cada vez que as tropas de guerra partem para novos campos de batalha. Um homem é um homem produz certa perplexidade baseada no fato de que Brecht tematiza a transformação de um mero estivador que deixa sua casa a pedido da esposa para comprar um peixe, mas que acaba se tornando um soldado do exército invasor de sua própria cidade. A peça narra o percurso desse homem, que se dá através de uma série de decisões (e de não decisões) que ele mesmo toma – ou que vão sendo tomadas por pessoas ao seu redor e que sobre ele exercem, em maior ou menor grau, alguma influência.

Concluimos, portanto, que os procedimentos dramáticos de montagem são instâncias de construção textual determinantes para a remodelação do personagem Galy Gay, visto que justamente sua desmontagem – e conseqüente remontagem em Jeraiah Jip – é tematizada. Os referidos processos coexistem com os procedimentos de montagem da própria peça, configurada na divisão em quadros e nos frequentes cortes e interrupções da ação. A montagem, enquanto modo de operação da escrita, guarda relação direta com a ideia corrente de materialismo histórico defendida por Brecht, segundo a qual tudo é transformável (BENJAMIN, 2017) e nada na sociedade deve parecer natural, mas historicamente construído, passível de destruição e reconstrução.

Paralelamente, as operações de interrupção da ação dramática com cantos, poesias e cartazes quebram o fluxo de leitura do texto, estabelecendo corte e interrupção da linearidade causal dos eventos narrados, como reitera Benjamin (1987), o que se mostra fundamental para a perspectiva estética e política da dramaturgia de Brecht. Ao seu teatro, com frequência percebemos se somar o epíteto “épico”, como aquilo que corta e divide a obra em capítulos, provocando suspensões que permitem que parte de seu raciocínio, elaborado até aquele determinado ponto da ação, possa ser dialeticamente confrontado com outro. Como consequência, o leitor-espectador se distancia daquilo a que assiste, contrapondo o que leu com o que viu e ouviu em cena, posicionando-se diante das situações narradas.

Por fim, o modo de segmentação do texto em quadros – sendo pertinente destacarmos a importância para Brecht de que os títulos desses quadros fossem explicitamente levados à cena – delimita o início da ação a ser apresentada naquele quadro específico, direcionando a atenção do leitor-espectador para a forma com que os processos de transformação ocorrerão. Cada título aponta de forma sintética para a situação que está prestes a se desenvolver naquele episódio, não havendo interesse algum por parte do autor de cultivar qualquer tipo de suspense em relação àquilo que está para ser apresentado.

O leitor-espectador poderá, portanto, dedicar sua concentração à leitura dos títulos, à escuta dos sons e a acionar seus modos de percepção sensível, sendo conduzido a um domínio literário do teatro que se constitui como um complexo ato sonoro e visual. Precisamente, a pergunta que se coloca não é o que vai acontecer, mas sim, como – indagação que conduz todo o processo que levará um personagem que se autodefine como simples operário, de caráter modesto, a enredar-se numa obscura metamorfose, vinculada ao sucumbir constante de si próprio em relação às forças de seu entorno.

REFERÊNCIAS:

BENJAMIN, Walter. Ensaaios sobre Brecht. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. Col. Walter Benjamin: Obras Escolhidas, vol. 1.

BRECHT, Bertolt. Um homem é um homem. Tradução de Fernando Peixoto. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. Diário de trabalho, volume I: 1938-1941. Organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. Diário de trabalho, volume II: 1941-1947. Organização de Werner Hecht; tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

A ESCRITA DE SI COMO COMPOSIÇÃO DRAMATÚRGICA PARA O ESPETÁCULO M(EU) INFINITO.

THE WRITING OF THE SELF AS A DRAMATURGIC COMPOSITION FOR THE M(EU) INFINITO SPECTACLE.

LA ESCRITURA DEL YO COMO COMPOSICIÓN DRAMATURGICA PARA EL ESPECTÁCULO M(EU) INFINITO.

Palavras-Chaves: Meu Infinito; Dramaturgia; Contemporânea; Encenação; Criação.

Keywords: Meu Infinito; Dramaturgy; Contemporary; Staging; Creation.

Palabras Clave: Meu Infinito; Dramaturgia; Contemporáneo; Puesta en escena; Creación

*Gabriel Gomes Cardoso – geogab15@gmail.com⁶¹
Saulo Germano Sales Dallago - sauloator@uol.com.br⁶²*

Objetivos

Tecer uma reflexão sobre o processo de escrita do texto do espetáculo M(eu) Infinito.

Evidenciar a metodologia utilizada para concepção da dramaturgia do eu.

Refletir sobre as dramaturgias contemporâneas e identificar o M(eu) Infinito nesse contexto.

Metodologia

O espetáculo M(eu) Infinito é fruto de um processo de pesquisa e montagem aprovado pelo Fundo Municipal de Cultura de Anápolis, em 2017, e selecionado para circulação, em 2020. Ele foi alicerçado no conceito de processo colaborativo, uma proposta teatral muito praticada na década de 70, que se caracterizava por uma participação mais abrangente de todos os envolvidos do grupo na criação. O propósito é dar espaço efetivo para o ator(atriz) compositor(a) e que a sua criação possa ser fruto da ânsia de inovação e liberdade pelo elaborador.

No contexto da montagem do espetáculo, o infinito é a expressão poética e subjetiva do

⁶¹ Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás. Atualmente é mestrando no programa de pós-graduação em Artes da Cena na Universidade Federal de Goiás.

⁶² Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás. Mestrado em História pela Universidade Federal de Goiás e Doutorado em História também pela Universidade Federal de Goiás.

“eu”, uma tentativa de ruptura com a lógica na construção de um território frutífero para o devir⁶³. Mas como chegar a esse território? Qual caminho enveredar para se vivenciar/experienciar esse “eu infinito”? O primeiro passo para engendrar esse território foi a escrita de uma dramaturgia do eu, desse modo, os atores/atrizes poderiam expressar as volatilidades, as angústias, os medos, as alegrias e os prazeres que carregam dentro de si.

A proposta seria criar uma dramaturgia autoral, na qual todos os envolvidos/as no processo atuassem como performers e dramaturgistas – este último, é a pessoa que busca extrair todas as possibilidades do texto, adaptando-o ou colocando-o no seu contexto, atua em conjunto com o diretor na preparação da montagem (PALLOTTINI, 2002). Desse modo, o espetáculo seria uma composição individual e coletiva ao mesmo tempo. Para a construção do espetáculo, inicialmente tinha-se apenas uma ânsia interna do provocador de experimentar um trabalho “novo”, que fosse criado a partir do “zero”. Ao compartilhar com todos do elenco, o desejo de uma criação inédita, os mesmos também demonstraram vontade de criar um espetáculo que agissem como compositores de sua arte. Uma vez que o provocador e elenco comungavam de um desejo semelhante, deu-se início a algumas experimentações corporais, exercícios e jogos de improvisações, para que talvez, quem sabe, encontrassem algum tema para a peça.

As improvisações e laboratório corporal forneceram um material solto e muito sensível que, embora frutífero, não seria suficiente (no nosso entendimento naquele momento) para encontrar uma ideia que resultasse na elaboração de um espetáculo. Vale destacar que todo esse aparato artístico levantado e experienciado, embora capaz de prover a confecção de uma peça, sem a obrigatoriedade de um texto cênico, não saciaria a sede e o ímpeto do provocador e elenco de escrever uma dramaturgia autoral.

Segundo Pallottini (2002), para a escrita de um texto dramático, o ponto de partida é a existência de um conteúdo, o argumento a ser comunicado e viabilizado através do texto, sendo este o primeiro imbróglia do processo. Encontrar o conteúdo da peça requereu de todos os envolvidos um olhar atento ao desejo da criação, afinal, o que queremos falar/escrever/dançar/mover/gesticular neste espetáculo? Qual o ponto de partida? Mesmo tendo o desejo de construir uma dramaturgia autoral não convencional, queríamos um tema para destringir.

⁶³ "Devir Processo de mudanças efetivas pelas quais todo ser passa." (DICIONÁRIO ONLINE)

O primeiro passo foi voltar o olhar para tudo o que estava sendo experimentado, até aquele momento, os exercícios e experimentações corporais eram experienciados pelos corpos dos/das atrizes/atores, eram suas vozes que falavam, eram seus esforços colocados nos laboratórios, era o eu trabalhando, buscando, experimentando, o eu envolvido num esforço criativo, o eu finito perscrutando um sentido para o que estava sendo investigado através do corpo, dos sons, dos gestos, de frases (inicialmente, sem nexos). O eu numa busca infinita pela criação, foi nesse instante que avistamos o conteúdo, a ideia central que viria a permear e conduzir o nosso espetáculo. “Esse conteúdo pode (e deve) ser buscado em nos mesmos, em cada um de nós; mas ele vem por meio de nossas ideias, sensações, emoções, lembranças, observações”. (PALLOTTINI, 2002, p. 15).

A provocação, no entanto, foi propor ao elenco que escrevessem sobre o próprio eu evitando a racionalização e pudessem criar um texto sem coesão, fora dos parâmetros narrativos clássicos (início, meio e fim), mas uma composição ilógica e até mesmo estranha se fosse o caso. Ou seja, à medida que as ideias do “eu” fossem sendo acessadas, os atores/atrizes imediatamente foram colocando no papel, sem passar (ou evitar passar) pelo “filtro” da razão, numa espécie de escrita automática⁶⁴. A proposta era conduzi-los a uma escrita de si, na elaboração de uma dramaturgia sensível e poética. De acordo com Peixoto (1983), a dramaturgia é um ato de criação e a essência do seu poder criativo não se submete as regras e códigos padronizados já estabelecidos.

Apos a escrita dos textos, foram redigidos no computador e anexados em um arquivo único, que posteriormente recebeu o título de Cardápio Dramatúrgico, e possui um total de 14 textos divididos pelos títulos que seus autores lhes conceberam. Quanto a estrutura clássica dramatúrgica, na obra teatral M(eu) Infinito seria posta de lado, pois a mesma não segue os princípios de Aristóteles “que separa as pessoas em boas e más.” (OLIVEIRA, FERNANDES, 2019. p. 136.).

Por sua vez, o texto do Meu Infinito não busca representar o ser humano de acordo com o seu caráter, mas busca erguer uma dramaturgia contemporânea que irrompa com os preceitos técnicos já pré-estabelecidos “Pensar a dramaturgia contemporânea, neste contexto, é dialogar

⁶⁴ A escrita automática é o processo de produção textual e tem como objetivo evitar pensamentos coerentes nesse formato de criação, busca respeitar o fluxo da consciência.

com a cena. É entender que não há mais determinações entre instâncias cênicas e literárias, mas uma relação congruente diretamente ligada à prática teatral” (GOMES, 2019. p. 115).

A dramaturgia que foi encenada no espetáculo é composta por trechos escolhidos pelo elenco, ou seja, nem tudo o que foi escrito, foi necessariamente encenado. Os performers se serviram do Cardápio Dramatúrgico e foram escolhendo dentro dos textos performativos, as palavras que levariam para a cena, como no excerto a seguir.

Performer Um - Eu deveria desistir. Carrego o meu corpo. Não há tempo para sentir. Eu deveria desistir. Músculos retorcidos. Carrego o meu corpo. Não há tempo para sentir. Carrego o meu corpo. Carrego o meu corpo. Entra sem bater, sem pedir licença, entra escancarando a porta do meu mundo e força silêncio. Apaga a luz. Esse é o suor do amor proibido. Movimento, constante movimento. A angústia acompanha minhas linhas. Um corpo molestado. Culpei-me por não ter feito nada. Falam por mim. Sorrisos. Agem por mim. Abraços. Pensam por mim. Amores. O que sai pelos olhos é dor. Olhares. Carrego em meu corpo as marcas que a vida me fez. Prazeres desgostosos. (MEU INFINITO, 2021)

Cada performer montou um texto fragmentado, sem nexos, esvaziado de ação dramática, sendo essa a segunda etapa do processo, a base para montagem do espetáculo M(eu) Infinito. A dramaturgia “escolhida” pelos atores/atrizes não forneceu todo “material” para a criação das cenas, uma vez que a peça não é composta por personagens, cabendo ao provocador e os performers se servirem de outras referências criativas para a elaboração de seus solos. “Neste contexto, o texto cria um hiato, forçando a encenação a agir sobre ele, perdendo, conseqüentemente, sua correspondência direta com a cena.” (GOMES, 2019. p. 118).

Conclusão

A dramaturgia do espetáculo M(eu) Infinito é o primeiro exercício para a criação e montagem do espetáculo, que se revelou uma base importante para os performers dentro do processo, o estopim criativo inicial, mas que ao mesmo tempo não forneceu elementos suficientes para a encenação dos solos cabendo ao provocador e elenco dialogar com outras composições artísticas que viriam/vieram construir a dramaturgia da peça.

Referências

DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS. **Devir.** Disponível em <https://www.dicio.com.br/devir/>. Acesso: 02, jul. 2021.

GOMES, Marcos Nogueira. Materialidades na cena contemporânea. Cadernos Letra e Ato, Ano 9, nº 9. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/4296>. Acesso em: 01, de mar. de 2022.

MEU INFINITO. *Cardápio Dramatúrgico*. Anápolis: 2021.

OLIVEIRA, Caulli Fernandes, FERNANDES, Rosa Maria Valente. Drama rigoroso e drama moderno: transmutações histórico-dialéticas. Leopoldianum, nº127, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unisantos.br> . Acesso: 02, de fev. de 2022.

PALLOTTINI, Renata. O que é dramaturgia. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PEIXOTO, Fernando. (1983). A dramaturgia como teoria. In PALLOTTINI, Renata, *O que é dramaturgia* (Vol. 1, pp. 09-12). São Paulo: Brasiliense, 2005

Dramaturgia Tradicional: Uma leitura comparativa entre *Antígona*, *Dama das Camélias* e *Casa de Boneca*

Tradicional Dramaturgy: a comparative Reading between Antigone, Lady of the Cammelias and Doll's House

Palavras-Chave: dramaturgia tradicional; teatro; personagens femininas

Keywords: traditional dramaturgy; theater; female characters

Clarice Costa⁶⁵

claricosta@gmail.com

O presente artigo tem por objeto de discussão as peças: *Antígona*, de Sófocles 442 A.C, *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho (1848) e *Casa de Bonecas*, de Ibsen (1879). Trata-se de três peças teatrais, que trazem figuras femininas como protagonistas, é Antígona, Margarida e Nora, que conduzem o fio narrativo de seus percursos. A jovem filha de Édipo tem por objetivo prestar os últimos ritos fúnebres ao irmão Polinices. Mesmo, que para isto tenha de ir contra as ordens de seu tio Creonte, que determinou, que o jovem príncipe não receba as honras fúnebres.

Os Labdacidas, como é conhecido o genos dos reis de Tebas, tem a sua origem com Cadmo, fundador da cidade. Com ele também se inicia a hamartia (a sorte ou desdita, que o genos compartilha em comum). O patriarca mata o dragão de Ares, torna-se seu servo por 8 anos para expiar sua desmedida por trucidar o monstro como ainda se casa com a deusa Harmonia, filha de Ares e Afrodite.

Todavia, a injunção de reis tebanos contra os deuses é continua: Polidoro, Penteu e Lábdaco são contrários ao culto de Dionísio e suas punições será sempre mesma: a morte pelas bacantes ensandecidas. Laio ainda, por sua vez, em visita ao rei Pelops, rapta e seduzi seu jovem filho, Crisipo. Pelops amaldiçoa, Laio: *que este tenha um filho, que lhe tire a vida e despose a sua esposa*. A peça *Édipo*, de Sófocles (427 A.C) apresenta os sofrimentos destes labdacidas. Ao

⁶⁵ Clarice Costa é docente da Universidade Federal de Goiás.

final de Édipo: Jocasta se enforca, Édipo fura os olhos, os quatro filhos permanecem em Tebas sob a regência de Creonte.

Em *Antígona*, os dois filhos de Édipo estão mortos porque não conseguiram dividir o trono, cada um deveria reinar por sete anos, cedendo ao irmão outros sete como regente. Porém, Étocles não cede a vez a Polinices, que ataca Tebas para subir ao trono. Ambos sucumbem em batalha. Como rei, Creonte decide castigar Polinices, na morte por atacar a cidade natal, ficará insepulto sem os ritos, que o impedem de descer ao Hades, tornando-se uma alma penada.

A tensão dramática é ascendente e continua, Creonte é o antagonista de Antígona, assim como Ismênia, o primeiro como a formalização da lei do mundo dos homens e Ismênia como uma moderação, que beira a covardia. Para o grego antigo a prudência e a ponderação eram fundamentais, sendo esta voz representada pelo coro. Neste sentido, encontra-se em *Antígona* ao menos três vozes ou sentidos diferentes: 1) o amor fraternal da irmã pelo irmão (Antígona), 2) a lei e punição (Creonte) e 3) o bom senso (o coro).

Por outro lado, o drama burguês *Dama das Camélias*, representa apenas uma voz, a da moralidade pequeno-burguesa patriarcal. As mulheres podem ser divididas em duas categorias as puras e as cortesãs. Aos homens cabe mediar e protagonizar as relações com estas mulheres tanto as públicas como as de família. A moralidade feminina perpassa pela relação com o masculino, é por ela, que uma mulher será declarada virtuosa ou não.

Por esta perspectiva, observa-se, que Margarida e Nichete são moças pobres, bordadeiras em uma loja. Ambas perdem suas virgindades fora do casamento. Porém, somente Margarida torna-se cortesã. Nichete continua o relacionamento com Gustavo, ainda estudante de direito. Esperam, que o tio de Gustavo aceite o compromisso deles. Margarida não criou vínculo com o homem do seu primeiro relacionamento. Ela não ama ninguém, usa aos homens como foi usada. Este é o maior problema de Margarida, quando ela passa a amar, já não é merecedora do amor porque está manchada pela prostituição. Amor e prostituição são inviáveis para as mulheres cortesãs, mas para os homens, que compram não.

Armando e Margarida amam-se, entretanto a mácula social e moral de Margarida atinge a irmã, pois a família do pretendente da jovem, não aceita a relação de Armando e Margarida, tornando esta união impossível. O discurso moral é único, a protagonista não possui voz própria. Não existe defesa de sua ação. A única voz é a da moralidade.

Por sua vez em, *Casa de Bonecas*, Nora busca ocupar o lugar da mulher pequeno-burguesa: procura responder às expectativas do marido Tovarld ou àquilo que ela julga serem os desejos maritais. Mas, Nora é mais inteligente e articulada, do que deixar transparecer na relação com Helmer. Ela é mais do que uma cotovia ou uma mulher infantilizada, controlada pelo marido, é também uma mulher ativa, que falsificou a assinatura do próprio pai moribundo para poder pagar às custas da viaja para a Itália para Helmer, quando este esteve doente.

REFERENCIAS

BAKHTIN, M. Problemas da Poética de Dostoiévski. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. Estética da Criação Verbal. Trad. Paulo Bezerra. 4ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BUBNOVA, Tatiana. *Voz, Sentido e Diálogo em Bakhtin*. Bakhtiniana, São Paulo, 6 (1): 268-280, Ago./Dez. 2011.

DUMAS FILHO, Alexandre. A Dama das Camélias. www.nead.unama.br

IBSEN, Henrick. Casa de Boneca. <https://textodramatico.com/wp-content/uploads/2019/02/Casa-de-Boneca-Ibsen.pdf>

SÓFOCLES. *Antígona*. In Trilogia Tebana. <http://portaleinstein.com.br/uploads/7910sofoclestrilogiatebanapostadoem27.fev.pdf>

DELIRANDO O REAL: A PRÁTICA DRAMATÚRGICA DO ÉTUDE NA OBRA ‘MOÇO EM ESTADO DE SÍTIO’ DE ODUVALDO VIANNA FILHO

DELIRIOUS THE REAL: THE DRAMATURGIC PRACTICE OF ÉTUDE IN THE WORK ‘MOÇO EM ESTADO DE SÍTIO’, BY ODUVALDO VIANNA FILHO

DELIRIOS LO REAL: LA PRÁCTICA DRAMATÚRGICA DEL ÉTUDE EN LA OBRA ‘MOÇO EM ESTADO DE SÍTIO’, DE ODUVALDO VIANNA FILHO

Danilo Henrique Faria Mota⁶⁶

damotadir@gmail.com

Palavras-Chaves: Dramaturgia Brasileira; Étude; Teatro Brasileiro; Pedagogia Russa; Delírio.

RESUMO

O presente trabalho de natureza teórico-prática, insere-se nos estudos teatrais, em maior abrangência no campo da Dramaturgia, História do Teatro e da Encenação. Trata-se do relato de experiência a partir de uma investigação dos princípios de análise-ação e *études* tendo como objeto a dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho. (1936-1974).

Com o objetivo de reelaborar a materialidade textual em improvisação, o caminho planejado foi aplicar o procedimento dos *études* no exercício pré-expressivo de preparação do ator sendo elaborado e sistematizado no século XX pelos pedagogos russos Konstantin Stanislávski (1863-1938) e Maria Knebel (1898-1985).

Partindo do entendimento que a análise da peça através da ação constitui uma importante ferramenta na compreensão das ideias do dramaturgo, Stanislávski propõe os *études* aos atores de

⁶⁶ Dramaturgo, diretor de teatro e pesquisador. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB).

maneira que “foi o que os protegeu do hábito mecânico de pronunciar formalmente um texto verbal não vivenciado e vazio.” (KNEBEL, 2016, p. 31).

Stanilávski considerava que a etapa dos *études* no processo de criação era um modo fundamental de treinamento para que as palavras do autor sejam evitadas de serem matraqueadas pelo ator, “falando com suas próprias palavras, compreende a inseparabilidade da fala, das tarefas e das ações.” (KNEBEL, 2016, p. 31)

De acordo com Knebel, o pedagogo russo sugeria aos atores estudarem o percurso do pensamento do personagem de maneira a expressá-los com nossas próprias palavras, “afinal, se soubermos precisamente sobre o que falar, mesmo não havendo decorado o texto, seremos capazes de expressar os pensamentos do autor com palavras próprias.” (KNEBEL, 2016, p. 30).

Nesta perspectiva, o trabalho tem o objetivo de lançar mão de uma improvisação investigativa com o foco na criação de *études* na tentativa de recriar a obra de um dramaturgo, usando do recurso de criação de uma dramaturgia própria em cima da improvisação.

Recriamos as obras dos dramaturgos, revelando o que nelas está encoberto sob as palavras; inserimos nosso subtexto num texto alheio, estabelecemos a nossa própria atitude em relação às pessoas e suas condições de vida; deixamo-nos atravessar por todo o material recebido do autor e do diretor, o reelaboramos mais uma vez em nós mesmos, damos-lhe vida e o completamos a nossa imaginação. (KNEBEL, 2016, p. 29)

Assim sendo, algumas perguntas candentes foram lançadas para reflexão entorno da prática e do estudo da dramaturgia: Por que recriar a obra do dramaturgo? Qual é a maneira de dar corpo às ideias do dramaturgo? Qual é a importância dada na contemporaneidade à palavra em cena? Por que escavar as camadas profundas do texto para que o ator expresse com suas próprias palavras? Qual é o lugar que a prática dos *études* ocupa na contemporaneidade? Qual seria a experiência adquirida no processo de trabalho do ator e diretor? Qual a dificuldade enfrentada pelo ator ao trabalhar a estrutura dramaturgic do *étude*?

A metodologia adotada fundamenta-se nos pressupostos da abordagem histórica, centrada em pesquisa documental, bibliográfica e experimental, elegendo o texto teatral na categoria de documento. A proposta de análise dramaturgica faz presente ao analisar a estrutura formal da peça *Moço em Estado de Sítio*, escrita no ano 1965 pelo dramaturgo brasileiro Oduvaldo Vianna Filho.

Forjada numa proposta estética e política, a peça aponta um conjunto formado por uma unidade temática e ideológica ao revelar o pensamento de Vianna em diálogo com seu tempo. Para a historiadora Rosângela Patriota, pensar na dramaturgia de Vianna tendo o golpe de 1964 como marco-divisor, nos faz reavaliar as temáticas e a maneira pela qual o dramaturgo maneja as ferramentas de trabalho. *Moço* é uma peça contemporânea, revelando as dúvidas, incertezas, contradições, angústias de um autor engajado “revelou tanto intelectual de “classe média” fragmentado, quando o militante na construção de um trabalho de resistência política e cultural”. (PATRIOTA, 1999, p. 115.)

Neste horizonte, de fragmentação, de angústias, desafetos do intelectual que a proposta de análise lógica da peça, chamada por Stanislávski de “exploração mental”, subsidiou a execução das ações do ator em um espaço concreto fazendo com a etapa de investigação dos *études* aconteça inicialmente no estudo do percurso da ação da personagem. É de suma importância que o texto se aproxime do Universo pessoal do ator, ou que desperte o interesse na totalidade de fios temáticos da obra, que no caso de *Moço em estado de sítio* os temas trabalhados foram: o choque de gerações, a participação política, o conflito existencial sob o pano de fundo da história política Brasileira.

Por fim, buscando uma autonomia do trabalho do ator-criador por meio das ações físicas, o resultado do trabalho concretizou-se pela criação do *étude* *Diga que Eu não Estou* (2021), um experimento solo cênico-visual realizado de forma remota dentro do contexto de pandemia no Brasil. O experimento apresenta conceitualmente no exercício prático de experimentação do ator, a partir da frase disparadora ou chave experimental dada em entrevista pela dramaturga brasileira Silvia Gomez para a revista *Carta Capital*, “O Antunes falava na importância de ‘dar um golpe

no real' por meio do texto do teatro. É o que me permite ir mais fundo no real, vê-lo por dentro. Porque, se a gente olha bem a realidade, o delírio é ela.” (NEVES, 2021).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislávski**; organização, adaptação e notas de Anatoli Vassíliev; tradução e notas adicionais de Marina Tenório e Diego Moschkovich; revisão técnica de Natália Issáeva; posfácio de Adolf Shapiro. São

Paulo: Editora 34, 2016. (1ª Edição).

NEVES, Lucas. **A recriadora do absurdo**. Carta Capital. Edição nº 1186, 2 de dezembro de 2021. Disponível em < <https://www.cartacapital.com.br/cultura/a-recriadora-do-absurdo/>> Acesso em 8.mar.2022.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

E agora Jose? Dramaturgias insurgentes no grupo teatral “O Mundo É Nossa Casa”

And now Jose? Insurgent dramaturgies in the theater group “O Mundo É Nossa Casa”

¿Y ahora José? Dramaturgias insurgentes en el grupo de teatro “O Mundo É Nossa Casa”

Palavras Chaves: Teatro Goiano; Processo de Criação; Dramaturgia

Key Words: Goiano Theater; Creation process; Dramaturgy

Palabras clave: Teatro Goiano; Proceso de creación; Dramaturgia

Edimar Pereira Silva⁶⁷ - edyarte@gmail.com

Saulo Germano Sales Dallago⁶⁸ - sauloator@uol.com.br

E AGORA JOSÉ?

O famoso poema de (ANDRADE, 2012) é a metáfora do sujeito ou grupo que não tem lugar, ou não tem para onde ir, como também não pode ficar parado. Esse poema que foi adaptado para a cena pelo Grupo de Teatro O Mundo É Nossa Casa nos anos 90 é também seu contexto de marcadores sociais, as reflexões que aqui serão apresentadas são abordagens de algumas produções teatrais deste grupo e seus desdobramentos.

A dramaturgia aqui, tem campo semântico alargado por que se compreende a mesma do lugar onde o conjunto de temas, assuntos são escolhidos pelo grupo, e que de alguma forma, giram em torno do seu contexto, ou seja, de um grupo de teatro de um bairro periférico de uma cidade do

⁶⁷ Mestrando do PPG Artes da Cena pela UFG, Especialista em História

Cultural, Bacharel e Licenciado em

Artes Cênicas pela mesma.

⁶⁸ Professor Docente do PPG Artes da Cena pela UFG, Doutor e Mestre em

História, Bacharel em Artes

Cênicas.

entorno de Goiânia que é a cidade de Senador Canedo, que se emancipou no início dos anos 90, reflexo do crescimento geográfico desordenado da capital do Estado Goiano.

O Bairro Jardim das Oliveiras recém surgido e resultado de uma higienização social feita pelo Estado, a cidade capital e a especulação imobiliária que afastam os trabalhadores da baixa renda a morar em lugares distantes e com ausência de saneamento básico, coleta de lixo, segurança e lazer refletem no modo de vida desses moradores como também na estética e poética do grupo de teatro, influenciando a escolha de temas e abordagens dramáticas que criam diálogos entre realidade e ficção dentro dos processos criativos desses artistas que inevitavelmente caminham para a insurgências contra modelos eurocêntricos e modelos da tradição da igreja católica no Brasil.

OBJETIVOS

GERAL:

Mapear os processos de criação, dramaturgias para a construção dos espetáculos, e como eram realizados no seu contexto.

ESPECÍFICOS:

- a) realizar levantamento das obras literárias que o grupo utilizou para seu processo de escrita.
- b) comparar as dramaturgias insurgentes com as experiências dos artistas com o Auto da Paixão de Cristo pelo grupo de periferia.
- c) identificar que tipo (s) de método (s) operavam as experiências, percebendo suas estruturas sensíveis para suas criações e poéticas no exercício de um olhar decolonial.
- d) analisar as fricções e as semelhanças entre as dramaturgias do grupo afim de buscar as características indenitárias do grupo e suas escolhas estéticas.

METODOLOGIA: A escrita, a escolha e o contexto. Os textos manuscritos, datilografados são os documentos para essa análise, consideramos também como fontes primárias, as rubricas e as poucas fotos encontradas. Estes textos na sua grande maioria foram poemas adaptados para estarem em cena, além de dramaturgias não identificadas como colaborativas e os espetáculos que se transformaram no decorrer dos anos.

O grupo de teatro O Mundo É Nossa Casa realiza o Auto da Paixão de Cristo desde 1991 até hoje, começando suas encenações com rituais litúrgicos que compõe o cenário tradicional da igreja até encenações de caráter performatividades que dão outras possibilidades de interpretação da narrativa cristã sobre a morte e ressurreição de Jesus, criando fricções e diálogos com o passado histórico com o contexto de tantos marcadores sociais de diferença, quando colocados esses dois elementos pareados causa efeitos estéticos e poéticos que atravessa as fronteiras do que se espera desta encenação tão presente no cenário brasileiro.

As dramaturgias aqui confrontadas são os documentos originais encontrados, que vão de textos Manuscritos e adaptados dos Espetáculos: Em busca de Si Mesmo, Tanto bate até que pedra, Chulé da Cinderela (texto de Genival Borges); versões adaptadas dos textos do Auto da Paixão de Cristo, jornais que apontam primeiros desenhos da pesquisa sobre o quadro histórico do grupo.

O processo de análise e interpretação dos dados terá a princípio a organização cronológica dos espetáculos, o cruzamento dos documentos, dando duas perspectivas: a primeira são elementos semelhantes destas dramaturgias (estéticas e poéticas) e a segunda são as insurgências dramáticas que se distanciam dos modelos tradicionais cristãos construídos a partir das experiências em teatro pelo grupo.

DISCUSSÃO

Um dos primeiros textos encenados pelo grupo além das encenações da semana santa foi um poema de VIEIRA (2000) chamado: Tanto Bate Até Que Pedra a adaptado pelo o primeiro diretor do grupo Altair Ceará que conta a história de dois amigos em contexto de ditadura militar

tomam decisões distintas: Pedro consegue um passaporte falso e vai para a França e Severino também queria ir, mas não consegue e fica no Brasil. Quando volta não é mais Pedro e sim Pierre, assume sua homo afetividade após o duplo exílio: um que é o exílio pela sexualidade chamado sexílio segundo (WASSER; LINS FRANÇA; BR, 2021) e o outro exílio pelo regime ditatorial.

Em seguida acorda Severino de um pesadelo que não acordou, o personagem oscila entre delírios e denúncias sociais sobre politicagem, fome entre outros. Duas frases de efeito chamam a atenção para uma análise que é próprio título da peça: Tanto Bate Até que Pedra, que se opõe a ideia do ditado popular água mole pedra dura tanto bate até que fura. Mas na encenação não tem a ruptura, nem furo e muito menos água, ou algo que quebre este ciclo de mazelas em território brasileiro onde a subsistência é naturalizada e tida como aceitável. As tensões criadas pela dramaturgia são: primeiro a noção de nacionalismo distorcida durante o regime autoritário brasileiro e segundo fricção de outra perspectiva de gênero que não está limitada a binaridade.

Outra frase de efeito é *une saison en enfer*, que quer dizer, uma temporada no inferno, alusão que o personagem Pierre faz ao comparar a Europa ao Brasil, reforçando segundo MIGNOLO (2003) o discurso do colonizador, como se o país colonizado inventasse seus problemas e conflitos do próprio umbigo, como algo de si mesmo, o filósofo argentino discorre que mentalidades deste tipo são reverberações da colonialidade do poder no pensamento, invisibilizando as características identitárias do povo brasileiro.

Esta encenação foi realizada no Centro Cultural Martin Cererê onde eram antigas caixas d'águas em um terreno da CELG, onde os moradores locais do Setor Sul afirmam que nos anos oitenta foi lugar de tortura durante a ditadura militar, independentemente da verdade ou não, esse imaginário que circula como lenda urbana de certa forma sensivelmente se fundiu no ato da encenação com o contexto do espaço. Onde Tanto Bate Até que Pedra a cena torna-se potente pela relação com o espaço. (BACHELARD, 1978)

Seguindo adiante outra encenação do grupo é o espetáculo *Em Busca De Si Mesmo*, onde a dramaturgia do mesmo foi construída de forma colaborativa, tendo mesmo algumas versões que se aproximavam de uma espécie de drama psicológico como também uma peça que dava interpretações ao tema do espiritismo. Neste texto existe um personagem chamado homem e os demais são identificados por sentimentos (tristeza, orgulho e etc) por usarem máscaras e mantos e de cenário arame farpado, fumaça e luz. A cena se passa atemporalmente, o homem personagem principal da história está perdido e busca ajuda para encontrar seu caminho, a

sonoplastia fora utilizada faixas do álbum Enia Collection, onde deram cenário sonoro e ditou um tempo lento, misterioso e incerto para a encenação como também tirando alguma possibilidade de previsibilidade de cena a cena.

CONCLUSÃO

Através das análises dessas dramaturgias percebe-se a estreita ligação entre o imaginário coletivo do grupo, a temática dramática e sua realidade. Espera-se ter outros resultados com a continuação deste processo de cruzamentos e emparelhamentos de dramaturgias para identificar os métodos que o grupo escolheu para a concepção de seus espetáculos como um todo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, C. D. DE A. Antologia Poética. eLivros ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.
- BACHELARD, G. A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço. Abril Cult ed. São Paulo: 1978.
- LIMA, M. DE F. G. Arte e poesia em Goiás: sete autores contemporâneos no curso da terceira margem da palavra. Editora Kelps ed. Goiânia: 2020.
- MIGNOLO, Walter D. Histórias Locais/Projetos Globais – colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- VIEIRA, Delermendo. Os labirintos do novo. Goiânia, Instituto Goiano do Livro (IGL), Unidade da Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira (Agepel), 2000.
- WASSER, N.; LINS FRANÇA, I.; BR. O medo de voltar para casa: revisitando o nexo entre (homo)sexualidades e deslocamentos a partir do conceito de sexílio. Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro), n. 37, p. 22, 20 dez. 2021.

Análise “Hamilton: Um Musical Americano”

Almeida, Clara Novais de; claranovais79@gmail.com⁶⁹

Resumo: Este artigo abordará os recursos de som, iluminação, figurino e maquiagem que compuseram o musical da Broadway, dirigido por Alex Lacamoire. Tratando sobre como a utilização desses recursos contribuíram para a construção da personalidade e trajetória de Alexander Hamilton, personagem principal da obra.

Palavras-chave: musical; hip-hop.

Introdução

O objetivo desta pesquisa é analisar as nuances e detalhes de cena tais como roupas, objetos cênicos, construções e ambientações que indicam ao espectador traços da personalidade de Alexander Hamilton que foi sendo montada ao decorrer do espetáculo, com o auxílio da análise de corpo cênico e das referências históricas, políticas e geográficas presentes, além da observação da ação dos personagens coadjuvantes e como cada um auxiliou na narrativa. Tendo sido analisados cena por cena, mas aqui, abordado por um tópico mais abrangente.

Enredo

Espectáculo musical da Broadway, dirigido por Alex Lacamoire, estrelado por Lin-Manuel Miranda que conta a história de um dos pai-fundadores do Estados Unidos da América, um imigrante órfão, em sua jornada de vida com derrotas e conquistas até chegar ao tão sonhado reconhecimento político e social. O espetáculo conta com grande elenco e em sua versão oficial, com 2h40m de apresentação.

A história

Ao contar uma história de superação típica que fala tanto ao público estadunidense, há um estranhamento ao fato de ter sido um grande sucesso de bilheteria mesmo entre o público de

⁶⁹ Graduanda em Licenciatura em Teatro na Universidade Federal da Bahia

países como Inglaterra, que representa o maior 'inimigo' apresentado na jornada daquela colônia na busca pela independência e liberdade. Talvez isso possa ser explicado pelo seu elenco, majoritariamente negro e imigrante contando uma história que nunca puderam contar, mas que também era deles. Em suas primeiras cenas é possível observar que o autor busca uma proposta diferente, afim de cativar a atenção do público com uma boa dose de cultura negra e um certo tom de humor que é adicionando em alguns dos diálogos. É possível observar que, não obstante ao tom de militância tematizada na raça, há uma militância de gênero. Personagens como as irmãs Schuyler demonstram uma emancipação que certamente não era possível à época, e levantam questionamentos que são pertinentes não apenas no contexto da ação, mas nos dias atuais.

Discurso e cena

Em teor de discurso, o roteiro parece buscar contradições em si mesmo, um ato extremamente necessário, já que a construção dos Estados Unidos como pátria passa por muitas contradições, muitos que pregavam liberdade eram favoráveis à escravidão, a opressão que como colônia vinha sofrendo do Reino Unido foi exercida sobre outras nações em pouco tempo depois da emancipação; o fato de ser um país que carrega muito preconceito e xenofobia, mesmo tendo sido construído por mãos imigrantes. O que fica claro é que o autor busca causar nesse público primeiro, o público americano, a autocrítica principalmente sobre as controvérsias que contornam a existência dos mesmos. Além de criar uma nova possibilidade de imaginação: grandes personalidades históricas vividas por negros, que nessa época ainda eram escravizados.

Sobre a cena, é perceptível que tudo foi feito para que nada pare. Existe um tom de urgência em todo o espetáculo. O corpo completo de atores está em cena em boa parte do tempo. Com pouco cenário, eles exercem o papel de ambiente, se movendo por todos os lados, dando um tom de obra de arte às disposições que o palco oferecia. Existia no centro do palco uma estrutura que se movia em círculos, dessa forma era possível criar uma espécie de relógio humano todas as vezes que era necessária uma reflexão sobre o tempo, uma corrida contra ele ou até mesmo para rebobinar cenas, este último muito utilizado para demonstrar sentimentos de personagens sobre

determinado acontecimento. Este relógio também foi utilizado numa cena onde os atores/narradores cantavam as regras de um duelo, sendo assim, é indispensável dizer que as músicas influenciavam diretamente em tudo que se movia na estrutura. Por ser um musical, eles vão com a dança utilizando todos os recursos, com pausas dramáticas, esculturas humanas, etc., todas criadas para dar o teor da emoção situacional. A luz também exerce papel fundamental, principalmente quando há apenas um ator em cena, usam-se tons mais frios quando criada a solidão (constantemente sentida pelos envolvidos na trama), tensão e conflitos apareciam em tons de vermelho e ausência da iluminação em algum personagem significava a morte do mesmo, seja ela física ou emocional. Existe um tom épico na peça, principalmente dado ao fato de que existe um personagem narrador que nos dá um panorama de como os feitos de Alexander Hamilton perpetuam na sociedade. Toda a história do protagonista é contada por ele, como se estivéssemos vendo a história do seu ponto de vista, um amigo de luta que em pouco tempo se torna um inimigo político. Para além disso, o tom épico é perceptível também na guerra, fator que move todas as ações dos personagens nos primeiros atos, mas o público vê apenas um recorte da luta armada, em um momento rápido. A maior parte do conflito acontece fora de cena, contada apenas pelos próprios personagens. No fim das contas, todos se tornam narradores, afinal a história de Alexander vai sendo costurada pelas pessoas que passaram por sua vida, uma vida conturbada e cheia de paixões por seus ideais. Os atores que constroem o ambiente também têm uma grande participação nesse sentido. Eles apontam contradições, lamentam e enfrentam as personagens como se fossem sua própria consciência ecoando, ou até mesmo a opinião pública daquela e desta época questionando suas ações. A peça se propõe a trazer um tema antigo com uma adaptação aos novos ares e novas discussões que surgiram na sociedade, por isso traz o hiphop como motor de suas canções, no entanto, o figurino é o único fator que parece totalmente ambientando em seu devido espaço-tempo. As mulheres em seus trajes bufantes, grandes e recatados vestidos coloridos e os homens em seus grandes casacos e calças tipicamente usadas por soldados, isso pode ser explicado pelo fato de que é algo inédito para o público pensar aqueles atores interpretando nobres, em suas roupas caras naquele momento histórico. Por isso, o figurino exerce um grande papel na criação do idealismo buscado pelo espetáculo desde seus primeiros momentos. Principalmente por que o musical não busca ser uma

adaptação atual da história original, mas sim a mesma história recontada de um ponto de vista diferente.

Considerações finais

Por fim, Hamilton: An American Musical é um espetáculo recente e fresco sobre uma história aparentemente engessada, mas que traz muitos pontos de reflexão e de debate, que põe a prova muitas controvérsias, tendo também muitos pontos que são considerados incompatíveis com seu tempo, mas que são pontos chave mostrados em detalhes íntimos do espetáculo que apenas são observados por olhos bastante atentos.

Referências:

SABBAGA, Julia. O fenômeno Hamilton: Por que a peça é tão revolucionária? 27 de julho de 2020. Disponível em: < <https://www.omelete.com.br/musica/hamilton-porque-e-umfenomeno> >

TRAMONTINA, Mariana. Como o musical 'Hamilton' se tornou um fenômeno cultural. 29 de julho de 2020. Disponível em: < <https://www.omelete.com.br/musica/hamilton-porque-e-um-fenomeno> >

O SALTO – A RUA E A CENA: relatos de saberes, práticas e problemáticas no processo de criação de um espetáculo.

André Garcia Alves; andregarciaalves@ufu.br ⁷⁰

Ana Elvira Wuo; anawuo@ufu.br ⁷¹

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo relatar e analisar a experiência relacionada ao processo de criação do espetáculo solo de palhaçaria de rua “O Salto. A pesquisa possui caráter teórico-prático. O intuito é identificar elementos presentes em todo processo de 15 anos de criação do espetáculo que possa ser utilizado como instrumento para fortalecer a linguagem artística e os saberes do palhaço de rua, principalmente no que diz respeito à compreensão e aprofundamento teórico identificado como processo de criação. A metodologia utilizada é a pesquisa exploratória, qualitativa, confluência entre teoria e prática, levantamento bibliográfico sobre o tema, seleção e organização do escopo prático-teórico do processo de criação: seleção, estruturação e organização de materiais áudio visuais (arquivos e registros do espetáculo) como fonte de teorização. O trabalho poderá contribuir com o fortalecimento dos estudos específicos das artes cênicas na pósgraduação, para grupos de estudos relacionados ao tema envolvendo a palhaçaria de rua e o circo, seus saberes, suas práticas, problemáticas na criação de um espetáculo.

Palavras-chave: palhaço de rua; palhaçaria, processo de criação; rua; circo

INTRODUÇÃO

O presente projeto de pesquisa O Salto - A Rua e a Cena, apresentado para o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia – UFU tem como objeto de investigação, análise e relato de experiência do processo de criação do espetáculo solo de palhaçaria de rua “O Salto”. A pesquisa apresentada possui caráter teórico-prático, com

⁷⁰ Licenciado em Teatro pela Universidade Estácio de Sá; Bacharel em Marketing pela Universidade Estácio de Sá; Mestrando em Artes Cênicas. PPGAC- UFU.

⁷¹ Prof. Adjunta da Universidade Federal de Uberlândia/ MG- Orientadora.

objetivo de identificar elementos presentes em todo processo de criação do espetáculo que possa ser utilizado como instrumento para fortalecer a linguagem artística de rua, principalmente no que diz respeito à compreensão e aprofundamento teórico daquilo que aqui é identificado como processo de criação. No que diz respeito à prática, a intenção é relatar, descrever e analisar as motivações que o tema abordado tem como proposição de construção de uma dramaturgia desenvolvida para conceber um espetáculo de rua e seus desdobramentos. O espetáculo teve como base inspiradora o mote que foi transmitido de forma oral por Agostinho Basto⁷², como um pequeno número tradicional de palhaço, uma gag e que futuramente se tornou o espetáculo solo de rua “O Salto”⁷³. O que diz respeito à forma cênico-dramatúrgica desse espetáculo, que se desenvolve de maneira improvisada e fragmentada, sendo que a dramaturgia foi criada e pensada para ser apresentada na rua. Linguagem que vem sendo esculpida e experienciada em apresentações pelas praças, alamedas, calçadas, parques e ruas de todo Brasil. Para tanto, quadro teórico tem como escopo os seguintes autores principais: Bakhtin, Mikhail (1993), Bolognesi, Mario Fernando (2003), Telles, Narciso; Carneiro, Ana (org.) (2005), Turle, Licko; Trindade, Jussara (org.) (2008), Wuo, Ana Elvira (2029) Desse modo, a pesquisa ora apresentada poderá colaborar com o fortalecimento dos estudos específicos das artes cênicas na pós-graduação, para grupos de estudos relacionados ao tema envolvendo a palhaçaria de rua e o circo, seus saberes, suas práticas, problemáticas na criação de um espetáculo.

OBJETIVO

- Relatar e analisar a experiência do processo de criação do espetáculo solo de palhaço de rua “O Salto”.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Investigar as teorias que fazem confluência com o tema da pesquisa
- Mapear as faces do processo de criação: escolha do tema; inspiração estímulo; criação do número; criação do

⁷² Palhaço e acrobata da tradicional família circense Olimecha e ex-professor da Escola Nacional de Circo Luiz Olimecha.

⁷³ Essa informação se encontra mais desenvolvida na Justificativa.

palhaço; criação do espetáculo; aprendizagem. • Analisar qualitativamente as diferentes versões do espetáculo o salto por meio dos registros filmicos. • A preparação que antecede a cena ela vai revelando o meu palhaço. • Estudar o conceito de humanização do palhaço. • Relato de casos de humanização do palhaço. • Identificar quais os pontos mais importantes que influenciam na participação do espectador dentro do espetáculo.

METODOLOGIA UTILIZADA

Pesquisa exploratória, qualitativa, confluência entre teoria e pratica 1 – Levantamento bibliográfico sobre teatro de rua e palhaçaria 2 – Relato de experiência do processo de criação do espetáculo o salto 3 – Estruturar e organizar os materiais áudio visuais (arquivos e registros do espetáculo)

CONCLUSÃO PARCIAL

A pesquisa em andamento, por meio de exploração de escrita narrativa com recorte no relato de experiências relacionada ao processo criativo do espetáculo Salto e a rua, com abrangência em 15 anos interrompidos de trabalho do pesquisador-autor e sua vivência prática e criadora do trabalho. Assim, a investigação vislumbrará o registro narrativo e visual deste trabalho autoral como caminho analítico e de observação da potência da linguagem palhaçaria de rua, por meio do trabalho produzido e apresentado em diversas ruas e praças de várias cidades brasileiras. Desse modo, a pesquisa ora apresentada poderá colaborar com o fortalecimento dos estudos específicos das artes cênicas na pós-graduação, para grupos de estudos relacionados ao tema envolvendo a palhaçaria de rua e o circo, seus saberes, suas práticas, problemáticas na criação de um espetáculo.

REFERÊNCIAS:

Bakhtin, Mikhail. A Cultura Popular da Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec, Brasília: UduNB, 1993.

- Bolognesi, Mario Fernando. Palhaços. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- Carvalho, Luciana Gonçalves de. Os Espetáculos de Rua do Largo da Carioca. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado em Filosofia e Ciências Sociais), IFCS-UFRJ, 1997.
- Cavarozzi, Fernando (Palhaço Chacovachi). Manual e Guia do Palhaço de Rua. Buenos Aires (AR): Editora Coletivo Contramar, 2019.
- Telles, Narciso; Carneiro, Ana (org.). Teatro de Rua: Olhares e Perspectivas. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.
- Turle, Licko; Trindade, Jussara (org.). Tá Na Rua: Teatro Sem Arquitetura, Dramaturgia Sem Literatura e Ator Sem Papel. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua, 2008.
- Wuo, Ana Elvira. Aprendiz de Clown: abordagem processológica para a iniciação a comicidade. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2019.

ESTESIA 1 PRA 1: DO PALCO À EXPERIÊNCIA REMOTA EM BUSCA DA PRESENÇA DURANTE O ISOLAMENTO SOCIAL

Cleison, Ramos Belo da Silva⁷⁴

cleison.belo@gmail.com

INTRODUÇÃO

ESTESIA:

Substantivo feminino

1. Capacidade de perceber sensações; sensibilidade.
2. ESTÉTICA - Capacidade de perceber o sentimento da beleza. É um estado de mobilização sensorial do corpo para perceber as coisas que nos cercam.
3. ESTESE - Etimologia (origem da palavra *estese*). Do grego Aisthesis.

A palavra "Estesia", como define Sodré (2006, p.86), *Aisthesis* (sensibilidade, estesia) “é tanto sensação quanto percepção sensível”, sendo o oposto de estar anestesiado. Os processos de consumo de cultura de massa tratam o espectador como "público-alvo", tentando limitar a percepção do receptor da obra ao que foi concebido e disponibilizado pelo autor. Vivemos uma vida de experiências sensoriais "anestesiadas", uma vez que estas, via de regra, não tratam o processo artístico como uma vivência solidária com o público. Afirmar a importância da palavra "Estesia" no cotidiano é defender espaços de polissemia, ambientes em que a obra de arte está

⁷⁴ Mestrando em Artes Cênicas pelo programa PPGARC – UFRN. Iluminador cênico (DRT 2974) há 16 anos na cidade do Recife, graduado em Ed. Artística com Licenciatura em Artes Cênicas pela UFPE. Mestrando em Artes Cênicas pela UFRN. Assina projetos de luz para as artes cênicas e outras linguagens artísticas, presta assessoria e consultoria técnica em iluminação, ministra cursos e oficinas de luz, coordena a técnica de festivais e mostras, pesquisador contínuo do universo lumínico, faz parte da sociedade “Farol – Ateliê da Luz” e é iluminador-performer no espetáculo imersivo Estesia, também foi indicado e premiado em alguns festivais locais e nacionais.

aberta para interpretação e reinvenção coletiva. O grupo Estesia tenta construir essas pontes de comunicação possíveis em que o público pode se ver em outros espaços, que não exclusivamente de ouvintes passivos.

Para permanecer com sua marca de proximidade das relações de contato entre músicos, performers e o público em seus espetáculos, o Estesia buscou apoio em recursos tecnológicos que criam no espectador a sensação de estar em outros lugares, imerso em diferentes ambientes, assim como a de estar próximo de quem conduz a experiência. Criar, portanto, pontes em que o público ocupe outros espaços, inclusive de recriadores da própria obra de arte vivida.

Palavras-chave: experiência; presença; sensorial; tecnologia; isolamento social.

INTRODUÇÃO

Resgatar a presença nas relações entre os integrantes do Estesia e o seu público. Pensado desde o seu início para questionar os formatos tradicionais de apresentações musicais dialogando com a plataforma cênica, onde a presença do público é a força motriz para a experiência sensorial, o grupo encontrou-se em meados de 2020 com um novo desafio: como resgatar a presença mediante ao isolamento social em que vivemos? Já se tinha a expertise do espetáculo/show Estesia em diversos formatos⁷⁵ presenciais, sendo em todos eles utilizando de tecnologia e adaptabilidade para alcançar os objetivos do grupo: imersão em seus diversos níveis, memórias afetivas, ressignificação de espaços, performance, diálogo com outras linguagens, etc., por que não, neste cenário pandêmico, transportá-lo para um formato remoto de experiência virtual, com o intuito da presença? Era um desafio repensar um “novo Estesia” que pudesse trabalhar o sensorial para um público distanciado e emocionalmente abalado.

⁷⁵ Teatro: arena com plateia no palco; e arena com plateia também sentada nas poltronas. Espaço alternativo: arena com público de pé ao redor; e arena com público sentado. Festa: linha com público de frente; dentro de um cubo 2m² e público ao redor. Rua: formato em U com público de frente; arena com público de pé ao redor. Festival: em V com público de frente. Outros formatos alternativos e adaptáveis: salas, estúdios, tendas, barbearia, etc.

METODOLOGIA

A pesquisa-participante trouxe as reflexões do pesquisador/aplicador para realizar a observação dos fenômenos, compartilhando a mesma vivência dos sujeitos/público. Foi criado um roteiro cênico e musical, utilizando recursos tecnológicos, no qual um integrante do Estesia interagiu de forma particular com o público. O pesquisador atuou de forma sistemática e permanente ao longo das atividades, interagindo com os sujeitos do experimento, observando as manifestações e posteriormente, analisando e apontando considerações. Estesia 1 Pra 1 - um diálogo possível de memórias e sons⁷⁶:

Imagine receber um telefonema de alguém que está disposto a compartilhar as memórias desta quarentena. Memórias dela, mas que podem ser suas também. Se você abre os olhos e os ouvidos, a experiência em isolamento faz com que 1 pra 1 – Uma conversa possível de memórias e sons seja, na verdade, uma coisa só. Você e eu somos um. Assim é a proposta do trabalho artístico do Estesia, feito especialmente para acontecer de forma remota, usando as tecnologias como recurso criativo. (Revista Continente, 2020).

Os integrantes, três músicos e um iluminador, conduziram a relação traçando uma narrativa significativa e que passasse pela experiência individual, costurando um texto com cenas retrabalhadas diretamente do repertório e novas outras cenas criadas exclusivamente para este experimento. Por diferentes meios de comunicação: ligações telefônicas; escrita, fotos, áudios e vídeos de WhatsApp; músicas e vídeos em plataformas de Streaming; e-mails; redes sociais, etc., criando conexões e laços humanos momentâneos mais próximos, pretendia-se deslocar a experiência artística das limitações desses meios e focar na experiência subjetiva dos envolvidos.

Explorando tecnologias que criassem sensações de espacialidade, como: o som binaural⁷⁷; sonoridades exclusivas para o experimento; vídeos em 360°; e outros estímulos sensoriais foram

⁷⁶ Texto e ideia original de Tomás Brandão, Miguel Mendes e Carlos Filho, complementado por mim.

⁷⁷ É um estímulo auditivo subjetivo que ocorre como resultado da entrada sonora no ouvido humano de sons com frequências ligeiramente diferentes (OSTER, 1973). A percepção da batida binaural é o resultado da sobreposição das sinapses neuronais que ocorrem em estágios subcorticais do processamento auditivo, principalmente no complexo olivar superior e no colículo inferior, que combinam a informação de ambas entradas auditivas antes do som atingir o córtex e tornar-se consciente (KASPRZAK, 2011). A frequência gerada pela diferença das frequências dos sons, reproduzidos em cada ouvido, é conhecida como a terceira frequência.

escalados para levarmos a imersão como no palco, na qual é a marca das apresentações do Estesia em sua versão presencial que une luz e som nos seus shows em temporadas regulares na cidade do Recife desde 2016.

A tecnologia digital veio a intensificar essa relação de ausência/presença na medida em que os corpos somem de um espaço real, mas se encontram na construção de uma espacialidade cênica virtual. No caso do 1 Pra 1, onde não há integrante/músico nem performer de luz diante dos olhos, há um jogo da percepção na condução vocal do experimento, capaz de criar realidades e tempos distintos do aqui e agora.

Performer e espectador, acima de tudo, são intérpretes e tradutores ativos do que veem e do que sentem, eles são e se fazem presentes mesmo vislumbrando a ausência. Ambos dialogam com o aparato midiático constituindo uma co-presença, aceitando a projeção daquilo que já foi presente como corporificação de uma realidade (a) temporal. Para além dos cruzamentos de linguagens, podemos dizer que, através dos diversos aportes tecnológicos, alcançamos uma cena teatral virtual, mediatizada, que coloca em discussão não só o corpo do artista e a presença do espectador, mas também a forma da sensibilidade cênica contemporânea. (COSTA; SILVA | Teatro e Tecnologia, ARJ | Brasil | V. 3, n. 1 | p. 80-91 | jan. / jun. 2016).

CONCLUSÃO

A aplicação deste experimento fez o Estesia alcançar o objetivo de se reaproximar do seu público de uma maneira particular, criando conexões e laços humanos momentâneos mediante uma narrativa sensorial. Alcançou-se nas três temporadas, dezenas de cidades em dez estados brasileiros e uma dúzia de cidades em dez países. Ao término de cada sessão, a pessoa participante poderia descrever suas sensações na própria conversa do WhatsApp, se o desejasse. Houve muitos relatos de perda, dores recentes, de sentimento de solidão, impotência, abandono, questões políticas, acontecimentos da vida em outras épocas, comparações, etc., às vezes, muitas emoções eclodiam ao final do experimento, noutras, responderam com poesia, senso crítico.

Percebemos que a **presença** não se tornou ausência, houve um resgate. Arrisco dizer que ainda fora potencializado pela exclusividade no experimento, pela particular atenção de uma pessoa

para outra pessoa na construção de uma narrativa mediada pelas mídias emergentes (tecnologia) estimulando o sensorial, em especial, no momento em que toda a humanidade se encontrava.

REFERÊNCIAS

COSTA, Felisberto; SILVA, Ipojucan. **Olhares sobre a ausência/presença: teatro e tecnologia.** ARJ Brasil, V. 3, n. 1. São Paulo SP, USP. p. 80-91, jan. / jun. 2016.

ESTESIA 1 PRA 1: 1º temporada – 02 a 05 de julho; 2º temporada – 09 a 12 de julho e 3º temporada – 01 a 08 de agosto de 2020.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico.** 23º ed. rev. E atual. São Paulo. Cortez, 2007.

“[Experiência sensorial] - Estesia 1 Pra 1”. **Revista Continente**, Recife PE, 31.07.20. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/indicacoes/-experiencia-sensorial--estesia-1-pra-1>. Acesso em 03.06.21.

JUNIOR, Maurício da Silva. **Efeito da estimulação binaural (5 Hz) sobre a atividade da rede neural em modo padrão.** UFPE, CFCH, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Recife, 2017.

Criação Cênica, Corporeidades e Dramaturgia do Corpo

Scenic Creation, Corporeities and Dramaturgy of the Body

Creación escénica, corporeidades y dramaturgia del cuerpo

Palavras-Chave: Dramaturgia do Corpo, Corporeidade, Texto do Corpo, Criação

Keywords: Body Dramaturgy, Corporeity, Body Text, Creation

Palabras clave: Dramaturgia Corporal, Corporeidad, Texto Corporal, Creación

*Eliadine Geovanna de Oliveira*⁷⁸

eliadineprof@gmail.com

*Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado*⁷⁹

maria_angela_ambrosis@ufg.br

O texto aqui apresentado é parte da pesquisa intitulada PERAMBULAR: Um olhar para corporeidades em um processo de criação cênica que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (PPG-AC/ Emac/ UFG).

Busca-se vivenciar um processo artístico tentando compreender como a atriz investiga o corpo dentro de uma criação cênica que o traz como eixo, como desenvolve suas corporeidades e com quais técnicas e métodos corporais esse corpo dialoga, sem esquecer suas singularidades, ao se tratar de um corpo feminino, brasileiro, goiano, que teve sua formação artística iniciada durante o ensino superior.

Durante a pesquisa, estes estudos estão sendo subsidiados pelos estudos do corpo na cena contemporânea como também a partir de um processo de criação próprio. Para tanto, foi

⁷⁸ Atriz e professora de Teatro. Formada no curso de Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Goiás. Têm como áreas de interesse de pesquisa formação de plateia, maquiagem, expressão corporal, e voz. Mestranda em Artes da Cena pela Universidade Federal de Goiás, integrante do Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (LAPIAC) da UFG.

⁷⁹ Pós doutora em Artes da Cena junto a Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes; Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2005 e 2000, respectivamente). Educadora do Movimento Somático pela School of Body Mind Centering (2014). Especialista em Comunicação e educação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e graduada e licenciada em Ciências Sociais pela PUC-SP.

escolhida a metodologia de pesquisa guiada pela prática, uma vez que o corpo em experiência criativa será objeto deste estudo.

Ao retornar o olhar para o corpo, a atriz se interessou por começar essa criação a partir da pesquisa somática, pois esta leva em conta toda a singularidade do intérprete, na busca pelas próprias tecnologias internas⁸⁰.

Outros lugares de investigação que se mostraram possíveis de conexões são investigações do teatro físico através de estudos a partir de Lúcia Romano (2008, p.167) para ela o teatro físico “(...) considera extremamente importante a corporeidade na arte e posiciona essa centralidade do corpo nas diversas instâncias da emergências da obra, do processo de feitura ao de fruição.” além de ser um teatro que materializa o impulso criador, este reconhece as técnicas do ator como resultado de um processo de aprender a aprender e ainda “estabelece um fluxo comunicativo entre a pessoa do ator e o seu “fazer” **no** e **através** do corpo.” (ROMANO (2008, p.167 grifo meu)

Nesses aspectos, todos os termos trazidos até aqui e técnicas escolhidas, tais como, corporeidade, práticas somáticas, teatro físico, dialogam na medida em que reconhecem a especificidade de cada corpo na e para a criação, e juntas guiam a um caminho de investigação onde se olha o corpo a partir do seu movimento em uma integração contrária as dicotomias corpo/mente, sendo o corpo visto aqui a partir desses lugares como um corpo que sente que pensa e que (re)cria.

Aqui a partir deste conceito de corporeidade se faz entender como almejo investigar o corpo, tentando entender o movimento realizado por este a partir de sua integridade total. Criando-se assim uma dramaturgia da corporeidade.

Segundo Lúcia Tourinho (2010) dramaturgia vem do grego significando “compor um drama”. Para Pallotini (2005) drama é ação e por muito tempo esse termo esteve ligado ao texto que deveria ser encenado, mas segundo Raymond Willians (2010) que traz uma visão mais contemporânea acerca do conceito drama, podendo este ser um texto de uma peça mas também a representação desta peça. Mesmo que por muito tempo o termo dramaturgia se referisse apenas ao texto literário

⁸⁰ Esse conceito pode ser encontrado no texto: A Educação Somática e os Conceitos de Descondicionamento Gestual, Autenticidade Somática e Tecnologia Interna de Débora Pereira Bolsanello (2011)

dramático escrito visando sua interpretação em um palco, hoje podemos observar a dramaturgia a partir de outros lugares considerando que cada componente do espetáculo teatral apresenta textualidades, a luz, o figurino, o som, o cenário, o corpo.

A noção de texto sincrético, apresentada em especial a partir de Greimas (2002), nos permite compreender a análise do texto cênico por uma perspectiva da encenação. Este autor compreende o texto a partir das várias linguagens que constituem texto/encenação, oferecendo ferramentas capazes de compreender e considerar os aspectos do processo de criação a partir da tecitura da polissemia de linguagens atribuídas ao exercício da construção cênica.(TOURINHO, 2010, p.2)

Cada uma destas linguagens carregam signos, denotam e conotam sentidos, para além da linguagem verbal e que na encenação dialogam entre si, ora se complementando, ora criando contrastes dependendo da intenção, deslocando ou fazendo perambular os sentidos do espectador.

A dramaturgia entendida como a arte de compor e tecer a materialidade cênica passa a sugerir novas articulações conceituais. Dramaturgia da luz, propõem os artistas da área. Dramaturgia da imagem, ensaiam os estudiosos de um teatro mais imagético e plástico. A percepção das múltiplas textualidades permite vislumbrar a polifonia discursiva constitutiva da cena teatral. Dramaturgia da cena, concluem os criadores debruçados sobre a pluralidade sígnica e polissêmica de gestos, sons, palavras, imagens, luz, espaço. (MENCARELLI, 2010, p.17)

E enquanto pluralidade sígnica,não se trata de soma de signos, mas justaposições, contrastes, similaridades, complementaridade, um jogo de signos que constroem sentidos diversos. Explicando o que quero dizer, se em um espetáculo eu tenho um cenário fúnebre + uma música alegre o que nasce dessa contradição é uma coisa outra, além da dualidade de ambos.

É possível definir dramaturgia do corpo segundo Maria Falkembach como:

o conjunto das escolhas realizadas pelo ator-dançarino, como a arte de organizar o seu material corporal através da configuração de ações na composição de uma obra cênica. Essa dramaturgia efêmera é determinante em espetáculos cujo texto significativo é o *texto de representação*, termo cunhado por Barba (Ibid., p. 69) para denominar o texto (enquanto tessitura de ações) cujos significados não são transmitidos a não ser no ato da representação. (FALKEMBACH, 2005, p.21)

Essa citação parece compreender bem alguns pontos que relacionam meu trabalho, me preocupa um pouco a característica efêmera traga nesse conceito, por um lado compreendo e concordo que essa dramaturgia se apresenta enquanto corporalizada em cena, como o acontecimento no ato da apresentação, mas essa dramaturgia se mantém enquanto memória no corpo da atriz, não sendo assim uma dramaturgia de curta duração.

Ainda segundo Falkembach esse texto do corpo:

(...) é a concretização do projeto poético do ator-dançarino. Fruto de um trabalho técnico sobre si mesmo, capaz de relacionar a sensibilidade, o fluxo de sentimento e a expressão consciente, tal concretização do projeto poético acontece no corpo. O ator-dançarino, poeta de si mesmo, persegue o estético (o admirável, desejável em e por si mesmo), busca o conhecimento dos sentimentos humanos por meio do seu processo de criação, portanto, no rastro de suas ações cênicas, no modo como vai inscrever no espaço cênico a aparência teatral de seu corpo em movimento. (FALKEMBACH, 2005, p.21)

Me contempla a forma como Falkembach pensa esse texto do corpo, pois visualiza a concretização das ações como a tessitura em constante comunicação da sensibilidade, sentimentos e expressão consciente inclusive a respeito da estética e que dialoga muito com o conceito de corporeidade que trouxe mais acima a partir de Lúcia Romano.

Dentro de minha criação artística, o corpo não só cria a dramaturgia como também ganha evidência a partir de uma decisão do não uso da palavra codificada em cena, o que acentua ainda mais o texto da representação da materialidade corporal. Essa dramaturgia vem sendo desenvolvida a partir de células cênicas criadas durante oficinas e laboratórios em diálogo com as técnicas já comentadas acima e seus entrelaçamentos e conjuntura estão se concretizando também em laboratórios como se supõe em uma pesquisa guiada pela prática.

REFERÊNCIAS

FALKEMBACH, Maria Fonseca. **Dramaturgia do Corpo e Reinvenção de Linguagem: Transcrição de Retratos Literários de Gertrude Stein na Composição do Corpo Cênico**

-Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós - Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, 2018

MENCARELLI, Fernando Antônio. **Dramaturgias em Processo**: A cena pelo Averso. Grupo Teatro Invertido – Belo Horizonte, MG: Edições CPMT, 2010.

PALLOTTINI, Renata. **O que é Dramaturgia**. São Paulo. Editora Brasiliense s.a., 2005.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto**: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Debates; 301/ Dirigida por J. Guinsburg)

TOURINHO, Lígia Lousada. **Dramaturgias do Corpo**: Protocolo Performáticos de Criação. XV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas UFRJ, 2010.

GRUPO DE TRABALHO

DIREÇÃO DE ARTE COMO PESQUISA ETNOGRÁFICA

Coordenação: Dalmir Rogério Pereira

Este Grupo de Trabalho abriga estudos voltados à problematização da dimensão crítica da imagem em relação aos sintomas do real na representação ensaística audiovisual como estratégia estética e ética de mapeamento cognitivo onde a produção audio-visual transcende determinadas taxonomias e converte-se no espaço heterotópico da prática testemunhal. Contempla experimentos e reflexões voltados ao deslocamento progressivo de dispositivos visuais e sonoros entre linguagens, ruptura estrutural e sobreposição de regimes representacionais diante dos impactos da digitalização da cultura.

ENTRE(VISÕES) - PERFORMATIVIDADE(S) DO LEMBRADO
IN BETWEEN (VISIONS) - PERFORMATIVITY(S) OF REMEMBERED
ENTRE (VISIONES) - PERFORMATIVIDAD (ES) DE RECORDADO

Davidson José Martins Xavier (davidsonxavier@discente.ufg.br)⁸¹

Edimar Pereira Silva (edyarte@gmail.com)⁸²

Paula Lopes de Paula Briguiza (paula.briguiza@gmail.com)⁸³

Palavras-chave: Memória; Performatividade; Metodologia; Imagem; Artes da Cena.

Keywords: Memory; Performativity; Methodology; Image; Arts of scene.

Palabras-clave: Memoria; Performatividad; Metodología; Imagen; Artes Escénicas.

ENTRE(VISÕES) PERFORMATIVIDADE(S) DO LEMBRADO

Objetiva-se aqui expor o processo metodológico que aborda a imagem como disparador de processos sógnicos relacionados ao teatro e à memória. Usando a memória como lembrança, ganha-se caráter performativo. Iniciando um processo de estudos, guiado pelas imagens, cunhamos o termo “lembrado” para designar os espaços entre memória, história e esquecimento, como exposto por Paul Ricoeur (2007) e por Maurice Halbwachs (1990), na intenção de criar um espaço de intra-visão, seja da imagem ou daquele que a observa.

O método se torna um ponto de encruzilhada que aponta direções, pautando-se pela intertextualidade e pela interculturalidade. As abordagens qualitativas determinam os objetos de pesquisa, principalmente quando relaciona-se imagens e memórias. Nesse jogo metodológico imprevisível, adentramos na espontaneidade da prática do artista-pesquisador, em um movimento de cruzo⁸⁴, articulando sua presença como pesquisador, sua consciência histórica e crítica, guiado pela singularidade das vivências.

⁸¹ Mineiro, é criador-intérprete, artista-educador e instrutor de movimento. Mestrando no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena PPGAC/UFG. Integrante do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA/FAV/UFG/CNPq) e do Laboratório de Pesquisa Interdisciplinar em Artes da Cena (LAPIAC/FEFD/UFG/CNPq).

⁸² Diretor, ator, iluminador cênico e palhaço. Professor Titular do Centro de Estudo e Pesquisa Ciranda da Arte/SEDUC do Estado de Goiás. Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena/UFG. Integrante do Laboratório de Montagens Teatrais (LAB 1/EMAC/UFG).

⁸³ Arte educadora e atriz formada em Artes Cênicas pela UFG. Mestranda no Programa de Pós Graduação em Artes da Cena PPGAC/UFG e integrante do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica/NUPICC. Violeira, sanfoneira, cantora e compositora goiana.

⁸⁴ Cruzo, neste texto, tem o mesmo sentido que na obra “A pedagogia das encruzilhadas”, do pesquisador Luiz Rufino (2019), que expõe o movimento afrobrasileiro como prática de reinvenção e atravessamentos; demonstra também que cruza é um modo insurgente de criar outras potência poético-política surgidas em zonas fronteiriças.

Desta forma, a performatividade do lembrado se dá no espaço do entre, como espaço diversificado gerador de signos, relacionando o intracorpo, extracorpo e entrecorpo.

OBJETIVOS

GERAL (investigação geral)

Apresentar um protocolo de “entre” que use de imagens nas artes cênicas, promovendo uma metodologia de encruzilhada dialógica entre imagem, teatro e memória seja disparadora de processos de investigação, conhecimento e produção.

ESPECÍFICO (investigação específica)

- a. Analisar fenômenos artísticos pela ótica da intra-visão, dando ao pesquisador um lugar de protagonismo nas histórias narradas.
- b. Gerar movimentos de pesquisa a partir do lembrado, onde imagens possam criar uma metodologia guiada pelo olhar.
- c. Ser um lugar de encruzilhada histórica-cultural-social-psicológica, que ganha força no intra, entre, extra e transcorpo.
- d. Cruzar caminhos metodológicos diferentes que se orientem em uma pesquisa guiada pela análise de imagens.

METODOLOGIA ou casca de cebola

Ao iniciar o processo de pesquisa relacionamos o significado das imagens com as imagens geradas em pesquisa artística no campo das artes cênicas, levando-nos às seguintes perguntas: Como guiar uma pesquisa científica em artes cênicas a partir de imagens?; Poderia a memória ser um dispositivo para análises de fenômenos artísticos, criando um lugar de intra-visão dando espaço livre para o lembrado?

Este conceito, “lembrado”, adentrou a pesquisa quando percebemos que, ao aglutinar memória individual e coletiva, narrativas, história e esquecimento, deparamos-nos com um lugar de entre-visão. Estes conceitos, somados aos de memória involuntária e voluntária, podem

evocar camadas de significados quando relacionados com quem vê e os sujeitos das narrativas e suas experiências.

Tendo o olhar esquemático de uma cebola e suas camadas, partimos para olhares mais subjetivos, do extra para o intra-corpo. Iniciamos pelo lugar extra-corpo, onde a identidade objetiva da obra, como título, dimensões da obra, nome do artista, época de produção estava presente.

Adentrando a cebola, percebemos que signos intensos da obra poderiam se mostrar ao olhar do pesquisador. Neste campo, tocamos em uma memória coletiva que fornece dados para uma memória individual, deixando evidente uma noção de herança coletiva, que se alimenta de memórias voluntárias e involuntárias.

Na etapa três do processo cada pesquisador apresentou seu tema de pesquisa de mestrado, refletindo pontos de encontro entre imagem e tema. Construimos uma imagem mental de entre-corpo, onde identidades subjetivas mesclam-se na ordem própria da obra. Questões como pulsões, tensões e interesses do olhar acionaram uma interpretação íntima da imagem que assumiu um lugar de entre, impulsionando o pesquisador para lugares devaneantes, lugares de espanto poético.

Ao apresentar cada imagem para uma análise “à primeira vista”, os pesquisadores perceberam brechas formadas pelo lugar do entre, evidenciando seu olhar viciado e gerando desdobramentos que se articularam para fora do nosso controle.

Na última etapa, chamada trans-corpo, encontra-se a performatividade do lembrado, quando o pesquisador se debruça sobre as análises “à primeira vista” feitas pelos outros pesquisadores e relaciona símbolos recorrentes destas análises. Essas visões, sentidos e ressonâncias criam a intra-visão performativa do lembrado, amplificando-se em ícones, símbolos e signos.

DISCUSSÃO da imagem para a cena

A imagem se distingue da realidade simplesmente por ser imagem que representa e dá espaço para o devaneio e para o encontro com a representação fantasiosa. Esta amplitude da palavra traz a imagem de forma harmoniosa, a coincidência de “três modos de relacionamento

entre o sujeito e o mundo – o estético, o pragmático e o lógico” (COELHO, 1997, p. 205), que processam uma forma estética de percepção do mundo.

Por isso, utilizamos a noção de “lembrado”, amparada por Maurice Halbwachs (1990), que em seus estudos sobre memória coletiva, a indissocia das questões de construção de identidade trazidas pelas experiências de quem narra. Para Halbwachs memória individual e coletiva não entram em confronto; ambas estão tecendo diálogos.

Myrian Santos (1998) afirma que o que é lembrado depende da identidade de quem lembra e, por isso, identidade e memória deixaram de ser um fenômeno individual, dando a estes termos um sentido de continuidade, vistos como um processo social e de construção de identidades coletivas.

Assim, as imagens usadas nos impulsionam para outras imagens, memórias, significações e cheiros, que nos fez analisar não somente as características objetivas da imagem da performance em cena, mas também despertou atenção para diferentes signos, histórias e discursos que vêm através delas.

A performatividade permeia diversos caminhos deste processo. Segundo Paul Zumthor (2007), a noção de performance sempre possui um elemento em comum: a presença de um corpo no e com o espaço. “A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2007, p. 33). O autor também expõe que, se por um lado a performance está ligada às condições de expressão e da percepção, por outro é um ato de comunicação, no instante do momento presente.

Silvia Fernandes (2010) defende que a performatividade do teatro se dá no ineditismo da cena; mesmo reproduzindo uma mesma cena ela nunca se repetirá. Construindo paralelos com a imagem, podemos dizer que uma imagem também nunca é a mesma, pois a performatividade da imagem permite que a cada encontro surjam novas interpretações, sendo um ato performativo entre quem observa e quem desempenha.

Imagens que levam a outros espaços, relações, esquecimentos, transcendendo a própria imagem. Quando nos debruçamos em memórias, devaneios, imaginários que a imagem nos expõe, criamos um lugar de liminaridade com ela, “intra-visões”. A performatividade da imagem não está somente no que a imagem significa, mas pelos vetores de sentido que essa imagem nos atravessa.

Para Diana Taylor, as performances funcionam “[...] como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” (TAYLOR, 2013, p. 27). Nesse sentido, a performance sempre gera novos significados e encruzilhadas, já que a memória se relaciona também com o esquecimento e com a imaginação, o movimento de cruzo culmina numa cocriação poética do encontro entre pesquisador e imagem/performance.

CONCLUSÃO: Eterno retorno as imagens e memórias

Através do processo de construção deste trabalho vislumbramos a performatividade da imagem como caminho metodológico de investigação de nossos temas de mestrado. Partindo desse elemento comum, tecemos pontos de encontro, questionando nossos temas a partir de suas relações com a imagem e desdobramentos a partir dela, acionando memórias, esquecimentos e imaginários.

Percebemos dois pontos performativos: a performance da própria imagem, ou seja, a imagem como elemento que performa por si só, e a performatividade que surge do nosso encontro com a imagem, que acionará nossas memórias individuais e coletivas, imaginários, questionamentos, cheiros, ou seja, a situação performativa do nosso encontro com a imagem, daquele que é afetado pela imagem.

Percebemos algumas questões e apontamentos, como a pertinência da memória retida no lembrado, isto é, o espaço de “entre” que fica das experiências que tivemos com as memórias.

Concluimos que as imagens possuem caráter performático quando, corporificadas nas intra(visões) de si, do corpo, da imagem, geram fissuras e rachaduras de afetação, privilegiando o ser-pesquisador que também performa ao buscar possíveis caminhos metodológicos em entre(vias) nas Artes da Cena.

REFERÊNCIAS

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural, cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1997.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa (tomo III)**. São Paulo: Papyrus, 1997.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed Unicamp, 2007.

_____. **Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1987.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais – ANPOCS. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 13, n.º 38, 1998. Pp. 151-165. Disponível em <<http://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/LMRT4TjxVTN4v7w5TMG9qrf/?lang=pt>>. Acesso em: 10 de out. 2021.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: UFMG, 2013. <<https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/56135/34722>> Acesso em: 11 de out 2021.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Esperança é o espetáculo que morre: um estudo sobre as inter-relações virtuais na busca por uma performatividade

Esperança é o espetáculo que morre: a study of virtual interrelationships in the quest for a performativity

Esperança é o espetáculo que morre: un studio de las interrelaciones virtuales em busca de la performatividad

Palavras-chave: Performance; Virtualidade; Inter-relação.

Keywords: Performance; Virtuality; Interrelationships.

Palabras clave: Performance; Virtualidad; Interrelaciones.

Geraldo Saldanha Espíndola⁸⁵
geraldosaldanha.teatro@gmail.com
Laura de Paula Resende⁸⁶
lauraresende7@gmail.com

A ideia geradora dessa pesquisa surge em decorrência de um processo neotecnológico⁸⁷ que atinge a contemporaneidade, especificamente no que diz respeito à digitalização dos meios de comunicação. O teatro passa por um momento de revolução das suas formas de apresentação, potencializada pela pandemia da COVID-19 iniciada em 2020, a ação teatral se aproxima de tendências referentes a digitalização de seus meios operacionais. Essa aproximação não é novidade dado que muitas das operações técnicas que envolvem a realização de uma ação cênica foram automatizadas, sofrendo transformações tecnológicas em seus processos, a citar a manipulação de luz cênica automatizada pelas mesas de operação.

Considerando as possibilidades geradas pela tecnologia contemporânea, no que diz respeito às inter-relações, esta pesquisa pauta-se nas possibilidades de utilização do meio virtual na realização de ações cênicas, explorando a performatividade nesses espaços onde a experiência cênica se desloca para além da sua ação material.

O entendimento da arte teatral como performativa têm sido cada vez mais estruturada por pesquisadores contemporâneos, confluindo e sobrepondo os princípios básicos da performance para/no universo teatral, como por exemplo, o espetáculo que distancia do texto dramático e atribui centralidade à imagem e à ação (FÉRAL, 2008). Nesse sentido, o espaço relacional entre os participantes da ação ganha relevância e as subjetividades oriundas dessa relação tornam-se objeto central da obra.

⁸⁵ Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del Rei e co-fundador do Grupo Balde.

⁸⁶ Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del Rei e co-fundadora do Grupo Balde.

⁸⁷ A cena neotecnológica tem como princípio “a valorização do convívio e da copresença através da ausência provocada pelo jogo com as novas tecnologias.” (MUNIZ; DUBATTI, 2016, p. 366)

Por tal perspectiva, o avanço crescente das tecnologias de informação e do estabelecimento da revolução tecnológica a partir da década de 1990 que conduziram-nos às conexões imediatas, “uma simultaneidade dos instantes, uma convergência de momentos” que transformam nossos modos de percepção do tempo e de atuação no território (SANTOS, 2017, p. 185). Nas artes, os impactos dessas mudanças acarretam o surgimento de novos limites éticos, políticos, estéticos e, enquanto sujeitos trans-individuais, atuamos em espaços virtuais definidos pela conectividade da sociedade digital (MUNIZ; ROCHA, 2016).

Com base nestes apontamentos, esta pesquisa apresenta reflexões sobre a ação virtual “Esperança é o espetáculo que morre”, realizada entre 2019 e 2020 pelo Grupo Balde. O trabalho ocorreu via rede social virtual instagram, pela conta-performance @esperancaeoespetaculoquemorre.

A partir da obra “Esperando Godot” de Samuel Beckett (1948), a ação propôs um diálogo do texto com os espaços urbanos da cidade de São João Del-Rei (MG). A dramaturgia foi construída por registros fotográficos dos treinamentos performativos realizados no primeiro semestre de 2019, e registros textuais que partiram tanto da obra de Beckett como de escritas performativas realizadas durante o trabalho, trazendo à tona o processo criativo em forma de chamadas para uma possível estreia, que nunca seria e nem será realizada. O trabalho de pesquisa partiu da palavra **espera**, substantivo que norteou o processo de treinamento físico e dramático.

Após a realização de derivas, noção defendida por Guy Debord (1958) como sendo “ligada indissolavelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo” (p. 1), as ações de composição e criação em *site-specific* foram orientadas por singularidades que atravessavam essa situação/sensação/espacialidade de espera. As criações em *site-specific* partem do diálogo com o espaço escolhido de forma que, para além de perceber suas características físicas e históricas, se busque também compreender os atravessamentos singulares de determinado espaço (BECKER, 2014).

Os lugares escolhidos para o desenvolvimento dos treinamentos performativos, foram: o Campus Tancredo Neves, da Universidade Federal de São João del-Rei, e a Praça Bom Senhor Jesus de Matozinhos. Tais espaços não se limitam por sua materialidade concreta, sendo

constituídos, também, por aspectos imateriais e, neste caso, pautou-se a importância da vivência cotidiana dos indivíduos que os habitam.

No processo investigativo dos corpos, experiências e histórias dos lugares escolhidos, direcionamos a pesquisa para o trabalho com o conceito de (Auto)Biografia. Este conceito se caracteriza pelo atravessamento entre as noções de autobiografia e biografia, pautando-se na existência de um lugar de proximidade entre a história/memória do indivíduo escritor com um outro indivíduo, seja ele próximo ou distante. Segundo Leite (2014), a representação (Auto)Biográfica é uma “tentativa de figurar a experiência vivida, sentida, sofrida” (p.3). A partir do afeto, daquilo que transforma sua percepção sobre o mundo, o ator, que é também quem escreve a cena (Auto)Biográfica, se desnuda para buscar em suas vivências aquilo que deve ser compartilhado. Nesta concepção, a escrita dramaturgica atravessa acontecimentos reais, experienciados pelo ator/autor, abordando não somente o que é íntimo, mas também o contexto social.

A composição dramaturgica, atravessada pela investigação socioespacial, também tem na palavra “espera” seu pretexto. Trabalhou-se na composição desta ação com pesquisas individuais dos colaboradores, dinâmicas de trocas performativas nos espaços e registros cartográficos espaciais.

A obra finaliza-se pela chamada para o evento denominado “Não-Estreia”, que ocorreu às 18 horas do dia 24 de setembro de 2020, momento e espaço em que foram postados os últimos registros foto-performativos na conta-performance, contendo a sinopse da ação, ficha técnica e um registro imagético que integra em sua legenda uma carta poética-explicativa sobre a ação, assemelhando-se a um monólogo de ato final.

A performatividade desta ação apresentou-se nas expectativas geradas sobre seu trajeto/montagem e seu final/apresentação. As chamadas semanais para uma possível estreia alimentaram a sensação angustiante de esperar um acontecimento, e nesse caso, sua pretensão ambígua, entregou um sentimento frustrante e inesperado uma vez que não houve uma apresentação convencional do chamado teatro virtual. Des/reconfigurar a assimilação e os sentidos estéticos e poéticos da ação é também uma das características da performance. Como aponta Ferál (2008) “A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador”. (p. 203).

Dessa forma, a ambivalência presente em “Esperança é o espetáculo que morre” em relação a sua estreia é uma característica performativa e essa performatividade instaurada na obra é apresentada exclusivamente em um ambiente virtual, suscitando ainda questões urgentes sobre a internet e seus dados verídicos. Mas esse tópico, por mais explícito que esteja, não foi assunto primordial durante a pesquisa e a ação que buscou hibridizar as fronteiras entre os territórios e espaços virtuais e geográficos que se evidenciaram, ainda mais, no período de pandemia.

Com o foco voltado para a virtualidade, a ação propôs uma relação mediada por tecnologia de informação na qual os envolvidos chocam-se com a subjetividade e vivenciam sensações psicofísicas em um espaço-tempo não necessariamente comum, tendo em vista que a proposta de encontro da obra se estabelece em territórios e momentos temporais distintos, uma vez que os registros foto-perfomáticos foram realizados em período anterior à criação da conta-performance e, o público, acompanhava as postagens em outro tempo, que não necessariamente coincidia com o momento de postagem. O encontro entre os espaços físicos e virtuais também se hibridizam estabelecendo um diálogo constante entre espaço urbano público, ocupado pelos performers durante os treinamentos e registros, e o espaço virtual da rede social na qual ocorre a publicação e consequente espetacularização da ação, tornando o Instagram um elemento cênico-dramatúrgico.

Deste modo, conclui-se que a ação “Esperança é o espetáculo que morre” teve êxito em sua tentativa de explorar a relação entre as tecnologias de informação via internet e ação cênica por levantar questões sobre a presença em um espaço-tempo compartilhado com o público.

Referências

BECKER, Marília Ennes. **Site Specific**: Produção de Presença na relação CORPO/ESPAÇO em processos criativos cênicos. Orientação: Prof. Dr. Renato Ferracini: II Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Campinas, Unicamp, 2014.

DEBORD, Guy. Teoria da Deriva. In **Rev. Internacional Situacionista**, n. 2, dezembro de 1958.

FERÁL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, 8, 2008. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>

LEITE, Janaína. Três tentativas de dizer o indizível – a experiência de criação de conversas com meu pai. **Sala Preta**, 14 (2), 2014. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p153-163>

MUNIZ, Mariana Lima; DUBATTI, Jorge. Cena de Exceção: o teatro neotecnológico em Belo Horizonte (Brasil) e Buenos Aires (Argentina). **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 2, 2018.

MUNIZ, Mariana Lima; ROCHA, Maurilio Andrade. A relação entre Teatro e Internet: tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral. **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**. Belo Horizonte, v. 6, n. 12, 2016.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: EDUSP, 2017.

Uma apresentação do Projeto “Teatro Didático entrevista”: diálogos online em um mundo de telas

Una presentación del Proyecto “Teatro Didático entrevista”: diálogos online en un mundo de pantallas

A presentation of the Project “Teatro Didático entrevista”: online dialogues in a world of screens

Palavras-chave: Teatro Didático da Unesp; Entrevistas; Adaptação na pandemia
 Palabras-claves: Teatro Didático da Unesp; Entrevistas; Adaptación en la pandemia
 Keywords: Teatro Didático da Unesp; Interviews; Adaptation in the pandemic

Igor Erbert dos Santos, e-mail: igorerbert@gmail.com⁸⁸
 Raphael Leon de Vasconcelos; e-mail: raphael.vasconcelos@unesp.br⁸⁹

Introdução e Objetivos

O projeto “Teatro Didático da UNESP Entrevista” foi uma iniciativa do grupo de extensão universitário do Teatro Didático da UNESP e do grupo Brancaleone de Teatro. Como a conjuntura de pandemia impedia que houvesse contato físico para desenvolver as atividades corriqueiras do grupo e para não ficar muito tempo ausente de suas dinâmicas, optou-se por realizar uma série de entrevistas em formato virtual. São convidados, mensalmente, artistas ou coletivos que possuem um trabalho na área do teatro de formas animadas para conversarem um pouco sobre o seu histórico e sobre a forma como eles tem lidado com a pandemia. Esses encontros são realizados na plataforma do Skype e transmitidos em tempo real para o Youtube.

Para realizar tal transmissão foi usado outro software denominado “Obs Studio”. Essa ferramenta, para além de permitir essa gravação em tempo presente, possibilita que seja adicionado alguns elementos visuais como o logo do Teatro Didático e a exibição de filmes e imagens. Assim, no ano de 2021, foi possível realizar, ao todo, 6 episódios: Cia Talagadá (1 de junho), Teatro do Kaos (3 de julho), Daiane Baumgartner (15 de agosto), Luciana Antunes (19 de setembro), Teatro por um Triz (31 de outubro) e Grupo Sobrevento (19 de dezembro). Estes

⁸⁸ Formado em Licenciatura em Arte-Teatro pela UNESP (2017). Pela mesma universidade ingressou no mestrado pela linha de pesquisa Estética e Poéticas Cênicas (2022). Desenvolve com seus grupos de teatro e pesquisa estudos acerca da visualidade em cena tendo como referência o Teatro Visual e estudos sobre a pedagogia das mascaradas.

⁸⁹ Formado em História (Bacharel e Licenciatura) pela Universidade de São Paulo em 2016 e em Arte-Teatro (licenciatura) pela UNESP em 2022. Concluiu o Mestrado em História Social em 2020 e atualmente está cursando o doutorado na área de Artes pela UNESP.

estão disponibilizados no seguinte link:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PL6PML0G26qxMqCKtCW1mshmoWCjjEBa2U>.

Ninguém do grupo possuía experiência prévia com esse tipo de trabalho e, conforme as atividades prosseguiam, eram encontrados diversos desafios e práticas de solução. O presente texto é uma reflexão sobre esse processo de aprendizagem realizado em todo esse momento de adaptação. Ainda hoje continua-se a pensar em novas medidas para que a transmissão seja concluída com perfeição e em pequenos detalhes que podem melhor contribuir para esse projeto.

Esse processo de se apropriar das ferramentas do mundo digital para continuar o trabalho artístico não foi exclusivo do grupo e durante esse tempo, pode-se presenciar nas entrevistas uma série de formas de permanecer ativo durante esses momentos em que se pedia o isolamento. Como pensar um trabalho de teatro, que envolve o encontro físico por definição, nestes tempos em que a presença se tornava cada vez mais intermediada por telas?

Metodologia

No primeiro vídeo do projeto, já foi possível estabelecer toda uma estrutura que foi usada como modelo para todos os outros. Inicialmente, é exibido um vídeo de apresentação do Teatro Didático, que possuía cenas do espetáculo “Paulicéia Desvairada” e “Judas ou Piedade para os Ratos” e de algumas oficinas ministradas pelo grupo acerca da linguagem do Teatro Visual. Logo, em seguida, surgia Luísa Pinti que apresentava o grupo e começava as primeiras perguntas para iniciar o diálogo. Salomão Polegar era o responsável por operar a ferramenta do “Obs Studio” e realizar a transmissão. E o Igor Erbert entrava na segunda parte da transmissão fazendo perguntas sobre a pandemia e concluindo a entrevista.

No decorrer dessa interação, eram exibidas algumas imagens para ilustrar espetáculos ou ações do grupo ou artista convidado. Também haviam alguns relatos de outros artistas que tinham sido gravados previamente para serem mostrados como uma surpresa para os entrevistados. O grupo do Teatro Didático entrava em contato com pessoas que marcaram de alguma forma a trajetória dos entrevistados e pedia uma pequena narração de até uns três minutos sobre como eles impactam o cenário teatral. Geralmente, eram dois relatos para cada episódio, sendo exibidos um na parte inicial e o outro no final da entrevista.

Já no segundo episódio, houve uma troca de pessoal. Salomão não permaneceu no projeto e acabou sendo substituído por Raphael Leon no uso do Obs Studio. Isso demandou um processo de adaptação e de ensino, afinal era a primeira vez que ele tinha manejado tal programa. Além disso, o operador do Obs passou a transmitir os vídeos sem a intermediação do Skype. Percebeu-se que quando os vídeos eram divulgados a partir do Skype e o Obs captava essas imagens para a transmissão, haviam interrupções que comprometia o bom desenvolvimento destas. Assim, uma solução foi mostrar os relatos coletados via Skype apenas para os entrevistados e projetar os mesmos relatos diretamente pela ferramenta do Obs. Caso os entrevistados quisessem, por qualquer que fosse o motivo (interrupções ou lentidão, por exemplo), eles também poderiam ver o mesmo relato no youtube com apenas alguns poucos segundos de atraso.

No terceiro episódio, foi possível adicionar elementos visuais na transmissão, de tal modo a esconder as marcas do Skype, e colocar o logo do Teatro Didático da Unesp em sobre as mesmas, através do próprio Obs. Também foram implementados dois retângulos escuros em cima e em baixo da tela de transmissão, para que se parecessem uma moldura. Isso fazia com que o restante dos recursos da plataforma não ficassem visíveis para os espectadores que assistiam via youtube. Todos esses detalhes acabaram compondo uma identidade visual para o projeto.

Neste mesmo episódio, foi adotada, também, uma nova postura para o diálogo que se travava. Ao invés de aparecer um entrevistador por vez, decidiu-se que seria melhor que os dois estivessem juntos o tempo todo. Isso criou uma interação melhor e uma dinâmica mais fluida em que um auxiliava o outro. Ainda havia uma divisão prévia sobre as perguntas que cada um iria fazer, mas o simples fato de haver duas pessoas presentes o tempo todo permitia um desenvolvimento de uma conversa mais descontraída, sem deixar de ser comprometida.

Esses foram alguns ajustes que acabaram moldando o projeto do “Teatro Didático da UNESP entrevista” e que caracterizou os demais episódios. No entanto, nem tudo funcionou como planejado. Tentou-se transmitir via Youtube e Facebook simultaneamente, no entanto o computador utilizado naqueles momentos não possuíam configurações necessárias para essa função. Tal atividade exigia demasiadamente de sua capacidade de processamento e foi decidido que apenas transmitiríamos em um canal e que divulgaríamos o link de acesso na página oficial

do Teatro Didático no Facebook. Houveram também alguns problemas de estabilidade da internet. O episódio do “Teatro por um Triz”, por exemplo, foi realizado em um momento em que caía um enorme temporal na cidade de São Paulo. A chuva comprometeu a transmissão, de tal modo que, em diversas vezes, ela foi interrompida. Tudo isso revela desafios dessa forma de se estabelecer diálogos. Continua-se procurando meios e métodos para se aperfeiçoar esse trabalho e cada episódio tem sido um aprendizado importante.

Conclusão

Do mesmo modo que ajustávamos a nossa realidade para continuar as atividades nesse mundo pandêmico, percebíamos, nas entrevistas, o quanto os grupos teatrais estavam fazendo coisas parecidas para permanecerem atuantes e vivos. Poucas eram as pessoas que possuíam amplo manejo nessas ferramentas virtuais e através da tentativa e erro foram moldando o seu ofício. No início, a Cia Talagadá teve que desenvolver todo um festival em formato online. O Teatro do Kaos passou a desenvolver um filme e montou um espetáculo usando câmeras para arrecadar alimentos nessa pandemia. Daiane Baumgartner teve que voltar para a cidade de Rio Claro e construir a sua sala de ensaio para desenvolver oficinas online e experimentos. Cada grupo, uma forma diferente de se lidar com o mundo imposto. Tais ações constituem como uma forma de se conectar com as distintas realidades dentro de um mesmo ambiente social em que o virtual se sobrepõe. Ainda que se possa tecer as nossas críticas sobre a real efetividade desse tecnovívio, não se pode ignorar que foi justamente a tecnologia que permitiu que, ao menos, pudéssemos ter um mínimo contato em um mundo que era necessário o isolamento.

Referências

Episódio 1- Cia Talagadá: <<https://www.youtube.com/watch?v=s6soTdjwT6s&t=527s>>

Episódio 2- Teatro do Kaos: <<https://www.youtube.com/watch?v=51xjFumxaWM>>

Episódio 3- Daiane Baumgartner: <<https://www.youtube.com/watch?v=7GAUaLqDixA>>

Episódio 4- Luciana Antunes: <<https://www.youtube.com/watch?v=ck65etLYYCw>>

Episódio 5- Teatro por um Triz: <<https://www.youtube.com/watch?v=FfeSvjrBHcc>>

Episódio 6- Grupo Sobrevento: <<https://www.youtube.com/watch?v=iwlnbYTBSmw>>

USO DO FIGURINO EM ABORDAGENS SOCIAIS: VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER

Jarlene Pereira Pinheiro¹
jarleneppinheiro@gmail.com

Rafaela Blanch Pires²
rafaela.pires@ufg.br

Resumo:

O presente trabalho é uma compilação de estudos e experimentações realizadas durante as atividades desenvolvidas pela presente aluna do sexto período de teatro da Universidade Federal de Goiás para a componente curricular “Introdução a caracterização do ator”. Dessa forma, a trabalho recai sobre exercitar uma reflexão acerca do tema da “violência contra a mulher” no diálogo estabelecido entre corpo, figurino, arte e foto performance. Para isso, apresento três trabalhos realizados por outras artistas ativistas com abordagens semelhantes como forma de enriquecer a discussão.

Palavras-chaves: Figurino; Performer; Violência Contra a Mulher e Corpo.

Introdução:

O presente trabalho tem como objetivo trazer por meio do campo da caracterização e da foto performance a oportunidade de ressaltar o debate da violência contra a mulher através da relação entre corpo e figurino como expressões artísticas.. A veste surge como uma extensão do que a memória do corpo e a subjetividade tem a dizer, sem propriamente dizer de forma verbal, mas que mesmo assim, tende a alcançar quem já enfrentou, presenciou alguém enfrentar ou pode se sensibilizar ao imaginar como seria vivenciar tal situação.

*1Graduanda em Teatro-Licenciatura/ Universidade Federal de Goiás
Mobilidade em performances culturais/ Instituto Politécnico de Viseu;*

2Professora dos cursos de Teatro Licenciatura e Direção de Arte da Universidade Federal de Goiás. Atua nos campos de investigações voltados para as visualidades nas artes da cena, em especial, figurino e interações digitais na cena. Doutora em Design e Arquitetura pela Fau-Usp, mestre em Têxtil e Moda pela Each-Usp, bacharel em Moda e Estilismo pela Udesc e Letras-Alemão pela Ufsc.

Através de estudos sobre outros trabalhos artísticos e levantamento da iconografia relativa ao tema e experiência pessoal, o resultado alcançado foi gerado a partir de experimentações tanto em relações ao figurino, gestualidades, escolha dos materiais, bem como, quanto as imagens escolhidas e editadas digitalmente como “projeções” para representar a temática. A priori foi utilizado vestimentas de uso pessoal, um vestido branco e outro bordô. Através do mesmo e do posicionamento do celular utilizado as experimentações se iniciaram, a gravação e registro de imagens foram realizados de uma forma que não apareceria o rosto, mas somente o corpo da performer, com intuito de dar protagonismo a vestimenta e aos rostos de outras mulheres. Assim, meu próprio corpo atriz/performer, sem a identificação do rosto, representaria um corpo coletivo de uma experiência de medo vivenciada e silenciada por muitas mulheres. Silêncio que pode se expressar através do corpo no cotidiano em gestos automáticos como caminhar mais rápido em uma rua escura por medo ou nas próprias reações psico-somáticas externalizadas na saúde física.





Figura 01, 02, 03 e 04: Arquivo pessoal.

Desenvolvimento:

Apesar de ser um problema que perpassa gerações, a violência contra a mulher é trazida em discursos atuais com muito mais força. Após ser silenciado por tanto tempo, no contexto contemporâneo esse debate adentrou em todas as áreas: na ciência, na política, nos âmbitos profissionais, religiões, no entretenimento e, também, no campo artístico. Segundo o fórum brasileiro de segurança pública (PODER360, 2021.), apenas de janeiro a junho de 2021 foram contabilizados 666 casos de feminicídio no Brasil, o maior registro desde 2017. Dados esses que não podem apenas se limitar a números, mas que devem ser ressaltados através das distintas maneiras de escutar essas mulheres, não deixando, por exemplo, o assunto ser esquecido.

O âmbito da arte tem o papel de não deixar essa questão se esmaecer frente a dados tão esmagadores. Apresento aqui muito brevemente outros dois exemplos de trabalhos artísticos ativistas que tratam do mesmo tema que escolhi. Existem inúmeras maneiras de se promover reflexões acerca de um tema através da imagem que se cria, porém, escolhi referências que remetem muito diretamente ao sofrimento, violência e silenciamento sem parece implícito. Ao

observar a gama de trabalhos que abordam o tema, porém, é muito comum reconhecer a presença repetida de suportes como itens de vestuário ou embelezamento, bem como, a própria imagem do corpo feminino, sua nudez, como espaço objetificado, na visão masculina.

Nesse sentido, o projeto “À meia luz na pele” é um exemplo dessa abordagem por meio da arte. Idealizado pela atriz brasileira Chica Portugal, o trabalho fotográfico envolve projeções no corpo nu, frases escritas por mulheres que já passaram algum tipo de violência se tornam os figurinos de atrizes que trazem a denúncia e reflexão do assunto. Assim, o trabalho mostra o próprio reflexo de como a sociedade trata a mulher, além de trazer através do nome e da técnica a meia luz a ideia de possibilidade dessas mulheres saírem do escuro.

Um outro trabalho que também destaca através da arte essa temática é a instalação realizada pela cineasta Simone Soares, a mesma realizou em seu próprio apartamento no Rio de Janeiro instalações de 500 sapatos em sua parede, a fim de propor o debate a cerca da violência doméstica. Através de sapatos doados ou adquiridos em brechós, a artista usa um elemento que faz parte do vestuário cotidiano de várias mulheres para contar uma história de violência e refletir sobre o direito de andar com segurança, apesar dos sapatos

não serem propriamente de vítimas, a abordagem não verbal acerca das perdas de tantas mulheres para o feminicídio é visível.

Ainda no mesmo caminho, a artista plástica mexicana Elina Chauvet desde de 2009 traz uma abordagem parecida a citada anteriormente. Entretanto, agora em local público e usando sapatos “Rojos”, vermelho em espanhol. Assim a artista ressalta o protesto em prol de mulheres assassinadas e desaparecidas. Por ser uma experiência pessoal, já que a própria irmã também foi uma vítima, Chauvet fez com que o uso de sapatos vermelhos fosse símbolo e popularizar-se no diálogo sobre violência contra mulher. Enfileirando sapatos vermelhos em praça pública a proposta alcançou mais artistas pelo mundo, fazendo com que até mesmo o público replicasse sua proposta de protesto.

Conclusão:

Por fim, ao tomar nota do trabalho dessas artistas, não há como não ser influenciada por elas. Assim como a Simone Soares, Chica Portugal e Elina Chauvet, a proposta da presente

aluna está voltada para tentativa de manter o máximo possível essa temática social em diálogo contínuo, principalmente no campo artístico. Apesar da utilização de diferentes ferramentas, todos esses trabalhos estão relacionados ao corpo e ao uso de algum elemento dos nossos figurinos, seja um sapato, um vestido ou a própria pele.

O uso da projeção no vestido deixa estampados rostos que apesar de serem modelos refletem a busca de identidade e de justiça de mulheres que passaram por tal situação, vê uma companheira passando ou sente empatia pela abordagem. Efeito esse também proporcionado pelos sapatos doados colocados em praça pública ou mensagens projetadas na pele. Somos trabalhos diferentes, mas o protesto e a busca para expressá-lo é um só.

Dessa forma, fica aqui exposto no presente trabalho um pouco do processo de realização dessa atividade/pesquisa. Falar de uma temática tão importante nunca é fácil, entretanto, a presente aluna sentiu a necessidade de mostrar por meio desse projeto um pouco do que ela, sua vó, sua mãe e tantas outras mulheres passaram, passam e que infelizmente podem enfrentar algum dia.

Vale ressaltar ainda, que apesar da pesquisa bibliográfica e visual ser estudada, antes, durante e após a realização do trabalho, mulheres foram ouvidas. Colegas de faculdade, amigas, parentes, professoras, vizinhas e entre outras pessoas do gênero feminino relataram em anonimato situações pelas quais enfrentaram e que querendo ou não ressoou no resultado final.

Referências:

“À meia luz na pele”, Linha da cultura. Disponível em < <https://biblioteca.metrosp.com.br/index.php/ptbr/linha-da-cultura/359-linha-visuais/903-pele> >. Acesso em: 28/02/2022;

“Casos de estupro e feminicídio sobem no 1º semestre de 2021”. PODER 360, publicado em 10/12/2021. Disponível em < <https://www.poder360.com.br/brasil/casos-de-estupro-e-femicidio-sobem-no-1o-semester-de-2021/> >. Acesso em: 20/02/2022;

MALTA, Gabriela. “#TambéméViolência: campanha lembra que agredir uma mulher vai

além de violência física”, claudia.abril.com 2017. Disponível em: < <https://claudia.abril.com.br/noticias/tambemeviolencia-campanha-lembra-que-agredir-uma-mulher-vai-alem-de-violencia-fisica/amp/> >. Acesso em: 22/02/2022;

MARINHO, Julia. “Instalação lembra as vítimas de feminicídio na Turquia em 2018”, megacurioso.com, 2019. Disponível em < <https://www.megacurioso.com.br/artes-cultura/112207-instalacao-lembra-as-vitimas-de-femicidio-na-turquia-em-2018.htm#:~:text=A%20origem%20%C3%A9%20a%20instala%C3%A7%C3%A3o,as%20sassinadas%20devido%20%C3%A0%20viol%C3%Aancia%20masculina> >. Acesso em: 28/02/2022;

MEYER, Cathy. “Domestic Abuse: Are You in an Abusive Relationship?”, Divorcedmoms.com, 2013. Disponível em < <https://divorcedmoms.com/domestic-abuse-are-you-in-an-abusive-relationship-> >. Acesso em: 22/02/2022;

PAIVA, Lohana. “ Girl Gang”, girlgangcoletivo.tumblr.com. Disponível em < <https://girlgangcoletivo.tumblr.com/post/113785817977/voc%C3%AA-j%C3%A1-rebateu-um-absurdo-hojese-n%C3%A3o-sabe-por/amp> >. Acesso em: 22/02/2022;

SIMON, Jersey. “**Artista carioca cria instalação em casa com 500 sapatos para denunciar feminicídio**”, **noticiapreta.com**, **2021**. Disponível em <<https://noticiapreta.com.br/artista-carioca-cria-instalacao-em-casa-com-500-sapatos-para-denunciar-femicidio/amp/> >. Acesso em: 28/02/2022;

Foto Pinterest, autor desconhecido. Disponível em < <https://pin.it/3fpfscY> >.

O CORAÇÃO É O NORTE: AMAZÔNIA COMO CENÁRIO EM *FASHION FILM* DA MARCA FARM RIO

Palavras-chave: fashion film, direção de arte, Amazônia, Farm Rio.

Ana Paula Andrade⁹⁰

Graziela Baena⁹¹

Objetivos:

Os *fashion films* são vídeos produzidos para a transmissão de conceitos de moda, podendo estar ou não atrelados a coleções e produtos. Eles costumam trazer características experimentais, explorado esteticamente e de forma inovadora as múltiplas áreas do audiovisual, seja através de trilhas sonoras, edição, fotografia ou direção de arte.

Certamente, a direção de arte seja um dos elementos principais no fortalecimento dos conceitos de moda a serem trabalhados nestes filmes, afinal, é ela a responsável pelo planejamento e execução de fatores como paletas de cores, cenários, figurinos, objetos de cena, caracterizações de cabelo e maquiagem. É a materialização das ideias que somadas aos figurinos, provocará no espectador sensações e reflexões.

O objetivo deste artigo é refletir sobre a importância da Direção de Arte nos *fashion films*, afinal, ela é fundamental não só na composição das cenas, criando planos de fundo para os figurinos e acessórios das coleções, como também para potencializar a mensagem a ser transmitida ao público. Para isso, decidiu-se realizar um estudo de caso do *fashion film* “O Coração é o Norte, de 2018, da marca brasileira Farm Rio, a título de ilustrar principalmente a relação intertextual entre o tema da coleção e os cenários escolhidos para o vídeo: as paisagens Amazônicas, mais especificamente da Ilha do Marajó, no Pará.

⁹⁰ Ana Paula Andrade é Doutora em Artes pela Universidade Federal de Pará e professora de Comunicação Social da Universidade da Amazônia.

⁹¹ Graziela Baena é Doutora em Artes pela Universidade Federal de Pará e professora de Cenografia e Figurino da Universidade Federal do Pará.

Metodologia utilizada:

Esta pesquisa é considerada exploratória, afinal pretende-se trazer mais contribuições para uma área de estudo ainda pouco explorada academicamente, que são os estudos sobre direção de arte para audiovisual e sobre *fashion films*.

Para compreender sobre estes dois grandes eixos temáticos, empreendeu-se pesquisa bibliográfica sobre direção de arte em audiovisual, tendo como principais contribuições as autoras brasileiras Bassi (2015) e Hamburger (2014), através delas é possível ter uma visão clara sobre os elementos compositivos da direção de arte, os profissionais envolvidos nesta área e suas contribuições, assim como o fluxo de desenvolvimento de um projeto de arte que favorecerá a criação de metáforas visuais conectadas aos conceitos e mensagens que pretende-se transmitir. Para Bassi (2015), a construção plástica e de estilo, através da direção de arte para audiovisual, passa pela compreensão das relações de tempo e espaço segundo um ponto de vista, uma intenção dramática e artística. A intenção vai variar de filme para filme e no segmento da moda também há muitas possibilidades narrativas, como será exposto no parágrafo seguinte.

A pesquisa bibliográfica também abrange os *fashion films*. Através de autoras como Soloaga (2012) e Linden (2017), buscou-se conceituar este produto filmico que dialoga com vários gêneros audiovisuais, do videoclipe, passando pela ficção ou documentário, até mesmo à videoarte, trazendo desde narrativas e enredos bem delimitados, ou indo em direção oposta, buscando a total experimentação ou abstração através das imagens e sons. As autoras entendem este produto como publicitário, porém ele vai muito além do tradicional, buscando estabelecer relações com espectador para além do simples ato de compra e venda:

La uelennim de una fashion film no es la argumentación persuasiva. Se busca seducir a través de las emociones, no convenceumaon argumentos racionales, por lo que el discurso orientauma a un objeto concreto queda reumagado en pos de otras herramientas más propias del branding como el product placement o eluelennid content. El propósito comercial debe quedar implícito, ficcionalizarse a truelennimentoenimiento que nos reporta el relato o lumapuesta en escena. Por este motivo, los Fasuelenilms suelumaexceder con mucho el minutaje de los spot tradicionales, puesto que deben integrar los recursos cinumaatográficos en el relato de la mauma para lograr una experiencia lúdica cercana a la del cine (SOLOAGA, 2012,

Essas características vão influenciar diretamente o campo da direção de arte, já que o conceito e mensagens a serem trabalhados precisam estar refletidos nos diversos fragmentos que comporão a sequência audiovisual.

As leituras propostas neste referencial teórico ajudam a perceber elementos compositivos da estética de um filme, que podem perfeitamente ser observados no estudo de caso determinado para esta pesquisa.

Após a amarração dos dois grandes temas do artigo, seguimos para um estudo de caso de sua aplicabilidade através do *fashion film* da marca Farm Rio, lançado em 2018 para visibilizar nas redes a coleção de inverno da empresa brasileira. Para o estudo de caso, o filme foi analisado desde suas características narrativas e aspectos que o definem como *fashion film*, até fragmentos como enquadramentos e cenografia capazes de esclarecer mais sobre desenhos conceituais traçados no produto audiovisual, que são ilustrados através de *frames* expostos na pesquisa, seguidos de suas devidas análises.

Este *fashion film* tem como aporte narrativo o gênero ficcional em um formato de videoclipe, pois sua mensagem é potencializada pela letra da música “Na Mata”, do grupo Barbatuques, que fala sobre a redescoberta das raízes através da vida em meio a floresta. Ademais, o produto audiovisual também se conecta com o formato videodança, pois as cenas se conectam através da coreografia de uma dançarina que perpassa as várias cenas exibidas. A direção de arte definiu como plano de fundo a Ilha do Marajó, no estado Pará, um lugar com paisagem interiorana que mistura colorido das casas com a mata densa amazônica, seus rios caudalosos e animais exóticos como o búfalo marajoara. O arquétipo feminino é explorado em tecidos florais, adereços com sementes e plantas (colares, pulseira, tiaras) e através corpo das personagens: ora com corpo ereto, encarando a câmera, com passo firme ou montada em um búfalo, mas sempre demonstrando força, ora conectada à natureza através da dança ou do corpo imerso nas águas ou na mata. Tais questões se adensam a partir do pensamento de Hage (2009) (2012) sobre imagens arquetípicas da mulher da Amazônia paraense nos séculos XIX e XX. Desta forma o vídeo coloca no centro a mensagem “meu coração é o norte” e o Norte seria a mata?

Como complemento, a temática da imagem de moda utiliza como base teórica as obras “Inéditos, vol. 3: imagem e moda” e “Sistema da moda”, partindo da perspectiva barthesiana da observação do vestuário na categoria “imagem”, além da reflexão do pensador amazônico João de Jesus Paes Loureiro, que reflete sobre a representação da Amazônia na arte em seu ensaio “A conversão semiótica na arte e na cultura”(2007).

Conclusão:

Este artigo traz uma reflexão sobre como a direção de arte pode auxiliar na estruturação ou mesmo potencializar as mensagens e conceitos propostos para um *fashion film*. É uma área fundamental para a construção plástica e de metáforas visuais que permitam a esta estrutura, que tem finalidade publicitária, fugir da tradicional abordagem varejista, proporcionando ao público outras experiências com as marcas ou seus posicionamentos ideológicos.

“Meu coração é o norte” é um produto que demonstra como as empresas brasileiras já estão se aproveitando desta ferramenta de forma positiva. A Farm Rio, que nunca investiu em comerciais de televisão, aposta neste formato para atingir seu público através de redes sociais, como o *Youtube*. Este trabalho, especificamente, demonstra que há um processo de pesquisa estruturado e que respeita as várias etapas de produção audiovisual, desenvolvendo um bom roteiro, selecionando cuidadosamente cenários, trilhas e edição. A crítica que fica é sobre a mensagem central desenhada, que está ligada ao uso ambíguo da palavra norte. “Meu coração é o norte” no sentido de apontar uma direção para ele, ou meu coração é “a região norte”? Fica evidente que o jogo foi proposital, mas quando a trilha acentua a questão de viver em meio a “mata”, isso pode incorrer uma visão equivocada de que a região é “selvagem”, no sentido obsoleto e etnocêntrico, ocupada apenas por áreas de floresta e isolada de um *lifestyle* contemporâneo, fator que, embora não represente uma problemática incômoda para grande parte de seus habitantes, pode abrir para imagem cansativa e reducionista de uma terra e povo atrasados.

Referências:

BASSI, C. M. *A direção e a direção de arte*. Tese de Doutorado do Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas – ECA/USP. São Paulo, 2015..

BARTHES, Roland. *Inéditos, vol. 3: imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

BARTHES, Roland. *O Sistema da Moda*. Martins Fontes Editora. São Paulo, 2009.

HAGE, F. *Diversos olhares, uma cultura percurso histórico de representações visuais da Amazônia*. Anais do 5º Colóquio de Moda – Recife, 2009

HAGE, F. OLHARES E IMAGENS DA MULHER PARAENSE ATRAVESSANDO A CIDADE ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX. Anais do VIII Colóquio de Moda – 5º Congresso Internacional. Rio de Janeiro, 2012.

HAMBURGUER, V. [*Arte em cena : A direção de arte no cinema brasileiro*](#). Senac: São Paulo, 2014.

LINDEN, J. *Fashion film festivals: Shifting perspectives on fashion in one of the world's dirtiest industries*. In: *NECSUS. European Journal of Media Studies*, Jg. 6 (2017), Nr. 2, S. 189– 196.

LOUREIRO, J. de J. P. *A conversão semiótica na arte e na cultura*. Belém: EDUFPA, 2007

SOLOAGA, P. D; GUERRERO, L. G. *Fashion Films: nuevas tendencias en la comunicación de marca*. Trabalho apresentado na Global Fashion 2012: Conferência Internacional de Moda. Acesso em : http://gfc-conference.eu/files_download/GFC2012/DIAZ%20SOLOAGA%20and%20GUERRERO%20-%20Fashion%20Films_Nuevas%20tendencias%20en%20la%20comunicacion%20de%20marca.pdf

TESORIERE, P. A. *Fashion film: tendencia mundial en comunicación*. Cuadern do Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Buenos Aires: 2021-2022. Acesso em : <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n100/1853-3523-ccedce-100-195.pdf>

IVO VAN HOVE E A REDEFINIÇÃO DO TEATRO CONVENCIONAL

IVO VAN HOVE AND THE REDEFINITION OF CONVENTIONAL THEATER

IVO VAN HOVE Y LA REDEFINICIÓN DEL TEATRO CONVENCIONAL

Palavras-chave: Ivo van Hove; *The Damned*; teatro contemporâneo; dispositivos visuais

Keywords: Ivo van Hove; The Damned; contemporary theater; visual devices

Palabras clave: Ivo van Hove; The Damned; teatro contemporáneo; dispositivos visuales

Djalma Thürler⁹²

Henrique Zanoni⁹³

Esse texto faz parte de um projeto maior, desenvolvido no âmbito da Linha de Pesquisa em Cultura e Arte do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA. Nesse projeto, nosso **objetivo** é o de aprofundar as pesquisas teóricas e práticas das relações entre o teatro e o audiovisual que aconteceram, especialmente, durante o período pandêmico brasileiro, sob a luz da Filosofia do Teatro. Aqui pretende-se apresentar a experiência cênica com dispositivos visuais que o encenador belga Ivo van Hove vem experimentando desde os anos 90 e, mais especialmente, em sua obra “*The Damned*” (2016), para concluir que seus empreendimentos teatrais, que sempre desafiaram noções estabelecidas da produção teatral, o transformaram em um dos iconoclastas mais proeminentes do teatro mundial. Em consequência, o objetivo desse texto é gerar um espaço de debate que ajude a mobilizar leituras críticas do panorama artístico vigente e, em boa medida, sanar, pelo menos em parte, a escassez em língua portuguesa de

⁹² Membro do GT Arte y Política da CLACSO e especialista em gestão e políticas culturais pela Universidade de Girona (ESP). Investigador Pleno do do CULT - Centro de Pesquisa Multidisciplinar em Cultura, da UFBA, Investigador Associado do CLAEC - Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura e Investigador Colaborador do ILCML - Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Universidade do Porto (Portugal). É diretor artístico e dramaturgo da ATeliê voadOR Teatro. É Professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e Professor Associado III do IHAC/UFBA. É Doutor em Letras com estudos nas áreas de Literatura Brasileira e Teatro (UFF), Mestre em Ciência da Arte (UFF) e Bacharel em Artes Cênicas e em Pedagogia, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO). É Vice-Coordenador do NuCuS - Núcleo de Pesquisa e Extensão em Cultura e Sexualidade (UFBA) e atual Coordenador Adjunto Acadêmico da Câmara II - Sociais e Humanidades, da Área Interdisciplinar da CAPES.

⁹³ Mestrando do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Diretor, ator, dramaturgo, roteirista, professor e produtor de cinema e teatro. Sócio da produtora Bela Filmes e fundador da Cia dos Infames de Teatro.

referenciais sobre a obra de van Hove quem d'algum modo redefiniram o teatro convencional.

Navegando na encruzilhada **metodológica** de criação entre o teatro e o audiovisual, partilhamos ferramentais teóricos interdisciplinares oriundos desses universos artísticos para vislumbrar outros modos de “ver/olhar” relação teatro-audiovisual, construindo novas possibilidades e aspectos inovadores de leitura teórica e prática. Inicialmente, a partir da obra de van Hove, a pesquisa bibliográfica nos auxiliará a esclarecer e organizar alguns conceitos estruturantes, permitindo, nas fases posteriores, uma formulação de problemas mais precisos relacionados a interface teatro-audiovisual.

A utilização da tecnologia foi integrada de forma significativa na experiência teatral durante a pandemia de várias formas, quer como meio de registro de produções a serem transmitidas “fora do palco”, quer mais diretamente como parte da concepção visual global de um espetáculo, como tem acontecido com as produções d’Os Satyros, de São Paulo, que tem se dedicado a “criações específicas para o ambiente online, o chamado teatro digital” (Os Satyros, 2020, sp). Para Rodolfo García Vázquez, “a experiência do teatro digital está sendo reveladora. Um novo mundo se abriu para nós, como artistas de teatro, com ‘A Arte de Encarar o Medo’” (VÁZQUEZ, *apud idem*).

Ainda que o controle da Covid-19 a transforme em epidemia ou endemia, o uso das neotecnologias veio para ficar e abriu novas possibilidades para o fazer artístico, como a proximidade entre espectadores e artistas:

Ao final do espetáculo, estávamos batendo papo, discutindo sobre o espetáculo, sobre a vida e o medo do vírus, sobre o futuro”, pontua. “No meio da maior pandemia global, éramos a mesma humanidade sonhando uma vida melhor. Descobrimos que esse é um dos poderes mágicos do novo teatro (VÁZQUEZ, *apud idem*).

A afirmação desse “novo teatro” é ratificada pelos avanços nas possibilidades de acesso (cobertura, políticas públicas, custos), interfaces (*tablets*, celulares, computadores) e pelas novas tecnologias (5G, *Skype*, *Zoom*, realidade aumentada, realidade virtual, etc.). Neste cenário, vimos uma proliferação de novas encenações e experimentos que, diferentemente do que denominou Meyherhold sobre a “cineficação exterma” (LEITE, 2011; CARRERA, 2017) ainda não conseguimos “nomear”.

Para Ivam Cabral, d’Os Satyros, se o que vemos nas telas é teatro, filme, teatro filmado, adaptação audiovisual ou teatro on-line não é uma preocupação, porque

não estamos preocupados com esta discussão [se teatro online é ou não teatro]. Não acho que interessa agora, sabe? Quando no final do século XIX a luz elétrica chegou ao teatro, todos queriam a volta das velas. Quando o cinema deixou de ser mudo o mundo todo se revoltou dizendo que aquilo não era cinema, (...) portanto, vamos deixar que o futuro defina o que estamos fazendo. Uma coisa é certa: o teatro é o lugar da presença

que acontece com um espaço, um ator, alguém que vê esse ator. Isso define o que é teatro. Uma tríade, portanto. Neste nosso trabalho “A Arte de Encarar o Medo” existe tudo isso: espaço digital, atores e a presença que, neste caso, é uma telepresença – mas que não deixa de ser presença. Estamos vivos no espaço da cena e isso é inegável (CABRAL *apud* Os Satyros, 2020),

Ainda assim, nos interessa a potência desse tensionamento, afinal,

não sabemos se o que surgirá dessa tensão ainda será chamado teatro ou não, pois ao prescindir do convívio nas mesmas coordenadas espaço/temporais, se aproxima de outras artes e se descaracteriza como teatro. Ainda assim, essa tensão parece-nos positiva, pois permite que o teatro repense seu lugar na contemporaneidade e permaneça em crise, reinventando-se” (MUNIZ; ROCHA, 2016, p.253).

No recorte proposto pelo presente projeto, a pandemia da Covid-19 significou um impulsionamento de novíssimas formas na relação entre teatro, audiovisual e neotecnologias⁹⁴, o que demonstra que o teatro tem sido frequentemente rápido a reagir às novas tecnologias, com realizadores na vanguarda da integração de novas abordagens à encenação e visualização de um espetáculo, como podemos perceber pela experiências d’Os Satyros, mas é importante entender que a associação entre teatro, televisão e cinema se tem estreitada nos últimos dez anos, não apenas com escritores, realizadores e intérpretes a movimentarem-se entre os diferentes gêneros com cada vez mais fluidez, mas na adoção da técnica cinematográfica dentro das produções teatrais.

Ivo van Hove (1958), encenador belga que emergiu da Holanda para a cena teatral de Nova Iorque no final dos anos 90, que é regularmente citado como o principal diretor de teatro, ópera e musicais do nosso tempo e uma influência em muitos dos principais nomes de uma geração mais jovem de criadores de teatro, incluindo Sam Gold, Simon Stone e Robert Icke, por exemplo, introduz câmaras de vídeo como parte integrante da estrutura do espetáculo desde 2007, “mais notadamente pelo amplo uso de vídeos ao vivo, bem à maneira de Castorf na década anterior, para oferecer ao público múltiplas perspectivas da ação” (CARLSON, 2015, p. 584). Em suas *mises en scènes*, a ocupação inovadora dos espaços teatrais e a utilização de imagens transmitidas por câmeras tem sido reconhecidas como marcas de grande parte do seu trabalho ao longo dos últimos 30 anos, incluindo a utilização dessa tecnologia nos bastidores, em recantos ocultos do palco, como os camarins, em claro artifício de vanguarda ou filmagens de cenas na rua que depois são projetadas no teatro.

Para muitos críticos Van Hove tem uma tradição estética baseada no que os alemães chamam *regietheater*,

⁹⁴ A tecnologia, em sentido amplo, sempre fez parte do teatro (iluminação, cenários, efeitos sonoros, figurinos, etc.). Aqui utilizamos neotecnologias para caracterizar elementos de mídias digitais que influenciam as linguagens artísticas. (BERTON; MUNIZ; NUNES, 2017).

“literalmente teatro de diretor” (CARLSON, 2015, p. 580), uma prática pela qual os diretores repensavam ou reinterpretem radicalmente os clássicos, mas sem romper com o drama tradicional. Para Carlson,

a forma mais extrema do regietheater (...) caracteriza o que hoje a maioria dos públicos alemães chamaria de pós-dramático. Normalmente, ele mistura textos clássicos com todos os tipos de outros materiais – literário, documental e comercial, mas principalmente contemporâneo – e desconsidera, quase totalmente, a unidade ou consistência de estilo dramático tradicional, seja este textual ou performativo (idem, p. 581).

“The Damned”⁹⁵ (2016) é adaptação do argumento homônimo do italiano Luchino Visconti (1969), realizado pela companhia Comédie-Française⁹⁶ sob sua direção e não uma adaptação do filme, como costuma dizer,

begins with scratchy projected newsreel footage of the 1933 Reichstag fire in Berlin, which destroyed the German Parliament building and cemented the power of Adolf Hitler. It’s a vision from the past that paradoxically crackles with immediacy, with its smoke-wreathed images of a building buckling into dust (BRANTLEY, 2018, sp).

Se o filme de Visconti era ópera e situava a ação em um momento crucial da história europeia – a ascensão do fascismo na Alemanha – van Hove pensa que deveríamos olhar muito atentamente para estes mecanismos, porque eles podem ser relevantes para a forma como lidamos com as grandes questões nos dias de hoje, revelando o que os humanos são capazes de fazer em um regime político imoral e de extrema-direita⁹⁷ apenas para obter benefícios; a versão cênica incessantemente criativa de van Hove, apesar de utilizar todas as propriedades do teatro, não seria exagerado afirmar, é cinematográfica, pois toda a ação ao vivo, bem como e os seus preparativos artísticos, a câmera itinerante por vezes ligada ao público, as conversas privadas captadas em vídeo e projetada numa tela superior no centro do palco que também mostra filmagens documentais da Alemanha dos anos 30, servem para apresentar “as one of the most stunning things I’ve ever seen in a theatre”⁹⁸ (LUKOWSKI, 2019, sp).

Experiências como as de “The Damned” também ratificam a importância da parceria constante de van Hove com seu frequente colaborador, iluminador e cenógrafo Jan Versweyveld – além de Tal Yarden (vídeo) e de Eric Sleichim (som) – porque a sua técnica de *go-for-broke* somada à equação em que

⁹⁵ Em português, “Os malditos” ou “Os condenados”, teve sua estreia na abertura do Festival d'Avignon, em 2016.

⁹⁶ É a primeira vez que a Comédie-Française convida Van Hove e o seu colaborador de longa data Jan Versweyveld para dirigir uma peça de seu repertório.

⁹⁷ Como, por exemplo, entender que em meio a uma pandemia onde milhares de vidas foram ceifadas, agentes públicos são capazes de negociar propina de um dólar em 400 milhões de doses da vacina AstraZeneca no Brasil?

⁹⁸ No original, “uma das coisas mais espantosas que alguma vez vi num teatro”.

palavras e imagens criam realidades cênicas pouco comuns, resultam em notórias instalações dramáticas que permitem muito mais espaço para o físico, o incongruente e o poético. Aliás, van Hove e Jan Versweyvel, ambos nascidos na Bélgica em 1958, trabalharam de perto desde o início dos anos 80 em dezenas de produções que causaram uma sensação internacional pela forma como exploram constantemente os limites do teatro. Desde 2001, Van Hove está com base em Amsterdam, onde é diretor da maior companhia de teatro dos Países Baixos, a Toneelgroep Amsterdam (agora Internationaal Theater Amsterdam), onde Versweyvel é cenógrafo e designer principal.

Por fim, destaca-se que a relação entre o cinema e o teatro está indissociavelmente marcada na obra de van Hove, seja na utilização das filmagens em cena, seja na própria estrutura dramática de algumas de suas peças que são adaptações de filmes, já desde os anos 90.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERTON, Paulo Ricardo; MUNIZ, Mariana Lima; NUNES, Alexandre Silva. Estudo das ausências na arte da cena. *ouvirouver*: Uberlandia, v.13, n.1. 2017, p. 120-32.

BRANTLEY, Ben. Review: *In 'The Damned,' Ivo van Hove Finds the Mortal Chill in a Nazi Fire*. New York Times, In: <https://bityli.com/jSZii>, 18 jul. 2018. Acesso em 14 fev. 2022.

CARLSON, Marvin. Teatro Pós-dramático e Performance Pós-dramática. *Rev. Bras. Estud. Presença*: Porto Alegre, v. 5, n. 3, set./dez. 2015, p. 577-595.

CARRERA, Julia da Silveira. *Les Éphémères*. Cinema em Cena no Théâtre du Soleil. Dissertação. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

LEITE, Marcelo Denny de Toledo. *Caleidoscópio Digital*: Contribuições e renovações das tecnologias da imagem na cena contemporânea. Tese. Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2011.

LUKOWSKI, Andrzej. *'The Damned' review*. Time Out. In: <https://bityli.com/INrCk>. 14 jun 2019. Acesso em 14 fev.2022.

MUNIZ, Mariana Lima; ROCHA, Maurilio Andrade. A relação entre Teatro e Internet: tensionamento do tempo e do espaço do acontecimento teatral. *Pós*: Belo Horizonte, v. 6, n. 12, novembro, 2016, p. 242-254,

OS SATYROS. Artistas criam teatro digital e conquistam público online, In: <https://bityli.com/uidzX>. 16/06/2020. Acessado em 14 fev 2022.

A Teatralidade (pós-dramática) presente no trabalho da artista Marina Abramović

Jeffesson Silva Santos

jeffessonsilva@discente.ufg.br

RESUMO

Na construção da performance e a teatralização a partir de alguns trabalhos da artista Marina Abramović, em primeiro momento as suas interlocuções acabam nos colocando em lugares para além do espaço teatral, neutralizando e ao mesmo tempo instigando a ativação do corpo performer para espaços não convencionais, para representações em teatro como por exemplo as galerias de arte. Quando tratamos diretamente sobre o teatro, historicamente vemos que em cada momento da vivência mundial os seus aspectos vão mudando e a sua "estética" acaba de alguma maneira assumindo essas alterações, nesse sentido a teatralidade vanguardista e contemporânea não fogem dessa construção, é notório que as que investigações dessa linguagem possuem lugares complexos e com possibilidades de ramificações na união de linguagens da potência do teatro com as novas tecnologias. Sem deixar de lado aquilo que é discurso de obra, que acaba sendo bem presente nas artes visuais como um todo.

Palavras-chave: Performance, Arte contemporânea, Teatralidade, Pluralidade,

O CORPO COMO OBRA PERFORMÁTICA

A performance com aspectos do "teatro performático" parte sempre de um envolvimento do indivíduo artista com o circuito conceitual daquela matéria poética que é a ação artística. Dentro desse aspecto, Marina Abramović com algumas performances realizadas no ano de 1995 como a Guerra de Balcãs, que possuem registros e vestígios autenticados pelo MOMA - Museu de Arte Moderna de Nova York, cidade essa que também serviu como espaço de experimento do seu ato performático. Quando cito essa performance em primeiro momento, busco adentrar nos aspectos teatrais que ela carrega, porque acabam construindo ao seu redor uma espécie de "instalação" que funciona como uma cenografia conceitual, e isso de certa maneira já carrega consigo pensamentos abertos de construções amplas de direção de arte e suas ramificações com as experimentações, principalmente naquilo que se consegue ver pela visualidade plástica.

A performance se propõe, com efeito, como modo de intervenção e deação sobre o real, um real que ela procura desconstruir por intermédio da obra de arte que ela produz. Por isso ela vai trabalhar em um duplo nível, procurando, de um lado, reproduzi-lo em função da subjetividade do performer; e, de outro, desconstruí-lo, seja por meio do corpo – performance teatral – seja da imagem – imagem do real que projeta, constrói ou destrói a performance tecnológica. (FÉRAL, 2015, p. 137)

Nessa performance em questão Marina Abramović se encontrava sentada no chão com uma roupa clara, pensando no conjunto, essa vestimenta já assume esse lugar amplo do figurino, sendo mais específico sua roupa era branca, mas o que chama atenção nessa sua produção são os ossos que rodeia ela nesse processo, pois nesse todo também é possível ver que existe a presença de carne e sangue, no qual ela acabava limpando esse acúmulo com uma espécie de escova. Vendo todos esses processos com diálogo com encenação da performer é possível dizer que ali existia uma ação de "apresentação", mas que não havia a presença de personagens, quando tratamos de um texto, agora é inegável que a dor e emoção copilada pela artista naquele momento. Com isso podemos de fato tratar do híbrido das ações teatrais que envolvem pontuações para além de complemento conceituais como objetos, figurino, espaço e o próprio compartimento metafórico que ela traz e envolve aqueles que estão assistindo.

Nesse sentido o lugar investigativo que coloco em narrativa é o deslocamento do corpo do ator performer como uma "espécie de obra", resignificando o seu espaço natural, no sentido narrativo para que componham outros lugares, até mesmo não lugares. Quando se pensa na subordinação de lugares que fogem do eixo teatral, mas que ao mesmo tempo assumem de maneira afirmativa e política, lacunas discursivas sobre diversas linguagens, não posso deixar de citar o Cubo branco, o espaço que em sua essência possui a função de expor, colocando em visibilidade algo como objeto, ou algum indivíduo como artista, criando notoriedade e ao mesmo tempo dando visibilidade para aquele objeto/artista. E quando esse corpo se torna objeto dentro desse lugar, alterando a linearidade hegemônica e ao mesmo tempo modificando em síntese a sua essência. Com esse posicionamento ocorre em imediato a alteração de linguagens, quando se coloca um performer em ação dentro dessa sala de galeria, automaticamente ela se altera para uma espécie de sala de teatro, transformando o público visitante em uma plateia instantânea, que será instigada pelo estranhamento da ação ou execução da proposta.

Ao falar do teatro performático com aspectos (pós-dramático), é interessante pensar sobre quais caminhos ele está atravessando e principalmente rever aquilo que já se consolidou, tanto com aspectos históricos, quanto esteticamente, porque quando se faz múltiplos levantamentos, conseguimos ver o que foi possivelmente adaptado em linguagem ou até em aspectos visuais, tratando de literatura e principalmente nos aspectos teatrais que expandem além fronteiras. Tratando de questões ligadas a própria dramaturgia e como ela em dado momento é dissolvida, quando se levanta uma cena conceitual e reflexiva, dentro de todos esses levantamentos não posso deixar de setorizar como linha do pensamento do teatro performático ou do pós-dramático Antonin Artaud, pois ele possuía um pensamento radical sobre a preponderância da palavra, e isso de certo modo moldava a maneira de se pensar e construir formas espetaculares.

A proporção do corpo como plataforma da linguagem, vislumbra de maneira individualizada o papel do corpo político, assumir a persona e determinar o que é o ato performático em sua introdução, é assumir o lugar paralelo do cotidiano e entender os múltiplos espaços que esse corpo em si movimenta. Esse estranhamento determina empiricamente ações que o corpo do ator contempla quando se coloca à disposição de um ato cênico, desse modo o performer de maneira geral também se coloca nesse lugar de desprendimento da sua identidade social, pois no momento em performance o seu corpo acaba tomando lugar de empréstimo do espaço obra, nas quais as singularidades estão presente, coisificando o lugar dito como ideal para o indivíduo, dessa maneira o lugar amplo da performance, também consegue deixar de maneira singular o lugar criativo da personagem, compactuando abertamente com a teatralização.

Marina Abramovic pode ser vista como esse corpo que toma partido para estudo das vivências sociais que possuímos com a teatralidade para além do espaço físico, notadamente a sua relação com a produção artística vem de uma repetibilidade das suas ações, configurando assim a formalização da produção de um método, que em sua síntese também pode ser vista em muitos autores de um teatro modernista, até mesmo dos primórdios das artes da cena. Quando pensamos claramente na postura do método diante de uma produção em específico, conseguimos conservar em um aspecto os vestígios de essência que as artes da cena acabam nos colocando, paralelamente, as propostas teatrais possuem em si nuances que podem ser mais naturalistas ou

subjetivas.

Quando pegamos esse ponto do teor subjetivo, podemos trazer as ações performáticas que em primeiro momento, toma um lugar síncrono da arte contemporânea no campo das artes visuais, mas que com o passar do tempo vem ganhando lugar singular no teatro, pois o processo de performar com o corpo, vendo em conceito, sugere a significação do lugar da cena, algo que aconteceu de maneira semelhante na vídeo arte a partir do anos 1970, que acaba tirando do eixo um setor específico de produção para se alinhar com múltiplas linguagens.

Assim, artistas como Nan June Paike, vem construindo também esse lugar de ressignificação de espaços unilaterais das artes plásticas para as artes da cena. Ver a imagem é compactuar com diversos signos e significações, porque a ação em performance ou vídeo instalação, vem nos colocando em um espaço de intriga e desconforto, pois aquilo que sai do cotidiano, também assume o espaço que possuímos em nós como lúdico e intuitivo. O ato da encenação em conjunto com a interpretação de atores consegue fazer isso com as nossas perspectivas, porque de maneira geral compactuamos com essa ideação que pode ser relacionada com algum ponto do cotidiano, ou simplesmente fugir dessa centralidade convencional.

Não há cena na performance, mas lugares. Na medida, pois, em que o lugar está preparado tendo em vista uma ação, dá-se um enquadramento espacial que solicita o olhar do espectador. O enquadramento cria um espaço, espaço do especular que se recusa tornar-se espetacular. (FÉRAL, 2015, p. 142)

Pensar a performance com a teatralidade é justamente isso, acaba por instigar muitos lugares que acessamos fora dessa "naturalidade", principalmente quando esse aspecto na maioria das vezes vem pela visibilidade dessas ações em performance, primeiro que muitas não estão em uma sala de teatro, mesmo sabendo que o ato de interpretar também pode ser compreendido como uma ação de performance, como esse não é o ponto a ser investigado, compactuarei na linha que compreende a performance em suas múltiplas aplicações. Ainda, em contrapartida essas ações podem ser vistas em espaços consolidados como as galerias de arte, até em ruas de cidades, claro que não podemos excluir espetáculos que surgem das ruas e também acontecem nesses lugares,

mas como a proposta é fazer o recorte da ação performática e suas características para além dos aspectos teatrais, irei pontuar direcionamentos que um ou mais corpos assumem quando estão em um ato de performance.

Partindo para um olhar da academia, a produção de performances de maneira geral surgem desses espaços convencionais, tanto na contrapartida das linguagens, ou naquilo que queira questionar a sociedade, pensado sobre essas questões e também sobre a metodologia, Gordon Craig, vem norteando esse lugar da cena para além do lugar habitual das produções de teatro e nesse sentido que venho trazendo os espaços de galeria que acaba de maneira simbólica reconfigurando e transformando esses corpos em objetos/obras que atravessam o lugar uno da arte. Assim, vivenciamos a arte contemporânea e seus multimeios que quando se propõem a produzir e de maneira experimental tratar do processo, exemplo desses processos e o balé da Bauhaus, que em composição conseguem convergir as singularidades das formas de figurinos com a construção performática dessa ação da dança com aquilo que vivenciamos com o teatro.

Entendo por movimento o gesto e a dança que são a prosa e a poesia da ação. Entendo por cenografia tudo aquilo que se vê, tanto os figurinos as iluminações, quanto as cenografias propriamente ditas. Entendo por voz as palavras ditas ou cantadas em oposição às palavras escritas; pois, as palavras escritas para serem lidas e aquelas escritas para serem faldas são de duas ordens inteiramente distintas (Craig in: PAVIS, 2010, p. 16).

Na descortinação das artes cênicas e os primores que foram ampliados a partir do século XX não podemos deixar de compactuar com as prospecções significativas feitas por Gordon Craig, nesse sentido o seu pensamento de maneira geral reverberou de certo modo uma concepção do fazer cenográfico, tratando de pensar diversos aspectos que consomem os nossos sentidos diante das múltiplas visualidades. Primeiro que antes de tudo, temos que acentuar que ele foi conhecido por se impor ao naturalismo. Assim, podemos colocá-lo nesse lugar de precursor de um aspecto teatral que se converge para além do texto, pois os aspectos da visualidade também assumem esse lugar notório.

Trazendo para a nossa vivência e também para concepções que atravessam as nossas

experiências, as encenações que consumimos como "espécie" de produto cênico, já carregam uma assimetria poética e de linguagem, e isso acaba norteando as nossas ações em interpretar, dando lugar as interpretações de maneira individualizada, pontuando a construção coletiva do conceito, exemplo desse aspecto de construção coletiva e reflexiva, pode ser notado nos trabalhos do cenógrafo e também diretor Robert Lepage que em muitos de seus trabalhos ele entrega ao público essa "possibilidade" de construir junto, claro que de maneira hipotética, podemos reparar esse processo na construção teatral "Os sete afluentes do Rio Ota" 1994, desdobrando as múltiplas possibilidades de produzir uma determinada teatralidade, não podemos esquecer da presença da linguagem tecnológica. Desse, modo trazer esses outros pensamentos, ideias essas que partem de um lugar mais jovem, é de alguma maneira pensar na possibilidade o tratar o teatro como vídeo e performance.

Todas essas novas construções de montagens teatrais conversam com as preposições que muitos autores já levantavam no passado. Como o desenvolvimento vem para além desse aspecto do lugar, quando tratamos conceitualmente dessa espacialidade e realocamos a presença do ator, nesse sentido já pautamos o fazer espetacular fora do eixo, com essa reflexão podemos associar o processo de performar essa figura para além do ator, como é o caso das produções de Marina Abramović, artista essa que exala a fluidez do hibridismo que contempla o conceito, quando se pensa no ato de performar e no acontecimento multilinguístico que aquele momento possui.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda a ação pensada por essa artista em questão, quando tratamos da teatralidade contemporânea, não podemos deixar de pensar sobre o lugar de encontro que ela de maneira geral acaba construindo, nas quais são desenvolvidas nos presentes naquele ato, a fissura empática ou de desconforto. Dessa maneira, essas ligações sensoriais que são ativadas e convergem campos de discussões para além desse lugar apresentativo, nas quais esse artista se coloca como esse corpo político e também simbólico.

Destacar e também destorcer a situação em performance também é um retrato que posso acender aqui, porque algumas das performances de Marina Abramović, também se transformava em lugares de encontro temporário e de passagem, tanto para ela com pessoas que fizeram parte da sua vida no passado, ou se pensarmos amplamente do público com seus lugares de acesso psicológico. No destaque geral, associar a teatralidade com a performance de dentro do teatro e para além do cubo branco é integrar as variáveis conceituais das metalinguagens, é de fato percorrer o caminho da transdisciplinaridade, caminho esse já estudamos amplamente quando olhamos as Artes do Corpo.

Qualquer tentativa – isso já foram feitas muitas – de enquadrar a performance dentro de um formato, ela sempre escapole. Ou seja, ela faz parte – e ela não está sozinha nisso – de uma série de novas formas de linguagem que não obedecem aos parâmetros pelos quais a gente analisava o que era uma linguagem artística. (AGRA, 2013)

Assim, quando tratamos diretamente de performance tratamos desse corpo artístico como obra aberta para construção de narrativa, norteando os possíveis lugares desse corpo político, as suas entrelinhas do convencimento e também do espaço político que ele ocupa, principalmente pelos olhares julgadores e também inocentes dependendo da situação encarada. Confrontar e debater são pontos inerentes das construções de algumas ações performáticas, nas quais o modo simbólico converge em hibridade, pois o espectador também se coloca nesse lugar de confrontar as suas próprias concepções no momento em que ele se encontra na absorção imagética e de conteúdo da situação. Dessa maneira, o momento em performance ao meu olhar pode ser entendido como lugar construtivo e fluido da algo que confere a teatralidade, mas que ao mesmo tempo supera essa superfície.

REFERÊNCIAS

AGRA, Lucio. Perfoda-se – um documentário sobre performance arte. Direção Williane Gomes e Vanessa Paula Trigueiro. Documentário, 28 minutos, Brasil. Youtube, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MxsVk0CcTos>>. Acesso em: 03 de junho de 2021.

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

GOLDBERG, RoseLee. A arte da performance: do futurismo ao presente. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

PAVIS, Patrice. A encenação contemporânea: origem, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LEPAGE, Robert. Les Sept branches de la rivière Ota - bande-annonce. Youtube, 2019. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=UjatBB0Hm_4>. Acesso em: 03 de junho de 2021.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Estudos da performance. In: Revista percevejo, UniRio, ano 11, n. 12, 2003.

Teatro, imaginário e audiovisual

Palavras-chave: Teatro, audiovisual, performance, pandemia, pós-modernidade.

*Samara Gomes Ribeiro*⁹⁹

samaragomes@discente.ufg.br

*Alexandre Silva Nunes*¹⁰⁰

alexandrenunes@ufg.br

No mundo globalizado de hoje, as constantes transformações tecnológicas e sociais influenciam diretamente em nossa noção sobre as fronteiras espaciais e culturais, que se tornam cada vez mais fluidas e fragmentadas, afetando nossa relação com o fazer artístico.

Com a atual crise sanitária decorrente do surto de Covid-19, toda forma de usufruir e se relacionar com a arte vem sofrendo alterações significativas. Isso tem forçado artistas de todas as áreas a se adaptarem a novos meios e formatos para continuarem exercendo seus ofícios. Essa situação, no caso do teatro, tem aberto a possibilidade de discussão sobre a emergência de uma nova forma de fazer cênico, na qual são imprescindíveis elementos característicos de outra forma de arte: o cinema. Para aprofundar essa discussão, decidi ampliar o recorte de discussão, analisando como o teatro vem se desenvolvendo sobretudo a partir do final da segunda metade do século XIX, quando começam a se desenvolver as vanguardas europeias que irão contribuir para uma profunda transformação das artes, transformações essas que refletem na construção da ideia moderna que temos de teatralidade.

Esse momento histórico se faz importante por inúmeros motivos, além do teatro estar finalmente sendo pensado a partir de uma ideia própria de teatralidade, e não com base nos constructos da literatura, também se presencia o surgimento de dois fatores importantes para a cultura e a sociedade como um todo, que irão apresentar repercussões especialmente significativas ao fazer

⁹⁹ Graduanda em teatro. Escola de Música e Artes Cênicas -EMAC. Universidade Federal de Goiás - UFG.

¹⁰⁰ Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Professor do curso de Artes Cênicas da EMAC.

teatral: os adventos da luz elétrica e do cinematógrafo, que possibilita o surgimento do cinema, enquanto arte autônoma, e uma verdadeira revolução visual na estética teatral, pelo uso dos refletores elétricos de iluminação e das projeções cinematográficas em cena.

As novas demandas do homem moderno, sua forma de se comunicar, de observar e de estar no mundo moldam sua relação com a arte e a transformam. Dado que essas transformações tecnológicas são muito anteriores ao momento atual, cabe criar uma distinção, observando as relações entre uma e outra coisa.

Assim, utilizarei a expressão *teatro pré-pandêmico* para me referir às possibilidades teatrais, que já utilizavam de recursos tecnológicos oriundos da revolução da luz elétrica (e seus desdobramentos) para se fazer e se reinventar, antes do início da atual pandemia de COVID-19. Trata-se de um teatro que, já flertava com a efemeridade performática do mundo moderno e pós-moderno e, já utilizava recursos de tecnologia audiovisual. De modo correto, a expressão *teatro pós-pandêmico* será utilizada para fazer referência às novas transformações que passam a ocorrer no teatro, a partir das medidas de distanciamento social que estamos vivendo atualmente.

No início da pandemia, o período de distanciamento social foi inicialmente pensado como algo rápido e passageiro. Essa hipótese veio completamente por terra, já que tais medidas vêm se arrastando já há quase dois anos. Atualmente estamos inseridos nesse espaço-tempo de uma forma tão profunda que o teatro, a arte mais caracterizada pela experiência presencial, entre todas, só pode ser feita a distância, só pode existir com o auxílio de uma câmera, de um computador, tablet ou celular, conectados a redes sociais ou aplicativos de videoconferência.

O propósito fundamental desta pesquisa não é estabelecer qualquer conclusão sobre o que está surgindo a partir desse novo quadro social, em termos de teatro, mas estabelecer uma primeira reflexão sobre como o teatro vem sendo afetado e transformado por esta realidade. Refletir sobre como o teatro opera em consonância com todos os elementos e mídias que o constituem e, como ele se apropria, sem perder a própria singularidade. Como o teatro segue ou pode seguir sendo teatro nesse mundo pós-pandêmico, onde nada mais é uma única coisa.

METODOLOGIA

A pesquisa qualitativa que propomos foi realizada a partir do projeto de iniciação científica, PIBIC. A temática pesquisada, como já foi dito, vem sofrendo inúmeras transformações ao longo da história, e por envolver diferentes linhas artísticas, possui diferentes referências de estudiosos que teceram pesquisas importantes em suas áreas de atuação.

Sendo assim, para a reflexão que propomos, foram utilizadas além da pesquisa bibliográfica, exemplos mais próximos e práticos dos pesquisadores.

Os conceitos estudados foram o teatro e a teatralidade, o audiovisual, a performance, a telepresença, e os principais autores que contribuíram para esse trabalho foram Jean-Jacques Roubine, Jacques Aumont, Renato Cohen, Sábado Magaldi e Jean-Pierre Sarrazac.

Para abordar a produção teatral híbrida oriunda do contexto pós-pandêmico, foram selecionados três exemplos. Eles não foram escolhidos por se tratarem de referência estética ou modelos a serem seguidos. Trata-se de um recorte ocasional, baseado em três possibilidades distintas de relação entre teatro e novas tecnologias, criadas no contexto das necessidades do momento em que vivemos. Os três exemplos são produções goianas, oriundas dos grupos Laborsatori Teatro, (EMAC/UFG) e Corpo Cênico (EF em Artes - Basileu França). Os dois primeiros exemplos se referem a dois formatos do espetáculo O Homem Decomposto, sob direção de Alexandre Nunes, orientador desta pesquisa, ao passo que o terceiro se refere ao espetáculo Parêntesis, no qual Samara Gomes atua como atriz.

CONCLUSÃO

O teatro enquanto fazer artístico sempre estabeleceu conexões com outras linguagens artísticas. Apesar dessa facilidade de incorporação de novos elementos e de outras linguagens, o teatro possui singularidade própria que vem sendo construída desde suas origens mais remotas. Essa singularidade diz respeito ao que vem sendo denominado de teatralidade e às diversas camadas

possíveis dentro desta.

Seu diálogo com o audiovisual é antigo, datando da própria origem do cinematógrafo, embora venha se intensificando com a pós-modernidade, com a multiplicação de meios de baixo custo e com um fazer artístico que se torna cada vez mais descentralizado. A encenação teatral, e as possibilidades referentes à teatralidade só foram possíveis a partir de todas as explorações tecidas ao longo da história, e em nosso fazer contemporâneo temos a oportunidade de abarcar esteticamente os mais diversos elementos.

Existe nesse contexto atual, uma persistência pela presença e a ocupação humana dos espaços que nos são possíveis. Com a pandemia e a impossibilidade de nos encontrarmos em espaços físicos, o ato ritualístico do teatro adentrou nossas casas, fortalecendo os laços entre tecnologia e ritual, através de câmeras, aparelhos celulares, tablets ou outros tipos de computadores. A partir desta emergência de novos meios, é natural que novos fazeres artísticos venham a se estabelecer e o cenário de pandemia apenas potencializou algo que já se mostrava inevitável. O tempo da obra teatral vem ganhando novos contornos, mais dilatados, assim como a relação de presença estabelecida ao vivo, tão essencial para a realização da encenação teatral, que continua se reinventando e mudando de acordo com as mudanças da sociedade onde acontece. O que não poderia ser diferente.

REFERÊNCIAS

ÀDAMS, Marcelo. “EISENSTEIN: Do teatro ao cinema, a busca pela teatralidade”. **Cena em Movimento**, v.1,n. 4, p. 53743-228595, 2014. Disponível em:

AUMONT, Jacques. *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

COHEN, Renato. “Rito, tecnologia e novas mediações na cena contemporânea brasileira”. **Sala Preta**, 3, 117-124, 2003. Disponível em:

FREITAS, Susy Elaine da Costa. “As características da pós-modernidade como influência

estética da videoarte contemporânea”. **Texto Digital**, Florianópolis, v.8, n.2, p. 68-82, jul/dez. 2012.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1991.

MORIN, Edgar. O cinema, ou O Homem Imaginário – Ensaio de Antropologia Sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.

NUNES, Alexandre; GONÇALVES, Luiz Davi. *Mito e Teatro*. IN: TONEZZI, José; LYRA, Luciana; BONFITTO, Matteo. ABRACE 20 anos: celebrando a diversidade. Natal: Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2020, pp. 195-207.

ORTEGA Y GASSET, José. *A Ideia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. “A Invenção da Teatralidade”. **Sala Preta**, vol. 13, n. 1, 56-70. 2003.

Exercício – performance: reflexões das imagens de uma prática cênica provocada pela obra de Kristin Linklater.

Action – performance: thoughts on the images of a scenic practice provoked by the work of Kristin Linklater.

Ejercicio - performance: reflexiones de las imágenes de una práctica escénica provocada desde la obra de Kristin Linklater.

Palavras chaves: Kristin Linklater; Voz; Imagem.

Keywords: Kristin Linklater; Voice; Image.

Palabras claves: Kristin Linklater; Voz; Imagen.

Autora: Vitória Rodrigues Santana¹⁰¹

vitoriasantana@discente.ufg.br

Orientadora: Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado¹⁰²

maria_angela_ambrosis@ufg.br

O resumo aqui apresentado é parte da pesquisa em andamento, no Programa de Pós graduação em Artes da Cena (PPG-AC) da Universidade Federal de Goiás. Tem como questão central investigar quais as fundamentações teóricas e técnicas da Abordagem à Liberdade Vocal em Kristin Linklater, podem contribuir para a construção da expressão vocal desta atriz pesquisadora.

A pesquisa toma partido auto investigativo, uma vez que a pretensão do projeto

¹⁰¹ Graduada em Artes Cênicas-Licenciatura pela Universidade Federal de Goiás – UFG. Mestranda do PPG Artes da Cena – UFG, projeto intitulado Investigação do método de expressão vocal de Kristin Linklater: Construção de uma expressão corpóreo vocal. Bolsista FAPEG pelo edital Nº2-2021.

¹⁰² Pós doutorado em Artes da Cena junto a Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes; Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2005 e 2000, respectivamente). Educadora do Movimento Somático pela School of Body Mind Centering (2014). Especialista em Comunicação e educação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e graduada e licenciada em Ciências Sociais pela PUC-SP. Atualmente, é professora associada da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, ministra aulas na graduação e pós-graduação.

perpassa a investigação das técnicas citadas acima e aplicadas ao meu corpo pesquisador, que busca encontrar sua expressão vocal e uma organicidade da voz. Primeiramente na minha pesquisa pessoal para através da dissertação poder ser compartilhada com demais atores e atrizes em formação como também profissionais da área de teatro.

Os objetivos são dois, um geral e os específicos. Quanto ao primeiro consiste em analisar a abordagem sobre a organicidade e a expressividade vocal para teatro na obra de Kristin Linklater, do ponto de vista do desenvolvimento e fortalecimento da relação corpo/voz respeitando-a tanto como um instrumento de comunicação humana, quanto como instrumento do artista. Já os segundos buscam entender como a proposta da autora pode contribuir para qualificar a voz capaz de expressar emoção e pensamento; compreender como exercícios, técnicas e fatores da abordagem vocal da autora em estudo podem contribuir para a formação e práticas cênicas; investigar um processo criativo de pesquisa cênica pessoal com base na expressão vocal, a partir da Abordagem à Liberdade Vocal de Linklater.

A metodologia utilizada para alcançar o desenvolvimento do problema e dos objetivos da pesquisa é de caráter qualitativo e experimental e configura-se numa perspectiva da pesquisa bibliográfica e terá como eixo central as obras de Kristin Linklater, em específico, o livro *Freeing the Natural Voice* (2006).

A pesquisa encontra-se no momento de investigação prática de laboratório da Abordagem à Liberdade Vocal. Assim, no laboratório busca compreender os exercícios contidos em sua obra citada a cima Kristin (2006), que combinam imagens e imaginação permitindo ao longo do treinamento prático compreender as sutilezas da voz, e chegar ao que a autora chama de abordagem à liberdade vocal.

As imagens construídas no campo do pensamento são utilizadas como mecanismo de modificação sutil do corpo. Para Linklater

Imagem é a linguagem do corpo. A imaginação é a linguagem da atuação. Quando você realmente joga imagens para exercitar a experiência da voz, você programa uma mente/ corpo que traz a imaginação da cabeça para o reino corporal. (LINKLATER, 2006, pg?.).

Para a autora a imaginação somente na mente do ator não lhe serve de muita coisa, mas

utilizada como incentivo e incorporada aos músculos, é uma forte ferramenta criadora de impulso e ação. O treinamento vocal e corporal do ator determina a maneira como seu corpo/músculos e sua voz serão acionados em suas representações. Ao utilizar da imagem não só como ferramenta visual, mas também permitindo que o olfato e o tato sejam afetados pela imagem, e corpo e mente evoquem a memória e a emoção, chegamos a um estado de imaginação incorporada. Segundo LINKLATER, 2006, pg.? “somente quando a imaginação está incorporada, no organismo do ator, o ator atua como uma entidade unificada.”

Ao tentar entender em meu corpo os conceitos da autora, realizei durante o período de alguns meses a exploração de seus exercícios práticos, especificamente 3 exercícios do livro *Freeing the Natural Voice* (2006), que utilizam de 3 imagens sendo 1º a Árvore, o 2º o ar e o 3º a piscina de água. Ao entender a dimensão simbólica destas, percebi que meu corpo gerava outras imagens a partir das primeiras, a constante investigação corporal destes exercícios me levou a construção de um exercício-performance.

Chamo de exercício-performance pois o registro que foi feito em audiovisual¹⁰³ e fotografias é resultado de uma investigação prática provocada pelas imagens dos exercícios de Linklater. Cada movimento realizado pelo meu corpo representa uma interpretação, das provocações que as imagens me causaram.

Os dois primeiros exercícios a árvore e o ar trabalham consciência física e relaxamento, no terceiro, a piscina de água, a liberação do som começa a ser trabalhada, e é nesse estágio que entram as imagens e a imaginação, abaixo trago o exercício da unidade da terceira semana de trabalho, “O Toque do Som: Vibrações Iniciais... Piscina de Água” para que possamos analisar as imagens construídas pela autora:

Imagine:

Uma piscina de floresta profunda e calma com uma superfície aproximadamente no nível do seu diafragma e suas profundidades na região pélvica. A piscina é alimentada por riachos subterrâneos que vêm de baixo da terra através de suas pernas.

Imagine:

¹⁰³ Cf: https://drive.google.com/file/d/1FpNWX_tOeN1vbrk1k6GIWKxLKtnj6Bqv/view?usp=sharing
https://drive.google.com/file/d/1FpNWX_tOeN1vbrk1k6GIWKxLKtnj6Bqv/view?usp=sharing

Sua coluna vertebral como se fosse uma grande árvore enraizada na beira do lago da floresta.

Imagine:

Uma pequena imagem sua de pé da beira da piscina, encostado na árvore, olhando para seu reflexo na superfície iluminada pelo sol da piscina.

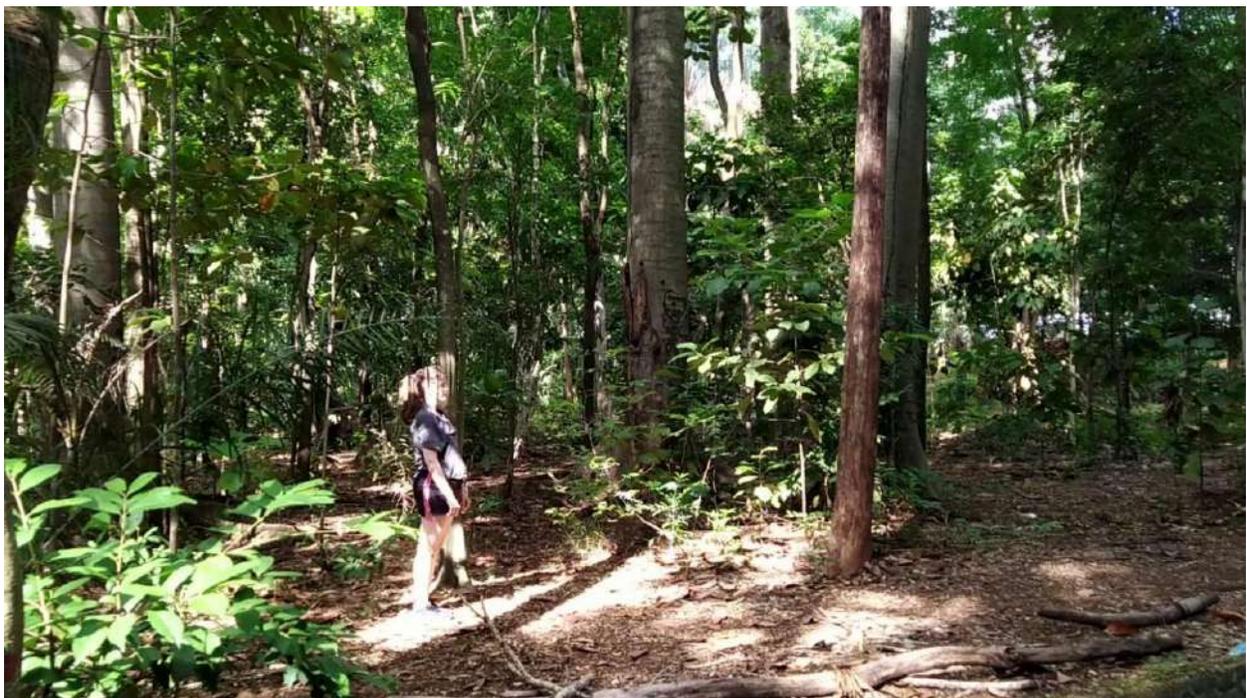
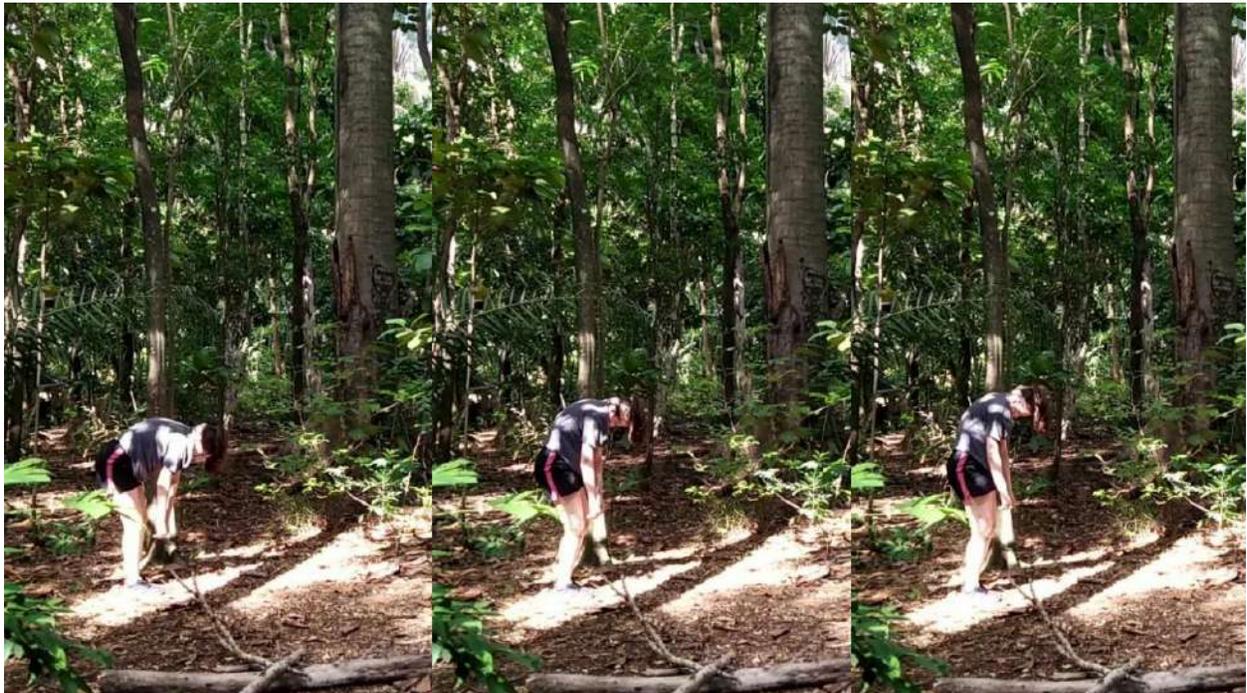
Imagine:

A superfície da piscina refletindo uma imagem ampliada do seu rosto olhando para o seu rosto real com um leve sorriso. Seus lábios estão abertos.

PASSO 2

Quando a imagem estiver nítida, transforme a imagem de uma piscina de água em uma piscina de vibrações de som. A piscina agora é a piscina da sua voz. (LINKLATER, 2006).

A *Árvore* é a primeira imagem que a autora constrói, o objetivo do exercício 1 é trabalhar a coluna vertebral de modo a construir uma consciência física através do relaxamento, desfazendo tensões a modo de conseguir com que o corpo libere energia. O alinhamento do corpo é fundamental para que haja economia de energia no funcionamento do aparelho vocal. Enquanto executava esse exercício, minha mente trabalhava pensando sempre na imagem da árvore. Criei uma relação simbólica com a instrução, usando meu corpo de modo complementar a imagem da árvore, transformando minha estrutura física na própria árvore. Aqui trago uma sequência de verticalização do meu corpo-árvore.



Título: Exercício – performance, fragmento a árvore.

O ar é a segunda imagem construída e trabalhada na segunda semana de trabalho, aqui o exercício busca trabalhar a consciência respiratória, pois sem o ar não vivemos, e por ser

nossa fonte vital é também nossa fonte vocal.



Título: exercício – performance, fragmento Inspiração.



Título: exercício – performance, fragmento Expiração.

O ar em minha construção surge antes mesmo da racionalização da imagem, ou antes mesmo da provocação da imagem. Me apeguei ao fragmento da sequência didática de Linklater, que repetia inspire, expire, inspire, expire..., e percebi que o movimento de respiração já estava presente, e é ele que move todo o trabalho desenvolvido nessa performance.

A piscina de água é o início da tentativa da autora em fazer com que nós atores possamos conseguir julgar o som que produzimos através dos sentidos tátil e visual.



Título: exercício – performance, reflexo vibratório

Piscina de água está fisicamente relacionado com as vibrações iniciais do som, ela não aparece na sequência do exercício – performance, mas é de extrema importância para a vocalização deste. Através dos exercícios vocais dessa unidade, o toque do som, consegui criar uma linha de sons e vocalizes únicos, provocados pela imagem citada inicialmente em que a piscina, é na verdade minha piscina vocal. Minha voz rompe a superfície da água assim como rompe a de meus lábios, preenchendo o espaço infinito do lado de fora do meu corpo. O espaço da minha voz, da minha expressão, de encontro com o corpo do outro.

REFERÊNCIAS:

ACUÑA QUINTEIRO, Eudosia. **Estética da voz: uma voz para o ator**. São Paulo, Plexus Editora, 2018.

LINKLATER, Kristin. **Freeing the Natural Voice**. Drama Publishers/Quite Specific Media; Revised & Expanded ed.2006.