

Universidade do Estado de Santa Catarina
Série **ANAIS**

Anais do IX Seminário de Pesquisa em Artes
Cênicas

**PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO E RELAÇÕES DE PODER:
E A ARTE COM ISSO?**

Anais do
IX Seminário de Pesquisa em
ARTES CÊNICAS

Produção de conhecimento e relações de
poder: e a arte com isso?

Florianópolis, Santa Catarina
23 a 26 de abril de 2019

PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO E RELAÇÕES DE PODER: E A ARTE COM ISSO?

ANAIS

Florianópolis, Santa Catarina

23 A 26 De Abril De 2019



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

Reitor:

Prof. Marcus Tomasi

Vice-Reitor:

Prof. Leandro Zvirtes

Pró-Reitor de Administração:

Matheus Azevedo Ferreira Fidelis

Pró-Reitora de Ensino:

Prof. Soraia Cristina Tonon da Luz

Pró-Reitor de Extensão, Cultura e Comunidade:

Prof. Fábio Napoleão

Pró-Reitor de Planejamento:

Prof. Leonardo Secchi

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:

Prof. Antônio Carlos Vargas Sant'Anna

Direção Geral do Ceart:

Profª. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

Chefe do Departamento de Artes Cênicas:

Prof. Dr. Vicente Concilio

Coordenação do PPGT:

Prof. Dr. Stephan A. Baumgartel

Anais do IX Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas

Comissão Científica:

Tereza Mara Franzoni
Ines Saber de Mello
Jennifer Jacomini de Jesus
Jussara Belchior Santos
Jussyanne Rodrigues Emidio
Paula Gotelip
Rogaciano Rodrigues

Diagramação:

Rafael Prim Meurer
Matheus Terra

Revisão textual:

Ines Saber de Mello e Paula Gotelip

A532 Anais do IX Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas : produção de conhecimento e relações de poder : e a arte com isso?, Florianópolis, 23 a 26 de abril 2019 / Tereza Mara Franzoni et al. (orgs.).- Florianópolis: UDESC, 2020.

494 p.

Inclui referências.

ISBN: 978-85-8302-194-0

1. Teatro. 2. Arte. I. Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas. II. Franzoni, Tereza Mara.

CDD: 792 -22. ed.

Os Anais do IX Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas é uma publicação do Projeto de Extensão *Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas* que é coordenado por Tereza Mara Franzoni, professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Teatro, do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Endereço: Rua Madre Benvenutta, 2007 - Itacorubi – Florianópolis/SC

CEP 88035.001 - Fone/Fax: (48) 36648325

E-mail: dac.udesc@gmail.com

PROGRAMAÇÃO

Terça (23/04)

Quarta (24/04)

Quinta (25/04)

Sexta (26/04)

9h - 12h Comunicações

1º Etixo: **Criação e Destruição** - Local: Sala Dança 1 - DAC

2º Etixo: **Saberes Insurgentes / Tensões e Contradições** - Local: Sala Oficina Cenografia - DAC

3º Etixo: **Arte, Resistência e Poder** - Local: Sala Dança 2 - DAC

4º Etixo: **Formação e Profanação** - Local: Sala Teatro-Educação - DAC

5º Etixo: **À Contrapelo / Participação, Hierarquia e Poder** - Local: Sala: Laboratório 2 - DAC

14h

Abertura

Bateria Africatarina

Local:

Hall do Bloco Amarelo

14h30 - 17h30

Mesa de Abertura

Práticas de Construção de Conhecimentos: Descentralização do Poder

Tereza Franzoni

Vanda Pinedo

André Francisco

Fabrizio Gastald

Mediação:

Jennifer Jacomini

Local:

Auditório do Bloco Amarelo

14h30 - 17h30

Mesa 01

Outros Lugares: conhecimento e existência

Kerouï Yrappy

Ligje Moreiras

Crista Domit Bitar

Helena Vidal Martins

Mediação:

Jessyanne Emídio

Local:

Auditório do Bloco Amarelo

14h

Performance

Dilatando Camadas

Vulcanica Pokaropa

Noam Scapin

Local:

Auditório do Bloco Amarelo

14h30 - 17h30

Mesa 02

Arte e Resistência: ações artísticas de enfrentamento

Vulcanica Pokaropa

Jessara Belchior

Jennifer Jacomini

Daniel Olivetto

Sandra Knoll

Mediação:

Cassiana dos Reis Lopes

Local:

Auditório do Bloco Amarelo

14h

Performance

Lama

Antonia Vilarinho

Local:

Espaço 02 - DAC

14h30 - 17h30

Mesa 03

Sessão da Tarde: Sexta-feira muito louca - A Loucura Continua

Tema: *Produção de conhecimento e relações de poder: E a arte com isso?*

Stephan Baumgartel

Alexandra de Melo

Evertton Lampe

Elaine Salles

Local:

Espaço 02 - DAC

19h30

Performance

SOB Medida

Gala Colzani

Local:

Espaço 02 - DAC

19h30

Performance

Mamífera Reptiliana

Daniela Carmona

Local:

Espaço 02 - DAC

18h30 - 21h30

Minicurso

Imagens Políticas no Carnaval das Escolas de Samba: História para Ninar Gente Grande, GRES Estação Primeira de Mangueira 2019

Profª Drª Fátima Costa de Lima

Local:

Auditório do Bloco Amarelo

18h30

Festa à fantasia

Podres Poderes: descubra o seu!

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
MESAS	18
PRÁTICAS DE CONSTRUÇÃO DE CONHECIMENTOS: DESCENTRALIZAÇÃO DO PODER	19
Conhecimento E Relações De Poder: E O Spac Com Isso?	20
MESA 1	
OUTROS LUGARES: CONHECIMENTO E EXISTÊNCIA	34
Outros Lugares: conhecimento e existência, com Kerexu Yxapyry	35
Outros Lugares: conhecimento e existência, com Cíntia Domit Bittar	42
Conhecer é existir	49
MESA 2	
ARTE E RESISTÊNCIA: AÇÕES ARTÍSTICAS DE ENFRENTAMENTO	56
QUEM É GORDA?	57

MESA 3	
SESSÃO DA TARDE: SEXTA-FEIRA MUITO LOUCA - A LOUCURA CONTINUA.....	63
Rastros: incômodos inacabados para seguir uma conversa/ caminhada	64
Produção de conhecimento e relações de poder: E a arte com isso? Ou: Sobre a produção de traições necessárias	75
MINI-CURSO.....	86
IMAGENS POLÍTICAS NO CARNAVAL DAS ESCOLAS DE SAMBA	87
Protestos políticos na pista do sambódromo carioca em 2018 e 2019	87
ARTIGOS	125
A (Des)Construção Do Caos Para A Potencialização Das Experiências Artísticas No Espaço Escolar	126
Unsunzoto : Quem sou eu, Quem somos nós?	147
Poéticas de uma escrita Absurda na atualidade	161
Ausência como força de presentificação: uma análise sobre o surgimento de possibilidades na atuação	178
CARTAS PARA OTELLO: o processo de criação de uma ópera a partir da encenação, visto pelo Carteggio Verdi e Boito	190
TRANSCULTURALIDADE E PODER NO OFÍCIO DA ATUAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE UMA TRAJETÓRIA FORMATIVA NO TERCEIRO TEATRO	214

BENDITO TUPINIQUIM: As cameloturgias de uma família artista pelos chãos dos Brasis	229
JORNADA BREVE: A UTOPIA DA COMMEDIA DELL'ARTE NO SÉCULO XXI	247
Saberes E Presenças Na Voz: A Experiência Do Canto Como Princípio Imaginativo Da Cena	264
Refletindo sobre o legado do Judson Dance Theatre.....	284
O CORPO-SUSTO: O FANTÁSTICO QUE FAZ RIR, PROFANA, DANÇA.....	302
Inquietações sobre uma escrita nas/das artes da presença na academia	321
Teatralidade em territórios performativos da morte/dor: Necroteatro para a manutenção do Necropoder.....	335
Formalismo Selvagem: a dança e a solidariedade entre os discursos.....	354
A crença e a fantasia como desestabilizadores da realidade: Um paralelo entre o flagelo religioso e a performance art.....	371
A trajetória de um barqueiro mar a dentro de sua criação.....	387
APROXIMAÇÕES ENTRE O DRAMA, LITERATURA E EDUCAÇÃO INFANTIL.....	404
EM BUSCA DAS CAUSAS PERDIDASo espaço do ativismo e sua existência possível.....	418
DA ENCENAÇÃO PARA UM(A) ATOR-AUTOR (ATRIZ-AUTORA)	441

GRUPO DE PESQUISA TEATRAL ATORMENTA, UM DOS PIONEIROS NO ESTUDO DO CLOWN EM FLORIANÓPOLIS	456
O Teatro do Sentenciado de Abdias Nascimento: encenações esquecidas	470

APRESENTAÇÃO

O IX Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas ocorreu entre os dias 23 e 26 de abril de 2019, em Florianópolis, no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Com o tema: *Produção de conhecimento e relações de poder: e a Arte com isso?*, o encontro procurou problematizar as relações de poder que envolvem os processos de produção e consolidação de formas e estruturas de conhecimento, refletindo sobre a pesquisa em/sobre/com Arte, suas possibilidades e limites. Conhecimentos aceitos e proscritos (censurados, interditados, e vetados) na universidade estiveram em pauta. A descentralização do poder, a existência, a resistência e a emergência de conhecimentos oriundos de povos originários e daqueles e daquelas que foram sistematicamente colocados a margem das estruturas de poder, também foram pauta e estiveram presentes no IX SPAC.

O Seminário é organizado por e para estudantes-pesquisadores, e tem como objetivo proporcionar um espaço/tempo para conversarmos sobre a praxis de pesquisas em andamento na área de Artes Cênicas nos níveis de Graduação e Pós-graduação, um espaço/tempo para o compartilhamento de reflexões e experiências. Sem excluir aqueles que querem construir junto essa proposta, temos entre nós também estudantes-pesquisadores de outras áreas, de outros lugares.

Os anais, que aqui se apresentam, trazem a programação do evento e as comunicações que nos foram enviadas

para publicação. Vale dizer que contamos com a inscrição de 58 trabalhos, oriundos de diversas instituições. Estudantes da UDESC, UERJ, UFBA, UFPA, UFPB, UFRN, UFSC, UFSJ, UFMS, UFU, UNB, UNESPAR, UNIRIO e USP, colocaram em diálogo suas pesquisas, discutiram questões comuns, estabeleceram contato. Contamos dessa forma com a participação de pesquisadores de onze estados brasileiros: Bahia, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo e Distrito Federal.

As comunicações foram divididas em eixos temáticos, organizados e nomeados a partir da reunião e aproximação das questões trazidas nos resumos das fichas de inscrição. Os eixos de 2019 foram os seguintes: *Criação e Destruição; Saberes Insurgentes / Tensões e Contradições; Arte, Resistência e Poder; Formação e Profanação; À Contrapelo / Participação, Hierarquia e Poder*. As apresentações e debates ocorreram no período da manhã, sendo o último dia reservado para o encontro de todos os eixos, em uma espécie de assembleia que propõe as urgências a serem debatidas no SPAC do ano seguinte.

A cada ano a comissão organizadora renova-se parcialmente. Por um lado, conta com a memória daqueles que permanecem e dos registros dos encontros anteriores, por outro, é “ventilada” pelos novos participantes, por suas demandas e pelo contexto de pesquisa que os alimenta. O debate sobre as urgências produzido no encontro dos eixos funciona também como uma orientação para a temática do ano seguinte. As dinâmicas necessárias (comissão científica, secretaria, divulgação, infraes-

trutura, programação artística e eventos festivos) são definidas pela comissão organizadora de cada edição do seminário. A divisão das comunicações em eixos, tendo em vista organizar a apresentação em grupos de discussão, procura viabilizar a distribuição de tempo e espaço entre os inscritos. Esta é, contudo, uma tarefa difícil e cada vez mais nos sentimos desafiados a encontrar novas formas de organização. Este foi um dos principais desafios que o IX Seminário nos deixou, pois se queremos transformar as relações de poder, questionar as hierarquias, precisamos transformar também a forma com que produzimos e socializamos nossas pesquisas.

No período da tarde realizamos as mesas de discussão com convidados que propõe em suas falas iniciais questões para o debate em grande grupo. As mesas procuram desdobrar e problematizar o tema escolhido para o seminário, alimentando, direta e indiretamente, as reflexões que os eixos temáticos vem fazendo. A mesa inicial teve como título *Práticas de Construção de Conhecimentos: descentralização do Poder* e tinha como objetivo trazer experiências de grupos e organizações que discutiam e problematizavam as relações de poder. Participaram dela André Francisco, do centro cultural Casa Vermelha de Florianópolis; Fabricio Gastaldi da Associação ACONTECE – Arte e Política LGBT +; Vanda Pinedo do Movimento Negro Unificado e grupo Africatarina; e eu, Tereza Mara Franzoni, com a missão de falar sobre o SPAC. A mesa foi mediada por Jennifer Jacomini de Jesus, pesquisadora e estudante do PPGT.

A segunda mesa recebeu o título ***Outros Lugares: conhecimento e existência***, o objetivo era refletir sobre as muitas possibilidades de existência, mesmo em meio as lógicas perversas nas quais a maioria de nós está inserido(a). Nessa mesa estiveram presentes Kerexu Yxapyry, primeira Cacica *Guarani* reconhecida no Brasil e líder da terra indígena do Morro dos Cavalos; Lígia Moreiras, mãe, bióloga, ativista, feminista e fundadora da plataforma a Cientista que virou mãe; Cíntia Domit Bittar, produtora, diretora, roteirista, montadora e fotógrafa; Helena Vidal Martins, presidente da associação quilombola Vidal Martins. A mediação foi de Jussyanne Rodrigues Emidio pesquisadora e estudante do PPGT.

A terceira mesa ***Arte e Resistência: ações artísticas de enfrentamento***, procurou trazer artistas que fazem de sua arte ferramenta de luta, engajados na construção de outras possibilidades de existência. Estavam presentes pesquisadores cujo engajamento político está no próprio tema de sua arte: Vulcanica Pokaropa coma a transexualidade; Jussara Belchior com o ativismo gordo; Jennifer Jacomini de Jesus com os Palhaços Sem Fronteira; Daniel Olivetto e Sandra Knoll com o teatro para crianças. A mediação dessa mesa foi realizada por Cassiana dos Reis Lopes também pesquisadora e estudante do PPGT.

Por fim, a ***Sessão da tarde***, mesa cujo título se repete há alguns anos, e que procura trazer diferentes pontos de vista sobre o tema do Seminário. Em geral reunimos pesquisadores de diferentes áreas e criamos dispositivos para participação do público, envolvendo a reconfiguração do espaço, a transfiguração dos debatedores e a alteração da ordem proposta e dos luga-

res do público e dos debatedores. Neste ano, para discutir as relações de poder na produção de conhecimento, optamos por convidar pessoas da mesma área, artes cênicas, porém com diferentes pontos de vista. Os convidados para formar a “mesa”, eram: o coordenador do Programa de Pós Graduação em Teatro da UDESC, Stephan Baumgartel; a estudante de graduação de Teatro e militante do movimento por uma Universidade Popular, Alexandra de Melo; o doutorando do PPGT, militante e pesquisador de movimentos autonomistas, Everton Lampe; e a mestre em teatro e artista com experiências em movimentos sociais e nas religiões afro-brasileiras, Elaine Sallas.

Além das mesas de debate, outras formas dialogam com as comunicações de pesquisa apresentadas durante o seminário, fazendo com que os participantes se encontrem e troquem experiências de diferentes formas. Neste contexto se inserem as oficinas, minicursos e as apresentações artísticas. Na edição de 2019 tivemos o minicurso *Imagens Políticas no Carnaval das Escolas de Samba: História para Ninar Gente Grande, GRES Estação Primeira de Mangueira 2019*, ministrado pela pesquisadora de carnaval e professora Fátima Costa de Lima. As apresentações artísticas espalharam-se por todo o Seminário, iniciando com a abertura do evento feita pela **Bateria Africatarina**, regida pelo artista Edison Roldan da Silveira. As outras apresentações foram performances: *SOB Medida* de Gaia Colzani, *Mamífera Reptiliana* de Daniela Carmona, *Dilatando Camadas* de Vulcanica Pokaropa e Noam Scapin e *Lama de Antônia Vilarinho*.

Como sempre, os trabalhos para o Seminário seguinte já iniciaram, o tema não é menos urgente que o último, ***Saída de emergência: saberes e afetos***. Porém, antes é importante lembrar e agradecer àqueles e aquelas que fizeram deste um belo encontro: as anfitriãs e anfitriões solidários; monitoras e monitores; conferencistas; participantes; comunicadoras e comunicadores; debatedoras e debatedores; técnicas, técnicos, terceirizadas e terceirizados da UDESC; ao DAC e ao PPGT, e a Rádio Desterro Cultural, muito obrigada.

Tereza Mara Franzoni

Florianópolis, outubro de 2019.

MESAS

MESA DE ABERTURA

**PRÁTICAS DE CONSTRUÇÃO
DE CONHECIMENTOS:
DESCENTRALIZAÇÃO DO
PODER**

CONHECIMENTO E RELAÇÕES DE PODER: E O SPAC COM ISSO?

Tereza Mara Franzoni¹ (UDESC)
tfranzoni@gmail.com

A decisão tomada pela comissão organizadora deste Seminário em me convidar para falar sobre o SPAC na mesa *Práticas de construção de conhecimento: descentralização do poder*, me deixou em uma situação um tanto quanto estranha. Em um seminário de pesquisa organizado predominantemente por estudantes, justamente em uma mesa sobre descentralização do poder, vem falar sobre o Seminário uma professora²? Se, por um lado, essa situação não define por si só uma relação de poder centralizada, como bem chamou atenção Everton Lampe de Araújo³, a questão é também entender o lugar de fala de quem

1 Professora do Departamento de Artes Cênicas e do PPGT da UDESC.

2 Vale registrar aqui, ainda que em nota de rodapé, a mistura de impressões que este convite me causou. Sentia que podia ser uma espécie de reconhecimento de meu trabalho e de nossa proximidade, ao mesmo tempo parecia ser uma forma de provocação contra minha recusa sistemática em coordenar mesas e atividades durante o Seminário e ainda uma forma de desafio para meu posicionamento público. Vale esclarecer que o SPAC é amparado institucionalmente por um projeto de extensão que coordeno desde 2011 e que leva o mesmo nome do evento (Franzoni, 2011), venho participando da comissão organizadora desde então.

3 Durante o debate, Everton Lampe de Araújo, ante a provocação inicial sobre minha condição de professora, chamou atenção sobre essa questão e sobre como a noção de lugar de fala (Ribeiro, 2017) tem sido mal compreendida.

fala, no caso eu. Por outro lado, me parece que é importante estranhar e desafiar os lugares comuns nos quais as hierarquias e os poderes tradicionalmente se cristalizam. Nesse caso, não há uma saída segura e as contradições, os impasses e os incômodos, merecem ser explicitados, porque eles são bons para se pensar.

Por onde começar a conversa? Inicialmente é importante dizer que não se trata de uma reflexão do coletivo que organizou este Seminário, mas de um ponto de vista particular, que escolhe também um lugar para olhar para o tema e para a própria estrutura do SPAC. Olho desde uma trajetória de estudante (dos idos anos 1980 e 1990) e de professora que sou atualmente, em ambos os casos, na educação pública. A essa experiência, acrescenta-se uma perspectiva mais pontual, de professora de metodologia de pesquisa em Artes Cênicas, que observa não só aquilo que se pesquisa e o como se pesquisa, mas também como os estudantes têm olhado para o conhecimento produzido nesse lugar chamado universidade.

Ao longo das últimas décadas, as universidades públicas brasileiras passaram por um processo que não pode ser esquecido. Além do crescimento do número de vagas e da expansão do ensino superior no território nacional, este começa a receber, de forma mais significativa, indígenas, negros e outros estudantes empobrecidos oriundos das escolas públicas.

As chamadas políticas de ação afirmativa iniciam no Brasil nos anos 2000. Em 2001, o estado do Rio de Janeiro promulgou a primeira lei sobre reserva de vagas para estudantes negros e estudantes oriundos de escolas públicas. No ano se-

guinte, a Universidade do Estado do Mato Grosso, UNEMAT, implementou a Licenciatura Intercultural, iniciando a formação de professores indígenas em nível superior no Brasil⁴. As Licenciaturas em Educação do Campo surgiram posteriormente, já no final da primeira década do século XXI⁵. As licenciaturas e bacharelados indígenas e de educação do campo, abriram caminho para políticas específicas de educação superior para comunidades quilombolas⁶. No caso da Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, universidade que sedia o SPAC, a criação do programa de ação afirmativa só vai ocorrer em 2009⁷.

4 Os dados sobre a implementação das ações afirmativas citados até aqui foram retirados do texto de Rodrigo Cajueiro (2012). Além deste, o texto de Rosana Heringer e Renato Ferreira (2006, p. 4) oferece mais dados sobre as ações afirmativas para as populações negras: “[...] logo após a implementação das cotas raciais na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e na Universidade do Norte Fluminense em 2001 (UENF), o sistema de cotas foi adotado, no ano seguinte, pela Universidade Estadual da Bahia (Uneb) [...] e pela Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (UEMS) [...]. Em 2003 o sistema de cotas foi adotado pela Universidade de Brasília (UNB), primeira instituição federal a implementar uma política dessa natureza [...] e pela Universidade de Alagoas (UFAL) [...]. No ano seguinte adotaram [...] a Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Universidade Federal do Paraná.” Sobre a polêmica em torno da Universidade de Brasília e a discussão do Movimento Negro em torno da questão vale ver Marco Shor Maio e Ricardo Ventura Santos (2005).

5 As licenciaturas em Educação do campo, como demanda específica dos movimentos camponeses é abordada no texto que escrevi em coautoria com Cássia Ferreira Miranda (Miranda; Franzoni, 2016)

6 A Universidade Federal do Paraná (UFPR), parece ter sido a primeira a oferecer um curso de Licenciatura em Educação do Campo, em uma comunidade quilombola, em 2015 (UFPR, 2017). Contudo membros das comunidades quilombolas já vinham participando nos cursos de Educação do Campo em várias partes do Brasil.

7 Vale registrar também que em 2013, na perspectiva da inclusão com demanda direta dos movimentos sociais do campo, o Centro de Artes da UDESC ofereceu o Curso de Especialização em Arte no Campo voltado para estudantes com graduação, oriundos dos assentamentos da reforma agrária (Nogueira; Franzoni, 2016).

Contra a suposta igualdade de oportunidades dos concursos vestibulares, ante a evidência da ausência dessas populações no ensino superior, após muitas denúncias e após vencer muitas formas de resistência no meio acadêmico, as políticas de ação afirmativa, as licenciaturas indígenas e a Educação do Campo chegam às universidades. Mais recentemente algumas políticas de ação afirmativa alcançam outros grupos, também discriminados e em situação de vulnerabilidade social, como no caso de estudantes transexuais, travestis e transgêneros⁸.

A luta por uma universidade pública e gratuita foi ampliada pela luta por uma universidade popular, plural e inclusiva. A mobilização popular e sindical no processo constituinte, na segunda metade dos anos 1980, havia se concentrado nos princípios da indissociabilidade entre o ensino, a pesquisa e a extensão, assim como na autonomia científica e na responsabilidade do Estado com o desenvolvimento científico e tecnológico. A participação dos movimentos sociais e das associações de classe nas últimas décadas pautou também a necessidade de uma pesquisa crítica, orientada pela igualdade de condições, pela justiça social e pela não discriminação. Dai as denúncias e o embate político contra as pesquisas e formas de conhecimento colonia-

8 A Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB) foi a primeira no Brasil a abrir um processo seletivo com reserva de vagas para candidatos transexuais, travestis e transgêneros, o que ocorreu em 2018 (APUFPR-Ssind, 2018). No ano seguinte, a Universidade Federal da Bahia (UFBA) e a Universidade Estadual da Bahia, aprovam a mesma política além de incluírem também refugiados e/ou imigrantes em situação de vulnerabilidade social, no caso da primeira, e ciganos, no caso da segunda (Revista Forum, 2018).

listas, elitistas, machistas, racistas, e heteronormativos⁹. As lutas dos movimentos sociais somaram-se à presença, cada vez mais significativa, dos grupos anteriormente excluídos da universidade que, além de estudantes, tornaram-se professores, pesquisadores e profissionais de nível superior em diversas áreas.

Trata-se sim de uma luta. Se alguém ainda tem dúvida sobre isso, olhe com mais atenção. A ilusão de que a “sociedade” está fora da universidade, fora de nossas pesquisas e produções acadêmicas, que a universidade está isenta do conflito social e que a pesquisa é produzida fora dele precisa ser problematizada. Se hoje em dia nos chocamos com as propostas de privatização e de retirada de direitos no campo da educação, vale lembrar essa história de lutas da classe trabalhadora (em sua pluralidade, contra sua exclusão) pelo acesso ao ensino superior. Vale lembrar também de nossa responsabilidade com essas conquistas, e do inevitável posicionamento de nossa produção acadêmica.

Apesar das ações e premonições tenebrosas que vem sendo anunciadas em relação à educação no Brasil e ao retrocesso político, nós somos o resultado das lutas e conquistas dos movimentos sociais e dos grupos organizados, por uma universidade pública (e, em alguma medida, mais popular) e por um conhecimento produzido de forma crítica em um universo mais plural.

9 O exemplo do impacto do movimento feminista no questionamento e redirecionamento das pesquisas científicas talvez seja um dos mais conhecidos nesse sentido (Keller, 2006; Oliveira, 2001).

Isso tem sido suficiente? Não.

Há muito o que ser feito. A desigualdade e a exclusão ainda são violentíssimas. Por isso, é urgente respondermos as perguntas sobre o que cada um de nós está fazendo para manter e ampliar as conquistas que herdamos, e qual o compromisso social de nossas pesquisas.

Tenho visto vários estudantes e colegas abrindo mão do que produzimos como conhecimento no meio universitário. Esta recusa, por vezes, vem de uma crítica procedente contra um discurso cientificista, contra a ideia de que o que produzimos na pesquisa universitária estaria acima das relações de poder, contra a depreciação de outras formas de conhecer o mundo. Contudo, se a crítica ao cientificismo é procedente, reduzir a pesquisa universitária a ele, é um erro. As conquistas de um conhecimento mais plural, mais crítico, mais engajado, são frágeis, pois se consolidam em um campo de disputa, permanentemente tensionado, marcado pelas contradições sociais com as quais nos deparamos em outros campos. Então a pergunta se amplia: trata de saber não só o que queremos com nossas pesquisas, mas o que queremos com a universidade e com os conhecimentos produzidos nesse meio. Em épocas de recrudescimento das disputas por recursos, das disputas políticas e das disputas por “verdades”, talvez mais do que em outras épocas, é preciso saber o que queremos com o conhecimento que produzimos aqui, no meio universitário.

Ao que parece, será necessário retomarmos muitas e muitas lutas, inclusive a defesa da universidade pública, gratuita,

de qualidade e popular. Manter a defesa das ações afirmativas e, mais fortemente, garantir a permanência dos estudantes em vulnerabilidade social, econômica e psicológica. A autonomia e a liberdade na pesquisa, também voltou a pauta, assim como, cada vez mais, a perspectiva crítica e o compromisso com os projetos coletivos e com a justiça social. Ou seja, não se trata da defesa de uma universidade genérica e de um conhecimento próprio do ideal iluminista, há muito essa farsa já ruiu.

Em alguma medida, o IX Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas tocou nessas questões, não tanto como história e memória de lutas mas a partir do pulsar vivo de muitas das conquistas dos últimos anos. Como o pulsar vivo de conhecimentos que aqui se fazem e tensionam com as formas tradicionais de se fazer pesquisa universitária, de se dar aulas, e de se propor extensão universitária. Estão no Seminário e na universidade, fazendo pesquisa, questionando conhecimentos e seus fundamentos, publicando e produzindo arte, debatendo e fazendo a crítica aqueles que hoje, confrontam o perfil ainda predominante do(a) estudante universitário(a) branco(a) das camadas médias e da elite letrada.

Estamos tentando, tensionando, procurando caminhos, ouvindo práticas de construção de conhecimento e descentralização de poder, em outros lugares de conhecimento e de existências, na arte e na resistência. No que pese nossas gritantes contradições acredito que esta é uma das formas de manter viva a pesquisa e a contestação, uma forma de produzir um conhecimento crítico, uma ciência crítica. Mantendo vivo o posiciona-

mento político de resistência, comprometido e engajado, assim como a construção da autonomia daqueles que se propõe a fazer parte desse projeto.

A estrutura desse Seminário foi se transformando ao longo dos anos, fomos experimentando a tensão entre as formas de falar sobre as pesquisas, as formas de apresentá-las, as escolhas de temas e pessoas a convidar, os espaços e a dimensão das apresentações artísticas, etc. No que se refere a estrutura, atualmente, no período da manhã, se realizam as comunicações de pesquisa dos inscritos no Seminário. Não há temas definidos a priori para essas apresentações pois o objetivo é discutir a pesquisa que cada um está desenvolvendo. Apenas após a inscrição é que temos a dimensão de quantos grupos vamos formar, como nomearemos cada grupo e que critérios definimos para agregar os trabalhos. Nesse sentido é tanto a configuração dos resumos dos inscritos quanto a configuração da comissão organizadora que determina o resultado final da organização dos grupos da manhã e seus nomes. Nesse processo de definição nos deparamos com as formas tradicionais de organizar e dividir as pesquisas, as subáreas consolidadas nas artes cênicas e nossas tentativas de superar essas divisões a partir do que temos em mãos. Aqui também nós nos defrontamos com nossos próprios estereótipos e com as armadilhas das categorias.

No período da tarde encontram-se as mesas de debate. Nesse caso o tema e os convidados são decididos pela comissão organizadora. O foco é o tema geral do evento, e parte das ideias e, eventualmente alguns nomes, são indicados pelos participan-

tes do seminário anterior. Os convidados devem aprofundar o tema proposto, a partir de sua experiência, pesquisa e/ou militância. O engajamento político em relação ao tema também determina o convite. Há, de nossa parte, a tentativa de garantir a pluralidade de convidados em uma mesma mesa, seja no que se refere a perspectiva sobre o tema, seja no que se refere a experiência vivida em relação a ele. A experiência artística, na medida do possível tem composto a mesa com outras referências. Ou seja, não necessariamente devem ser pesquisadores na área das artes cênicas a falar nessas mesas, ainda que, via de regra, eles estejam ali.

Por fim, o período da noite: Arte e pesquisa, pesquisa em arte, arte e discussão, arte em processo, pesquisa em processo. Ainda que as apresentações no período da manhã não sejam fixas e as possibilidades de apresentação artística começaram a aparecer nos últimos anos, o limite do tempo acaba condicionando os formatos de exposição da manhã. À noite o tempo é outro e a proposta é discutir com quem apresenta. Os limites estão sempre presentes: infraestrutura, produção, etc. Mas é com eles que trabalhamos, eles, os limites, estão em qualquer lugar.

Cada Seminário é definido por uma comissão organizadora. A comissão vem com novas questões e experiências diferentes. A comissão conta com uma pequena tradição (nove anos), uma orientação em relação ao tema (definida pela comissão do seminário anterior) e um compromisso, o seminário deve ser crítico e procurar acolher a maior parte das propostas inscritas. A proposta é de que a comissão continue resistindo:

resistindo a tentação de virar mais um grande seminário; resistindo a cobrança de taxas; resistindo a ser apenas mais um “ponto” para a máquina registradora do Lattes. O seminário se destina a estudantes com pesquisas em processo, não pesquisas prontas, nem processos concluídos. Nos interessa discutir o processo, em processo, no caminho, com suas escolhas e incertezas. Nesse sentido, questionamentos, dúvidas, curiosidades, críticas e esperanças alimentam nossos encontros.

Mas a pergunta permanece: como é possível haver formas não hierárquicas (ou que se propõe a isso) em uma estrutura que tem como base a meritocracia? A máxima aqui podia ser: “não há receita”. Contudo dizer o que não há e o que não é, é no mínimo insuficiente, pois não explicita nossos compromissos e não nos responsabiliza em relação ao que fizemos. Existem alguns princípios, e por eles às vezes brigamos até entre nós (nossa comissão provisória), mas creio que vale a pena.

A comissão organizadora, esse grupo temporário que se institui a cada seminário, conta com a história dos anos anteriores, as ideias e sugestões deixadas pelos membros da comissão organizadora anterior e uma “estrutura” que veio se consolidando no modelo descrito acima. Conta também com um perfil crítico (ou seja, a cara do seminário), que foi se mantendo em relação às formas, temas, convidados, decisões. Contamos com uma história, e quem fica, conta e reconta as experiências com as quais fomos aprendendo: como determinadas escolhas, determinadas formas e determinadas pessoas reforçam hierarquias e po-

dres poderes; como determinadas formas e escolhas contribuem para o trabalho coletivo.

Quanto maior a autonomia, auto-organização e liberdade de ação de cada membro da comissão organizadora, quanto mais solidário e coletivo é o trabalho, melhor é o Seminário, melhor é nosso encontro com aqueles que se inscrevem para discutir suas pesquisas, com aqueles que se dispõem a debater os trabalhos, com aqueles que apresentam suas práticas e pesquisas artísticas.

Há um texto do século XVI [1549] intitulado *O discurso sobre a servidão voluntária*¹⁰ onde o autor se pergunta porque muitos se submetem a poucos. O foco do autor não são as relações de exploração extremas, ou da submissão sob a força das armas e da opressão desigual, mas ele se pergunta sobre o porquê de sustentarmos o poder que outros têm sobre nós e, conseqüentemente, o porquê de reproduzirmos as formas de opressões naquilo que depende de cada um de nós. Esse texto, já polêmico em sua época, por defender a liberdade contra a tirania, recebeu várias leituras contemporâneas, que chamaram atenção para a noção de amizade como recusa da servidão. Esse texto, tão antigo, me parece ainda útil para discutir as relações entre professores, estudantes e técnicos no meio universitário. Assim como para discutir as hierarquias que alimentamos entre diferentes formas de conhecimentos, seja por afirmação seja por simples inversão.

10 O texto de Étienne de La Boétie (2006), recebeu comentários de inúmeros filósofos e historiadores que hora chamaram atenção para seu caráter libertário (Leffort, 1999), hora polemizaram em torno de possíveis interpretações históricas.

Nesse lugar temporário que é a Comissão organizadora do SPAC, até agora, estamos tentando resistir contra as formas de relação autoritárias e hierárquicas. Com todas as contradições de cada grupo que se forma, com todas as contradições sociais nas quais estamos inseridos, o SPAC, tem sido um tempo/espaco generoso e de partilha.

Referências

CAJUEIRO, Rodrigo. **Os povos indígenas em instituições de ensino superior públicas federais e estaduais do Brasil: levantamento provisório de ações afirmativas e de licenciaturas interculturais.** 2012, Disponível em: <http://flacso.redelivre.org.br/files/2012/07/117.pdf>, acesso em 10 jun. 2019.

HERINGER, Rosana; FERREIRA, Renato. Análise das principais políticas de inclusão de estudantes negros no ensino superior no Brasil no período 2001-2008. **Observatório da jurisdição constitucional.** Brasília: IDP, Ano 5, 2011/2012. Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/observatorio/article/view/683/470>, acesso em 10 jun. 2019.

LA BOÉTIE, E. de. **Discurso sobre a servidão voluntária.** Versão para eBookLibris, eBooksBrasil, Fonte Digital, 2006. Disponível em: http://www.miniweb.com.br/biblioteca/artigos/servidao_voluntaria.pdf, acesso em 10 jun. 2019.

LEFORT, C. O nome de um. In: LA BOÉTIE, E de. **Discurso da servidão voluntária.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura. Política de cotas raciais, os “olhos da sociedade” e os usos da antropologia: o caso do vestibular da Universidade de Brasília (UnB). **Horiz. antropol.**, Porto Alegre , v. 11, n. 23, p. 181-214, Jun. 2005 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_art-

<text&pid=S0104-71832005000100011&lng=en&nrm=iso>>, acesso em 10 de jun. 2019.

MIRANDA, Cássia Ferreira; FRANZONI, Tereza Mara. In: CARVALHO, A. S.; MARTINS, A. A. (org). **Práticas artísticas do campo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

NOGUEIRA, Marcia Pompeo; FRANZONI, Tereza Mara (orgs.). **Arte no campo: Perspectivas políticas e desafios**. São Paulo: Outras Expressões, 2016.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017

UFPR. UFPR mantém curso superior de Educação em comunidade quilombola. 2017. Disponível em: <https://www.ufpr.br/portalufpr/noticias/ufpr-mantem-curso-superior-de-educacao-em-comunidade-quilombola/>, acesso em 10 jun. 2019.

REVISTA FORUM. Ufba terá cotas na graduação para trans e refugiados a partir de 2019. **Revista Forum**. 2018. Disponível em: <https://www.revistaforum.com.br/ufba-tera-cotas-na-graduacao-para-trans-e-refugiados-a-partir-de-2019/>, acesso em 10 jun. 2019.

MESA 1

**OUTROS LUGARES:
CONHECIMENTO E EXISTÊNCIA**

OUTROS LUGARES: CONHECIMENTO E EXISTÊNCIA, COM KEREXU YXAPYRY

Boa tarde a todas e a todos, primeiramente eu quero agradecer por estar participando desta mesa... só tem gigantes na mesa, não é? É um prazer estar dividindo espaço com a Lígia, com a Cíntia e com a Helena. E também estar com vocês nos fortalece, então quero agradecer, primeiramente. Como eu falei, é uma responsabilidade falar na frente de gigantes, então vou me apresentar. Eu sou a Kerexu, da terra indígena Morro dos Cavalos, sou liderança no território e também sou liderança do Movimento Indígena Nacional. Comecei atuando na questão do direito indígena como educadora. Meu primeiro aprendizado dessa questão dos direitos indígenas foi quando eu entrei pra trabalhar em uma escola indígena dentro da aldeia, e foi onde eu tive meu primeiro confronto de discriminação e de racismo. Então foi a partir dali que eu comecei a tentar entender o que está sendo imposto dentro da nossa comunidade, o que o homem não indígena está colocando pra nós e o que de fato a nossa comunidade precisa, quais são as nossas demandas dentro dessa realidade que a gente vive há 519 anos, sofrendo todos os tipos de retrocesso dentro dos direitos dos povos originários.

Eu sou do povo Guarani, e o meu povo é uma nação, uma nação Guarani, que está espalhada num território que abrange cinco países: Paraguai, Uruguai, Argentina, Bolívia e Brasil.

Então para nós não existe essa linha limitada, nós transitamos dentro do nosso território. Para nós, não tem essa de que, se veio do Paraguai, ele é Guarani Paraguaio. Para nós, Guarani é Guarani, se veio da Argentina ou se alguém vai pra lá. Não temos essa diferenciação, embora para conseguir viver os direitos políticos, dentro das questões políticas do governo existe essa questão de separar ou não, mas isso não foi criado por nós. A gente sempre fala que os limites não fomos nós que criamos, todos os limites de territórios, países e estados foram criados com objetivos políticos de domínio e só foram conseguidos através de guerras, onde várias pessoas acabaram morrendo e perdendo seu espaço por uma luta de poder.

O que eu vim falar hoje, nesse contexto que estamos sendo colocados: dificilmente nós, como povos indígenas, temos essa questão de separação, nem a aceitação da forma que isso é implantado para nós em todas as esferas, tanto em questão de território, saúde, educação e assim por diante. Nós vemos esse território, vivemos neste mundo, como um sistema circular, em movimento. Para nós, quando se limita algo, é como se estivesse nos prendendo em algum momento, em alguma parte do nosso corpo, porque nosso território é o corpo para nós. Então todos os limites que são cortados dentro do nosso território, são como uma parte do nosso corpo que está sendo presa. Por exemplo, vou dividir a mão do braço, vou amarrar aqui e colocar um limite. Alguma parte deste corpo vai deixar de funcionar, vai perder esse movimento. Então para nós, olhando todo esse ecossistema que a gente enxerga em disfunção hoje, a gente percebe essa

falta de movimento das terras e a morte. Agora estamos dando esse olhar mais atento para a questão da terra, para o que a gente tá vivendo no momento da morte da terra. Porque ela tá toda presa, toda picotada, toda cortada, e o que a gente vem chamar a atenção de toda a sociedade que vive nesse planeta terra, que sobrevive dela, é que dê atenção para isso também. Que se atente para que essa vida, esse ar que a gente respira, a alimentação que a gente se alimenta, a água que a gente toma, nada mais é do que a terra. Então se a gente tá vivendo esses últimos dias de respiro da terra, se ela parar de respirar, a nação humana, ou todos os seres vivos, automaticamente estão mortos.

A gente vem sofrendo hoje esse ataque politicamente, embora a gente falando assim, parecendo que está romantizando a questão da terra, tão bonita essa conscientização, mas a questão mais forte que há anos a gente vem sofrendo é o extermínio mesmo. A morte da terra e o extermínio dos povos indígenas, dos povos originários, dos povos tradicionais. E porque esse ataque diretamente aos povos tradicionais, aos povos originários? Porque justamente nós, durante 519 anos, cuidamos, protegemos e guardamos tudo isso que é o bem comum da vida de todos os seres sem cobrar um centavo por isso. Pelo contrário, a gente vem brigando para conseguir proteger esse espaço. Para vocês terem uma ideia hoje, o apoio para o Guarani, que é o mar subterrâneo chamado de Aquífero Guarani, que é o que até hoje todos os povos tradicionais que sobrevivem na superfície desse aquífero protegeram - eu lembro que teve uma época da escola a gente puxava muito o assunto de proteger o Aquífero Guarani -

hoje é negociado pela AMBEV, pela Coca-Cola, pela Nestlé... Esses são os considerados donos destes aquíferos. Até mesmo para nós, como povos tradicionais, por um longo tempo foi um espaço muito restrito, muito proibido, tanto na parte tradicional quanto na parte política. E hoje, quando a gente percebe, já foi negociado, já foi vendido. Hoje, se nós quiséssemos experimentar dessa água do Aquífero Guarani, nós vamos ter que pagar por ela. Para a gente dizer que estamos tomando uma água de qualidade que nós, povos originários, temos como uma água sagrada, nós temos que pagar por ela. E quem são as pessoas que se dizem donas dessa água? São os brasileiros? São os povos originários, tradicionais? Não. Não somos nós. Então, às vezes, a gente fica nessa ilusão de que tudo que a gente come e que a gente paga é algo de boa qualidade. É uma ilusão do mundo isso que a gente vive. A gente se ilude dizendo que se eu comprar uma garrafa de água mineral eu vou estar tomando uma água de qualidade, pois vou estar tomando água de uma nascente que jorra do meio da mata. Nessa ilusão que a gente vive, a gente acaba nem percebendo o quanto que o nosso Brasil hoje, mesmo quando fala em ser “patriota”, acaba entregando o pouco que ainda nos resta para a Europa. Sempre foi nesse sentido que aconteceu. Os povos indígenas, povos originários hoje vem sofrendo esse ataque diretamente, dentro desse governo atual que vem tentando exterminar os povos indígenas, para entregar o pouco que ainda resta destes bens comuns para a Europa. Não é a toa que no dia 1º de Janeiro de 2019 foi desmontada a FUNAI, é entregue diretamente para a bancada evangélica (os evangelizadores que

foram nossos primeiros exterminadores), da bancada ruralista, e nós estamos a mercê das empresas e indústrias que vem a todo tempo tentando atacar nossos territórios.

A gente vem passando por esse processo e o chamado que viemos fazer, para toda a nação que se diz brasileira é: a gente vai deixar? Vai se deixar levar por essa ilusão de ser patriota, ou a gente vai fazer o nosso papel de patriota? Porque nós temos a capacidade de gerenciar o nosso país. O que está sendo colocado hoje nas mídias, até em outros países, é a incapacidade do povo brasileiro de gerenciar o próprio território. Então para nós, como indígenas, a gente que já sofreu bastante isso desde a época do início da colonização (na fase em que fomos julgados sem rei, sem lei e sem Deus, e fomos colocados para a sociedade como pessoas incapazes de pensar, incapazes de fazer e incapazes de decidir algo), até a época do SPI¹¹, com a FUNAI tendo a tutela sobre nós e falando por nós, só conseguimos quebrar isso em 1988, quando teve a Constituição, que promulgou o direito a nossa voz. Mas hoje quando a gente olha e vê toda a sociedade brasileira passando esse caos a gente fala assim: será que o povo brasileiro não está percebendo que o tratamento que ele tá tendo hoje é de incapacidade? Será que vamos ficar nessa ilusão, vendo todos os nossos bens sendo entregues? E são os bens da vida mesmo, não os bens para ganhar dinheiro, ou para investir em empresas, é o bem da vida. Porque se eu parar de respirar ou até parar de fornecer água e ar puro, e nossas terras

11 SPI - Serviço de Proteção ao Índio.

forem todas exterminadas por prédios, por empresas da Europa, a gente vai ter que entrar num padrão de vida que, como eu falei, é uma ilusão. Uma ilusão de que isso é mais importante que a vida, e foi dessa mesma forma que o Brasil foi invadido. Talvez a gente acabe, ou melhor, a gente já está nesse papel de ser incapaz. E não é só o povo indígena, é todo o povo brasileiro. Nós viemos chamar a atenção para que toda essa sociedade perceba a situação real que a gente tá passando, e que possa nos abraçar e somar nessa grande luta para que a gente possa manter viva a nossa Mãe Terra, para a gente conseguir curar essa terra, todos os seres vivos da terra, e conseguirmos continuar a viver. Nosso chamado é para salvar todos os nossos elementos, e aí eu não vou ser egoísta e falar que isso vai ser melhor pra mim ou pra todos os seres humanos, mas na verdade é para o bem maior para todos os seres vivos. Então esse é o chamado para que vocês se reconectem com suas raízes, se reconectem com suas origens, para que a gente possa ter força e a coragem para passar por esse momento que é a situação real do povo brasileiro.

Também chamar as vibrações, as energias para os nossos guerreiros que estão em Brasília. Hoje começou o Acampamento Terra Livre, foi uma retomada. Nosso acampamento foi montado na Esplanada, em frente ao Congresso Nacional. Há dois anos, quando se originou o Terra Livre, fomos proibidos de ocupar o espaço, e nesse ano, às 3h da madrugada, todos os povos indígenas baixaram na Esplanada e montaram suas barracas de novo. Só que não conseguiram ficar por muito tempo, o Exército e a Polícia já conseguiram deslocar os guerreiros que estão lá no

Acampamento Terra Livre para que saíssem daquele espaço. As Forças Armadas foram chamadas pelo Ministro da Justiça para impedir o nosso movimento. Mas a gente tá lá, e a gente pede para que vocês acompanhem, pois estamos colocando as nossas propostas. Além disso, a gente tem algumas decisões para serem tomadas dentro de cada estado, mas a luta indígena esse ano é a luta pela vida, então quem tiver vida, se una nessa luta e atenda esse chamado. Obrigada.

OUTROS LUGARES: CONHECIMENTO E EXISTÊNCIA, COM CÍNTIA DOMIT BITTAR

Boa tarde a todas e todos. Obrigada por esse espaço, espaço que eu vejo como um espaço de produção de conhecimento e resistência. Adorei o convite para participar da mesa. Quem me convidou para estar aqui primeiramente foi a Bárbara Biscaro, e agradeço a ela. Já adianto que a minha voz pode tremular às vezes porque estamos num momento devastador. Toda manhã a gente acaba se emocionando com alguma notícia, seja de forma geral, seja da minha área específica que está em pleno desmonte hoje. E por isso sinto que quando surgem espaços para poder falar, eu dificilmente digo não, sempre tento aparecer e contribuir com a discussão. Nesta mesa de mulheres da luta e da resistência, somos conhecidas em diferentes áreas aqui de Floripa e às vezes estamos juntas também. As três aqui estivemos na campanha do PSOL inclusive; eu coordenando e dirigindo audiovisual, elas candidatas. Estamos vivenciando dias muito desafiadores, digamos assim. Mas vou falar um pouco de mim e da minha história que é alegre.

Tive uma vida muito boa até o momento. Sou uma garota do interior, sou de Caçador, sou da região do Contestado. Comecei a perceber o mundo um pouco diferente quando os cinemas da minha cidade viraram igrejas evangélicas e até tenho um roteiro sobre isso. Sempre fui muito questionadora desde criança, me reconheci muito rápido como atea. O últi-

mo filme que eu vi no cinema em Caçador foi o Rei Leão, em 1994. Continuei frequentando salas de cinema quando ia para Curitiba, já que minha mãe fazia pós lá, minha vó morava lá, então íamos bastante. Tudo isso foi contribuindo para a minha formação. Felizmente meus pais são cinéfilos, não são da área mas sempre me incentivaram a ir no cinema. Meu pai me levava pra assistir filmes latino-americanos, os quais às vezes eu não entendia muito bem, mas algo me contagiava. E eu sendo uma garota do interior de Santa Catarina, mesmo com todos os privilégios que eu tive, nunca me imaginei sendo cineasta, porque era algo muito distante da minha realidade, eu nem sabia que isso era possível. Em 2002 eu me mudei para Florianópolis porque era uma coisa normal a gente ter que ir pra cidade grande pra poder disputar vagas em universidades. Naquela época eu achava que ia ser médica, prestei vestibular pra Medicina, Cinema e Moda no mesmo ano. Por pouco não passei em medicina, se tentasse de novo talvez passasse, mas eu não aguentava mais o mecanismo de estudar para vestibular e a ideia de ir para a área de comunicação e artes mexeu comigo. Cinema, na época, só tinha na UNISUL Grande Florianópolis. Assim que começaram as aulas me vi numa turma com muitas pessoas que sabiam muito mais do que eu. Então eu tinha que estudar bastante para acompanhar o ritmo: vivia na biblioteca, na locadora, pesquisando. Precisava aprender muito, me sentia muito atrás no conhecimento.

E aí eu estudei tanto que eu fui me destacando e os professores começaram a me chamar pra trabalhar. Muito cedo eu

entrei pro mercado de trabalho, ainda na graduação, enquanto participava de programas de pesquisa que forneciam bolsas. Comecei como montadora e assistente de direção. Em 2007, praticamente na metade do curso, tive meu primeiro trabalho profissional como montadora.

Vi muitos colegas irem embora para Rio, São Paulo, mas eu quis ficar, gosto de viver aqui. Comecei a trabalhar em outras produções como montadora mas não estava plenamente realizada. Escrevi um projeto que, na segunda vez que participou de um edital acabou ganhando. Foi o curta “Qual Queijo Você Quer?”, contemplado no edital municipal Armando Carreirão, em 2010. Aí decidi já abrir a Novelo Filmes, nossa produtora. Não tinha a mínima ideia de como abrir uma empresa, sempre odiei burocracia, tinha uma raiva desses alvarás, e acabou que consegui abrir, até hoje não sei como. Atualmente somos em três sócias, sendo que nós três entramos juntas no curso de cinema.

E aconteceu que esse primeiro curta deu um *boom*, foi um filme muito reconhecido, acabou marcando a retomada do cinema catarinense nos festivais. Isso nos permitiu fazer outros filmes, foi a semente e foi através de política pública. E o cinema brasileiro, bem como muitos outros cinemas de muitos outros países, e também como outros setores econômicos e indústrias, vive de políticas públicas. Elas são necessárias para fomentar e desenvolver nosso setor. Então o que fazer quando o governo nos odeia? Quando artista e professor estão sendo tratados como a escória do Brasil?

E a gente está hoje nessa situação. Alguém uma vez me disse que eu podia fazer cinema no Brasil. Porque sim, era possível. Eu fui, acreditei, tô aqui, conseguimos construir nossa carreira, temos um nome conhecido, porém hoje isso tá tudo sendo destruído. E é muito triste, pois o cinema pode ser um veículo, uma ferramenta pra tudo isso que a gente está falando aqui. Por exemplo, disso que Kerexu estava falando, da proteção da água. Ontem a gente discutiu na produtora a possibilidade de se fazer um projeto sobre a quantidade de agrotóxico que está na água da torneira de qualquer casa aqui em Florianópolis. São altos índices, e são agrotóxicos que inclusive causam má formação dos fetos.

Então nós podemos fazer filmes de impacto, que são filmes que realmente causam transformação social concreta. O cinema é uma baita ferramenta para isso, o audiovisual como um todo. E não é por acaso que eles querem cortar tudo isso. O MinC é sempre o primeiro ministério a cair, sempre. Foi assim com o Temer, e agora de novo. A ANCINE tá em risco. As políticas públicas estão em risco. Temos sofrido ataque sobre ataque, e é óbvio que é porque as artes, o cinema, são um lugar de produção de pensamento crítico e de ferramenta para várias lutas, inclusive as lutas que estão dispostas nesta mesa.

Arte e política, pra mim, são duas coisas intrínsecas, e acredito que para vocês também. E até no jeito de lidar com as palavras, é muito difícil pensar e definir, o que é arte? O que é política? Também é difícil. Porque talvez seja tudo e ao mesmo tempo. E justamente sendo esse lugar, sabendo a potência que

ele tem, é que estamos sob ataque. Ontem uma pessoa do grupo designativista fez uma arte linda, que é um tanque de guerra, escrito “governo brasileiro” e se vira ele de ponta-cabeça se torna uma câmera escrito “cinema brasileiro”. Alguém colocou uma imagem de frente para a outra. É uma reprodução do que tem acontecido hoje.

Não sei se posso falar isso aqui - também não quero ser a porta-voz da desgraça - mas só para dar um panorama do que tem acontecido recentemente. Não sei se tem uma tradução melhor para colônia no cinema do que, hoje, mais de 80% das salas de cinema do Brasil estarem exibindo o filme *Vingadores*. 80% das salas do Brasil, que não são muitas, são só cerca de 3 mil, temos metade do número de salas do México, por exemplo. Por quê? Porque, ano passado, derrubaram uma liminar que delimitava cotas de filmes brasileiros nas salas, cotas criadas pelo antigo presidente da ANCINE, cotas que precisam existir. E até agora não assinaram o decreto da Cota de Tela, que é um mecanismo para garantir espaço pro cinema brasileiro que existe desde os anos 1930. Aí a gente, em pleno estado de exceção, viramos colônia até nas salas de cinema. Então é um deboche. Tem também o desmonte da TV Brasil.

A ANCINE está paralisada, que é nossa Agência Nacional de Cinema. O cinema é tão importante, tão vital, que tem uma agência própria. A ANAC é uma agência, a ANVISA é uma agência. O cinema brasileiro tem uma agência, isso é muito grande, mas agora está paralisada. O nosso Fundo Setorial do Audiovisual está travado, que é o principal foco de fomento

do setor hoje através de editais, linhas de financiamento e tudo mais. Editais que vinham promovendo uma transformação no cinema ao descentralizar recursos tanto geograficamente quanto socialmente. Claro que havia um enorme caminho a percorrer, mas pelo menos estávamos no caminho. Tem movimento de mulher fazendo cinema no Brasil, tem movimento de realizadoras negras, indígenas e tudo isso graças a políticas públicas. A coisa mais linda do cinema brasileiro, pra mim, é que ele na prática mostra como a política pública - independente da área, mas nesse caso no cinema - produz resultado. No governo Collor, foi extinta a Embrafilme, o Brasil chegou a produzir zero longas-metragens por ano. Hoje, nossa produção anual é uma média de 200 longas metragens, muitos filmes em festivais, sucesso de público, sucesso de crítica. E isso é o resultado do encontro de política pública com a potência artística e econômica do setor.

No Festival de Cinema de Berlim, um dos mais importantes do mundo, o Brasil teve doze filmes, neste ano. O Brasil é uma das maiores delegações de cinema do planeta. Agora tá em Cannes com 7 filmes. E a gente tá tão tomado por esses impostores que não tem nenhuma menção na ANCINE falando disso. São filmes que falam do Brasil, que falam de nós, a maioria filmes nordestinos, inclusive. O Kleber Mendonça, que está recebendo a Palma de Ouro, ao lado de Almodóvar, ao lado de Jim Jarmusch, está com boleto de 2,2 milhões pra pagar, porque o governo está dizendo que ele não prestou contas direito. Então, a gente está sendo infelizmente tratados como escória, como marginais aqui dentro, enquanto lá fora estamos sendo vistos

de forma incrível, e isso é muito triste, porque o cinema é uma ferramenta de transformação. Cinema é soberania nacional. E o cinema pode ser utilizado para dar voz e para produzir resultados em temas que vocês aqui, mulheres tão relevantes, levantam e lutam. Por isso é uma tristeza sem fim o que está acontecendo. E precisamos lutar pela defesa da cultura, do cinema. Obrigada.

CONHECER É EXISTIR

Jussyanne Emidio¹²

A nona edição do Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas promoveu o encontro entre Kerexu Yxapyry, Lígia Moreiras Sena, Cíntia Domit Bittar e Helena Vidal Martins, quatro mulheres, ativistas em cada uma das suas áreas, que nos deram a honra de ouvir as suas narrativas na mesa *Outros Lugares: conhecimento e existência*. Como mediadora da mesa, fui convidada a fazer uma apresentação que pudesse registrar o evento. Faço aqui um breve relato, que não poderá dar conta do acontecimento produzido pelo encontro e pelas falas dessas mulheres, e da potência que emergiu da Mesa Redonda na tarde do dia 24 de abril de 2019.

A mesa, composta por quatro mulheres constituídas por suas ancestralidades e suas lutas recentes, nos levou a refletir de forma profunda e potente sobre alteridades, corpos, territorialidades, conhecimentos ausências e presenças, apropriações e expropriações, o conhecimento e a arte como conhecimento, a posse do saber e sua propagação (ou apagamento). Nesta tentativa de registro desse momento, tentarei articular de forma breve as falas das palestrantes, aliadas a reflexões tecidas por mim e

12 Jussyanne Emidio é atriz e bailarina, bacharela em Arte e Mídia (UFCG), mestra e doutoranda em Teatro (PPGT/UDESC). Encantada por estas narrativas de luta e resistência, entende que a arte é um caminho mais que possível - urgente - para a efetivação de encontros potentes afetivamente.

pela plateia no decorrer da conversa que se estendeu. As falas foram transcritas e, a partir da revisão e autorização das que assim quiseram, estão publicadas nesta edição dos Anais.

Foram falas de emoção, como pontuou Cíntia Bittar, quando advertiu que sua fala poderia tremer. A emoção, que vem do latim *ex movere*, e que significa o que se move de dentro para fora. De fato, são tempos em que nos sentimos movidos, embora em alguns momentos a direção seja incerta, ou o caminho esteja nebuloso. A emoção como um território disputado e restrito. Disputado, pois acompanhamos a intensa mobilização emocional que operou nas últimas eleições em 2018, e de como a emoção foi mais definidora do que a argumentação política nos resultados que acompanhamos. Restrito, pois também acompanhamos, no mesmo período, que há uma restrição em olhar para o que outras pessoas sentem com o razão de sua existência. E ainda, a necessidade de ditar o que deve ser sentido. A emoção, que serviu para eleger, também tem servido a um desejo de aniquilamento.

Além disso, parecemos ter ficado, por um momento, à mercê da restrição sobre quais emoções nos eram “autorizadas” a sentir, e a principal delas parece ter sido o medo. O medo, uma das emoções mais básicas da vida humana, sendo utilizado de forma a paralisar ações, enfrentamentos e resistências. O medo de quem teme pela própria vida e pela vida de tantos grupos ameaçados. A luta pela vida frente à iminência da morte é a questão central nas existências indígenas e quilombolas, como também em outros grupos periféricos, pois suas lutas são ques-

tões de sobrevivência. E apesar do medo, a luta. É então que a emoção passa a ser afeto, que mobiliza e potencializa as ações no mundo.

A emoção é centelha de vida e centelha da arte que pode ser produzida, e que está presente nas quatro falas. Essa centelha parece estar distante da política que vimos se tornar dominante. O apagamento de vida é o apagamento do território da emoção. Apropriação da terra, dos corpos, visando um controle - o poder e a patente - de um território e de conhecimentos que são ancestrais, patenteados e expropriados para apagar certas existências.

A produção de conhecimento é fundamental nesse processo, pois é o apagamento de certas existências - inclusive para os mesmos grupos que desconhecem a sua própria história - que vem a dizer muito sobre o próprio território brasileiro. Quando se promove a impossibilidade de autonomia, se favorece o processo de dominação, que não deixa de ser a manutenção do processo colonizador.

Para nos relembrar do princípio deste processo, Kerexu Yxapyry trouxe em sua fala a noção da vida em sistema circular: o território é corpo. A primeira cacica reconhecida no Brasil, liderança da comunidade da Aldeia Itaty, no Morro dos Cavalos, mulher indígena, ecossocialista e Gestora Ambiental, exerce papel fundamental nas lutas pelos direitos dos povos originários e tradicionais e atua fortemente na defesa da homologação do território indígena contra a especulação imobiliária.

A apropriação das terras se constitui, desde períodos coloniais, também da apropriação dos corpos. O respiro da terra é

centelha de vida. Por esse motivo, Kerexu relembra que a separação territorial política da terra não faz sentido para a tradição Guarani: corpos e territórios são continuidades uns dos outros, e as porções de terras são divididas somente pelas margens dos rios que as contornam, pelos morros e depressões que constituem o relevo para além de planícies. Linhas de demarcação só fazem sentido quando a expropriação de terras é a faceta mais crua da realidade, e o extermínio da terra leva, inevitavelmente, ao extermínio das existências vinculadas à terra.

Kerexu chamou a atenção para as ações políticas que colocam, a nível internacional, o povo brasileiro como incapaz de gerenciar o próprio território, e de como essa noção tem servido a interesses evidentes de exploração. Medidas como a extinção da FUNAI, à época da mesa, e no momento em que escrevo, as queimadas na Floresta Amazônica, quebra de barragens de minério, ou o petróleo no litoral nordestino, demonstram ao mundo que o Brasil possui questões muito profundas de exploração e descaso desmedidos de suas terras, alinhados às tentativas de aniquilação de seus povos originários.

E chamando a atenção para olhar as ausências produzidas, citando Boaventura de Sousa Santos, Lígia Moreiras Sena aborda a sua vivência de não-lugar entre a biologia e o ativismo, com a maestria de quem o habita e o ressignifica: como bióloga, brincou de se dizer uma “aprendiz de feiticeira”. Biologia e bruxaria, afinal, possuem começos e fins semelhantes inclusive em suas grafias. A busca pela cura motiva a pesquisa dos princípios ativos, mobilizados no laboratório ou no encantamento do

mundo. Nesse meio, a discussão sobre a patente - no seu caso, a apropriação de saberes ancestrais para comercialização farmacêutica - adentrou a sua vida e a fez questionar inúmeros valores.

A cientista que descobriu estar grávida poucos dias após finalizar seu doutorado, descobriu também que não sabia nada sobre maternidade, e como boa pesquisadora, descobriu os entraves mais profundos: o capitalismo desenfreado de produtos “necessários” à maternidade; a igual dificuldade de gestantes conseguirem emprego, mesmo que doutoras; a crueldade da violência obstétrica, a qual tantas grávidas eram submetidas no Brasil e no mundo. A partir do choque das suas recentes descobertas, Lígia não se deu por vencida: produziu o documentário *Violência Obstétrica: a voz das brasileiras*¹³, e também criou a plataforma *Cientista que virou Mãe*¹⁴. E segue em sua aventura, produzindo conhecimento sobre ser mulher, mãe e cientista.

A vida humana é manifestação artística, e a cineasta caruarinense Cíntia Domit Bittar aponta que arte e política talvez sejam coexistentes em todo o espectro de vida do ser humano. Como realizadora audiovisual, ela pondera que não é possível definir um sem outro, ou um e outro como instâncias separadas. Traçando a linha em sua própria vida que a colocou entre o não saber que se poderia ser cineasta no Brasil, e a profusão de conhecimentos que descobriu quando se lançou na profis-

13 Videodocumentário popular produzido por Bianca Zorzam, Lígia Moreiras Sena, Ana Carolina Franzon, Kalu Brum, Armando Rapchan. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eg0uvonF25M>. Acesso: 21/11/2019.

14 <<https://www.cientistaqueviroumae.com.br/>>.

são, Cíntia Bittar aponta os caminhos de invisibilização que o cinema nacional está tomando, ao mesmo tempo recebendo inúmeros prêmios e menções internacionais, enquanto há silenciamento e censura dentro do próprio país.

E sendo a voz de denúncia dos silenciamentos, Helena Vidal Martins, liderança do Quilombo Vidal Martins, que quer ter o direito de ser reconhecida como mulher negra e quilombola, nos trouxe a história da luta pelo direito ao vínculo com a terra que os remanescentes dos quilombos possuem: para além da posse, o vínculo com a terra carrega a história do seu povo. Uma história que, sabemos, é de escravidão do povo negro pelo branco, e que sofre tentativas incontáveis de apagamento, exemplificado no silenciamento que foi vivido por ela em várias instâncias, como representante de seu povo. Presidenta da Associação dos Remanescentes dos Quilombolas de Vidal Martins, Helena relembra o quanto a timidez inicial e o medo do enfrentamento em defesa dos seus direitos era presente na comunidade, até que puderam *conhecer* outros quilombos: é uma demonstração do empoderamento e da força que o conhecimento traz. O conhecimento de nosso lugar só se torna possível se conhecemos a história de nossos ancestrais.

As relações entre existências e conhecimento permearam as falas de todas as convidadas, nos momentos mais sutis: os saberes em circularidade corpo-território trazidos por Kerexu, e de como conhecer o nosso território é tomar consciência sobre nosso próprio corpo como extensão dele; a problemática da cientista-feiticeira Lígia, que buscava saber de ervas - conheci-

mentos ancestrais hoje patenteados e vendidos, não mais conhecimentos compartilhados - e o não-saber sobre maternidade; um outro não-saber, agora por meio de Cíntia, que era o não saber que se poderia ser cineasta num país como o Brasil - uma ideia que se torna cada vez mais impossibilitada, a quase toda a classe artística; e o conhecimento de outros quilombos, outras existências como a sua, que motivou Helena e seu povo a saírem do medo e lutar contra o apagamento das existências e conhecimentos de seus antepassados. São conhecimentos de si mesmas, do mundo, das histórias ancestrais, do que sabemos e podemos fazer pelo mundo, das lutas que nos propomos ou seremos impelidas a lutar.

Foi um momento de abertura para olhar de outros lugares ou, como nos disse a professora Rosimeire Silva no momento do debate, em uma fala síntese do que vivenciamos: são mulheres de raízes que nos apresentaram as raízes das questões. Um momento de olhar, para além da presenças, as ausências produzidas: na patente, na exploração, no apagamento de conhecimentos históricos, originários, femininos, sobre a maternidade, sobre a terra, sobre a arte e a história de nossa construção de territórios, para traçar um pensamento-ação na direção das transformações que se farão inevitáveis.

Em qual direção os afetos nos moverão?

MESA 2

**ARTE E RESISTÊNCIA:
AÇÕES ARTÍSTICAS DE
ENFRENTAMENTO**

QUEM É GORDA?

Jussara Belchior Santos (UDESC)
jusbelchior@gmail.com

Participei da mesa *Arte e resistência: ações artísticas de enfrentamento* no IX SPAC para falar sobre minha experiência como artista gorda. Desde meados de 2015 tenho direcionado minha pesquisa artística para o fato de eu ser uma mulher gorda. Embora eu seja gorda desde a infância, por alguma razão senti necessidade abrupta de criar algo a partir desse momento. Costumo dizer que foi uma urgência, não encontrei palavra melhor. De certa forma, a noção de urgência faz sentido quando percebo que outras pessoas (sociólogos, filósofos e artistas) estão proporcionando o debate sobre o corpo gordo. Essa urgência não era só minha, ela faz parte da momento histórico em que vivemos.

Fui contemplada pelo Prêmio Rumos Itaú Cultural 2015/2016 com o projeto solo *Peso Bruto*¹⁵, que estreou em abril de 2017 no SESC Prainha. Tenho apresentado o trabalho em diversas cidades do Brasil e muitas vezes tenho a oportunidade de conversar com o público após a apresentação. Desde o iní-

15 *Peso Bruto* é o trabalho solo da bailarina gorda Jussara Belchior que parte do estranhamento causado pelo corpo gordo na dança. É uma dança de resistência que questiona os padrões de beleza e comportamento na tensão entre formato e embalagem, aparência e conteúdo. Uma dança que explora a materialidade do próprio corpo como caminho de empoderamento, que questiona as noções da gorda como subjetividade que opera um corpo errado, inadequado, não permitido, não belo e não desejável. Uma dança que articula diálogos entre o peso, o desejo, o apetite e a beleza, colocando em contraposição o controle e a brutalidade.

cio, essa conversa me surpreendeu muito. Senti que o público se interessava não apenas pelas usuais perguntas sobre o processo criativo, mas também pela troca de experiências.

Após *Peso Bruto* debato com o público sobre o corpo gordo e o modo como ele é negativamente taxado, sobre os padrões de beleza e comportamento ideais impostos aos nossos corpos, principalmente às mulheres e o debate aborda também algumas formas de preconceito. O interessante é que o assunto não se fixa no corpo gordo. As pessoas compartilham suas experiências e a conversa se amplia para pensar sobre como podemos criar estratégias de desvios e até mesmo quebras do padrão vigente. Essa construção coletiva é muito forte.

Em 2018 minha pesquisa se desdobra para o campo acadêmico em meu doutoramento¹⁶. Nesse primeiro ano de estudo tenho procurado formas de explorar uma escrita atravessada por essa experiência de troca com o público em *Peso Bruto*. Certa vez, quando explicava minha pesquisa para meus colegas de turma na disciplina de Metodologia da Pesquisa em Teatro, alguém me perguntou sobre essa fala do público: “o que é essas pessoas falam?”. Naquele momento expliquei o quanto esse contato reverberava em meu corpo, mas ao falar dessa força parece que esqueci de falar o que é falado nessa conversa.

Esse comentário me instigou bastante, como eu poderia trazer para a experiência da escrita acadêmica uma força seme-

16 no Programa de Pós-graduação em Teatro na universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT- UDESC).

lhante de construção coletiva que eu vivencio após as apresentações de *Peso Bruto*?

Resolvi então que eu deveria compartilhar essas histórias, e puxar através delas as discussões que interessam ao ativismo gordo, como a despatologização e acessibilidade, além das noções de representatividade e empoderamento. Portanto, para a mesa do IX SPAC pensei que seria uma boa experiência contar algumas dessas histórias. Confesso que não soube me organizar muito bem, algumas histórias puxam outras e acho que me deixei livre demais para essa deriva. A deriva na escrita é muito diferente da deriva na fala. Mas essa experiência me rendeu mais uma história que descrevo a seguir.

Durante o debate um moço contou sobre sua experiência como bailarino e disse que, embora ele não tenha o corpo volumoso como o meu, ele também sofreu preconceito por ser gordo. Sei que o ambiente da dança pode ser bem cruel e taxativo, portanto entendo que ele possa ter passado por situações de preconceito bem difíceis de lidar. Lembro-me de uma amiga que integrou o elenco de uma companhia de dança contemporânea brasileira. Ela conta que tinha outra bailarina com o mesmo nome dela e que seu figurino vinha com o adjetivo *gordinha*, para diferenciá-la da colega homônima. Atualmente ela ri ao contar essa história, e afirma que naquele contexto ela era mesmo *gordinha*.

A situação desse rapaz é muito parecida. Na maioria dos ambientes ele é considerado uma pessoa magra ou não gorda. É muito pouco provável que ele (com o formato de corpo que ele

tinha no dia do debate) passe por episódios de patologização ou mesmo de falta de acesso às coisas e lugares. No entanto, para ser bailarino o padrão de corpo ideal é, de fato, muito magro. Embora o peso não seja fator limitante da mobilidade a cobrança para ser magro é muito comum.

O debate seguiu com perguntas a outros integrantes da mesa. Após tempo esse mesmo rapaz retomou a palavra. Ele parecia um tanto bravo, e defendeu que seu corpo era visto como um corpo gordo em ambientes da dança e que não cabia a ninguém ali duvidar da experiência de vida que é dele.

Passsei por preconceitos como o que ele narrou durante toda minha adolescência. Eu sempre escutei que deveria emagrecer para continuar a dançar. Eu precisava emagrecer para poder fazer o que eu já fazia. Para mim sempre foi muito contraditória essa relação, mas eu acreditei por muito tempo que dançar sendo gorda estava errado, que eu deveria ser magra. Nos últimos quatro anos eu uso a palavra gorda para me descrever com orgulho, mas isso não foi sempre assim.

Encontrei com ele nos corredores do CEART, depois da discussão ter terminado. Ele me perguntou se eu tinha entendido o que ele quis dizer. Respondi que entendo, que embora eu não habite mais ambientes tóxicos como esses, que estão o tempo todo a minar corpos como o meu, eu já tinha passado por isso. Comentei também que entendo ser necessário respeitar a experiência do outro, eu não sei quais outros formatos de gordo (ou magro) ele já foi.

Essa história levanta uma questão relevante de ser debatida. Afinal, não cabe a mim dizer quem é e quem não é gordo. A noção de gordo é, de certa forma, fluida. Existem algumas variantes para essa identificação. As pessoas podem emagrecer e deixar de se identificar como gordas, ou podem emagrecer e continuar a se identificarem como gordas. O contrário também é possível, a pessoa pode engordar e ainda se identificar como magro, pois entende que a gordura é um processo reversível. Ou a pessoa pode ser gorda, mas não se identificar enquanto tal, já que a concepção de gordo como inadequado vigora. Situações como esta beiram **uma certa** confusão: a pessoa não se identifica nem como magra, nem como gorda, pois ela não é capaz de assumir sua gordura e vive na expectativa de se enquadrar nos padrões de magreza.

A tomada de posição para desconstruir a ideia de gordo como algo ruim é um processo singular, afinal, se entender enquanto pessoa gorda, muitas vezes, gira em torno de questões bem traumáticas. Contudo, ao posicionar-me como mulher gorda, ou mesmo como bailarina gorda entendo que crio **uma certa** rachadura e assim provooco o debate. Sempre fui considerada gorda por meus amigos, meus familiares e minhas professoras e professores de dança. Mas há uma diferença notável em minha postura a partir do momento que assumi a palavra gorda com orgulho.

A pergunta título deste texto incide nessa problemática. Quando pergunto “quem é gorda?” refiro-me à concepção de gorda, isto é, quem decide se uma pessoa é ou não é gorda? A própria pessoa ou a sociedade? A categoria gorda é complexa

porque ela abarca tanto pessoas que se identificam como gordas como pessoas que são identificadas como gordas. Mas essa é uma questão que não pode ser resolvida nesse texto. Eu não posso e não vou definir quem é gorda.

O ativismo gordo tem trabalhado para que a palavra gorda seja só uma característica de corpo, que ser gordo não esteja atrelado à preguiça, à doença, a falta de cuidado e assim por diante. Contudo, entendo que esse é um trabalho coletivo. Ao compartilhar histórias como essas pretendo provocar a reflexão a respeito do assunto. Assim como tenho percebido ao final das apresentações de Peso Bruto, a partilha de experiências pode criar um espaço coletivo que tem força suficiente para transformar os padrões que nos são impostos. É a partir dessa força coletiva é que se pode pensar em empoderamento gordo.

MESA 3

**SESSÃO DA TARDE: SEXTA-
FEIRA MUITO LOUCA - A
LOUCURA CONTINUA**

RASTROS: INCÔMODO INACABADO PARA SEGUIR UMA CONVERSA/ CAMINHADA

Everton Lampe de Araujo¹⁷ (UDESC)
evertonlampe@gmail.com

Aqui estão algumas ideias inacabadas de discussões que iniciamos e precisaremos seguir realizando, já que tratam de alguns acontecimentos e realidades que quem lê pode facilmente se identificar, ou não. Este texto propõe perguntas que não pretende responder sozinho, formula perguntas que tão pouco nasceram de inquietações solitárias. Não trata de um panorama dado unicamente pela experiência individual, mas atesta um conjunto de ações que pude vivenciar de diversos modos enquanto representante discente e na aproximação com discussões e seminários da ANPG – Associação Nacional de Pós-Graduandos.

Proponho a partir deste título, juntar alguns rastros dos desejos inflados pela necessidade de transformar os espaços que habitamos desde aqui, universidade pública, lugar que diante de governos com intenções voltadas à privatização do ensino e perseguição à determinadas áreas de conhecimento precisamos defender, mas que junto dos mesmos governos, mais ou menos perversos, ainda dificulta de diversos modos a participação

17 Doutorando PPGT – UDESC, artista indisciplinar e educador de si mesmo e com outros.

popular e transformação da realidade universitária, através da manutenção de estruturas de opressão e hegemonia. Para isso, parto da experiência na pós-graduação.

Rastro um: identificando problemas desde dentro

O Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas (SPAC) da UDESC vem buscando, ao longo dos anos, promover espaços de construção de conhecimentos variados a partir dos seus diferentes modos de expansão e compartilhamentos, atuando como um modelo pedagógico de construção e outras perspectivas menos habituais desde as experiências docentes e discentes.

Porém, a efetivação das mudanças na experiência universitária propostas no SPAC, lidam certa resistência uma vez que são variados os modos de inviabilização do evento e dos debates nele sustentados.

Em documento que busca afirmar mudanças a partir de discussões realizadas no evento são listadas motivações e problemas na realização do SPAC por participantes do ano de 2018, em que redigiram coletivamente um manifesto público a ser apreciado pela comunidade universitária:

O VIII Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas (SPAC), evento gestado e gerido pelas e pelos estudantes de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), reuniu, na cidade de Florianópolis, pesquisadoras e pesquisadores de mestrado, douto-

rado e graduação em artes cênicas. Ao longo de quatro dias (08 a 11 de maio de 2018), discutiu-se questões que transbordam as pesquisas individuais de cada estudante, culminando em uma plenária composta pelas(os) presentes no último dia do evento. Nesta plenária, emergiram diversos pontos e demandas referentes a democratização do (1) acesso e da permanência das(os) artistas-acadêmicas(os). A partir desta temática inicial, outras questões foram levantadas, a saber (2) a falta de comprometimento de parte dos docentes da instituição com o evento em questão; (3) a falta de preparo e de interesse dos docentes em lidar com outros saberes, diversos dos eurocêntricos, não contemplando com isso a pluralidade de sujeitos que vêm adentrando a universidade; (4) a construção de um movimento contra a privatização dos serviços públicos de educação e de saúde, em repúdio a instalação do sistema de contratação de Organizações Sociais (OS); (5) Pela continuidade das Universidades Públicas, gratuita, inclusiva e de qualidade¹⁸.

O trecho deste manifesto acompanhou uma série de discussões trazidas na edição de 2019, em que foi possível debater de maneira mais ampla, conhecimentos descentralizados do modelo eurocêntrico e institucional de pensamento, mas que não superaram seus problemas estruturais inclusive de partici-

18 Carta Manifesto (VIII) SPAC, 2018.

pação, mas que quer caminhar na direção e urgência em abrir as suas portas e expandir.

Ao mesmo tempo em que existe uma narrativa e luta pela democratização da experiência universitária, as instituições sofrem ataques por parte de governantes que buscam aniquilar o modelo de formação emancipatória que possibilita a experiência de pesquisa de alta qualidade e de maneira pública, sugerindo e produzindo modelos *precarizados* e até privados de gestão destas mesmas universidades.

É necessário o apoio popular diante de um plano geral de desmonte da educação, mas para isso a população precisa se sentir pertencente a estas instituições, e que estas podem fazer parte de seu cotidiano, não apenas como temas das pesquisas ou nas más condições de serviços já terceirizados em sua estrutura geral.

Rastro dois: poder e violência na experiência universitária

Eu queria mesmo era pessoalmente chegar aqui e dançar, apenas dançar, mas também é necessário trazer várias vozes que acolhi e me acolheram ao longo destes anos, nesta universidade e em outras e que me provocam compartilhar desde a escrita e que nem por isso me impedem de também dançar, se ainda houver saúde.

Assédio, abuso de poder, quatro paredes e pareceres hegemônicos no trato da construção de conhecimentos. Disputar uma noção de pesquisa e pós-graduação que não se transforme

em mais uma ferramenta corporativista que tende a fazer a manutenção de poderes e afirmar o desgaste e problemas físicos e emocionais como sintomas naturais, ou naturalizados da experiência de quem pesquisa:

A pós-graduação é um período intenso para os estudantes. São anos de dedicação a uma pesquisa, com rigorosa análise e concorrência acadêmica acirrada. A pressão dentro da Universidade, de algumas famílias e até do mercado de trabalho levam alguns pós-graduandos a viverem verdadeiras situações-limite. Não é a toa que distúrbios como depressão e ansiedade estão cada vez mais recorrentes na pós-graduação e chamam a atenção de pesquisadores e de Universidades do mundo inteiro para o tema. Em abril deste ano, a Revista Nature publicou um estudo no qual aponta que estudantes de pós-graduação têm seis vezes mais chance de enfrentar depressão e ansiedade. Ainda de acordo com a pesquisa apresentada na publicação, em que foram entrevistados mais de 2.200 estudantes de 26 países, sendo 90% deles alunos de doutorado, e o restante de mestrado, mostra que 41% e 39% dos entrevistados apresentaram sinais de ansiedade e depressão, respectivamente, de nível moderado ou grave. Na população em geral, em média, esses índices são ambos de 6%¹⁹.

19 ANPG. Depressão na pós-graduação: é preciso falar sobre isso. Disponível em: www.anpg.org.br/14/09/2018/depressao-na-pos-graduacao-e-preciso-falar-sobre-

Não estou trazendo esses dados sobre as consequências de um modelo capitalista de pesquisa como uma crítica utópica à ideia de universidade que queremos, mas estou responsabilizando, à partir dos espaços e posições de poder que já ocupamos, a indisponibilidade para fazer transformações, experimentações, que por outro lado são tão citados e presentes nos títulos de artigos, teses, dissertações, espetáculos. Ou que seja também um convite urgente para mudanças que necessitam acontecer.

Humilhações em reuniões e aulas, omissão na resposta sobre a orientação, abandono de responsabilidades com o orientado, pedido para realização de tarefas não relacionada à pesquisa, corte de bolsas e reprovação não justificadas ou com justificativas falsas ou não acadêmicas. A lista do assédio na pós-graduação é enorme e essas atitudes podem levar os alunos a quadros de depressão entre outros distúrbios. “Naturalmente, o pós-graduando é um ser humano, que ao sofrer assédio, pode ser impactado emocionalmente, o que reflete em sua vida e consequentemente no seu trabalho. Esse impacto não foi ainda mensurado a nível nacional. Sabe-se porém, por levantamento realizado pelas Universidades de Kentucky e de Ghent (2017) com cerca de 3.659 doutorandos, que 39% apresentam um perfil de depressão moderada ou grave, a frente dos 6% da população geral”,

explica a diretora da ANPG, Helena Augusta. Helena que também faz parte da APG da UnB que fez uma pesquisa com os pós-graduando da Universidade de Brasília e dos 637 participantes, de adesão espontânea, cerca de 10% afirmaram que pensam em suicídio entre todos os dias a uma vez por semana²⁰.

Decisões arbitrárias e insensibilidade auxiliam na construção da universidade perversa e que atua também como ferramenta corporativista que tende a fazer a manutenção de poderes e afirmar modos e tratamentos distintos à sujeitos a partir do lugar que se colocam e existem na universidade.

Rastro três: perguntas para responder se quiser

- Quem poderá saber, denunciar, e transformar as relações abusivas que acontecem nesta instituição?
- Como falar sem ser perseguido?
- Produção de conhecimento quem está refletindo pela arte?
- É muito comum e cada vez mais que se encontre a palavra “política” como título ou subtítulo de uma tese, artigos, dissertações, monografias, mesas, práticas cênicas, parece bom, vem acompanhado de um sentimento de integridade e compromisso com justiça social. Mas e aí?

20 ANPG. Depressão na pós-graduação: é preciso falar sobre isso. Disponível em: www.anpg.org.br/14/09/2018/depressao-na-pos-graduacao-e-preciso-falar-sobre-isso/.s/p. Acesso em: 16/06/2019.

- A quem historicamente é permitido produzir e circular os teus discursos pela arte tendo acolhimento de espaços que possibilitem tais investigações?
- A quem ainda é permitido reflexionar e seguir produzindo seus trabalhos artísticos no âmbito acadêmico?
- Por onde caminha a pessoa artista quando não está fazendo arte? Ou ao contrário?
- Se estamos fazendo arte o tempo inteiro, como é isso?
- Como a arte conversa no mundo?

Rastro quatro: para nós que precisamos sobreviver aqui

A ocupação da universidade pública por identidades desviantes, não está interessada em demagogias e muito menos na conciliação impossível de classes que por muito tempo construíram e impuseram perspectivas científicas sem considerarem esses mesmos corpos para além de presenças subalternizadas.

Sobre os modos de fazer a crítica e seguir na luta por experiências universitárias mais libertárias, e sensíveis, pensemos na responsabilização coletiva das mudanças que precisam acontecer, junto delas a articulação.

Para o Comitê Invisível²¹ (2016) Quando nos confrontamos com a necessidade de nos afirmarmos como identidades políticas não nos esqueçamos que há um grande interesse do

21 COMITÊ INVISÍVEL, 2016.

Estado e de outros poderes capitalistas não de destruímos, mas de construirmos, pois deste modo se retira a responsabilidade e percepção de tantos outros sujeitos como identidades políticas também, instaura-se então a força da representação em detrimento da autonomia.

Deixamos de falar, falam por nós, falamos o que está previsto, batemos as palmas, falamos sozinhas, e até, perdemos a escuta.

Rastro cinco: e a arte com isso?

O desmonte da cultura e ataque direto que envolveu artistas e programas de financiamento público da cultura além da desvalorização das pesquisas do campo das Artes talvez tenham nos ensinado mesmo que minimamente, do mínimo que já tínhamos, que não existe luta ampla quando os interesses e benefícios são conscientemente restritos. Democratizar, acolher e transformar espaços como universidades públicas que existem muitas vezes para um único público é fundamental.

Que o fazer e refletir arte é transversal e passa pelas histórias e desejos das corpas que falam ou que são silenciadas nesses mesmos processos, daí a necessidade de compreender que a arte como linguagem e lugar de criação de política, não pode ser pensada como elemento estético que existe ou se sustenta fora da realidade.

Daí também a necessidade cada vez maior e insurgente de outras identidades brigarem pela arte a fim de reposicioná-la na contemporaneidade, em consonância com todos os outros

debates e fazeres políticos, que organizam nossa coletividade social, do que resta dela, do que ainda está.

Referências

ANPG. **Depressão na pós-graduação: é preciso falar sobre isso.** Disponível em: www.anpg.org.br/14/09/2018/depressao-na-pos-graduacao-e-preciso-falar-sobre-isso/. Acesso em: 16/06/2019.

COMITÊ INVISÍVEL. **Aos nossos amigos – crise e insurreiçãõ.** São Paulo, Ed. N-1, 2016.

CARTA MANIFESTO (VIII) SPAC, 2018. Disponível em: alunos.ppgt@gmail.com. Acesso em: 15/06/2019.

PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO E RELAÇÕES DE PODER: E A ARTE COM ISSO? OU: SOBRE A PRODUÇÃO DE TRAÍÇÕES NECESSÁRIAS

Prof. Dr. Stephan Baumgartel²² (UDESC)
stephao08@yahoo.com.br

Agradeço o convite das organizadoras e organizadores do IX Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas da UDESC para participar da conversa de encerramento do evento chamada *Sessão da Tarde! Sexta-feira Muito Louca: a Loucura continua!*²³ e discutir sobre o tema Produção de conhecimento e relações de poder: E a arte com isso? Confesso estranhar a chamada “a loucura continua”, no entanto, porque vejo como a loucura está atribuída à academia e suas maneiras de produzir e codificar conhecimento, uma visão ortodoxa e normativa da academia como se fosse um lugar “cartesiano” homogêneo, embora, de fato, não compartilho necessariamente dela.

Suponho que fui convidado por ser um representante da academia, e talvez até desse lado visto como tradicional

22 Professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) na área de história do teatro, estética teatral e dramaturgia e atualmente é coordenador do curso de Pós-Graduação em Teatro na mesma universidade.

23 Desde 2017 o SPAC tem fechado sua programação com uma conversa entre pessoas de diferentes áreas e saberes, com um clima mais descontraído que as outras mesas do evento. Por acontecer na sexta-feira à tarde há uma brincadeira com o título que faz menção às chamadas dos comerciais dos filmes exibidos na *Sessão da Tarde*, como “uma conversa muito louca” e em 2019 “a loucura continua”.

da academia: hierárquico, esbranquiçado, ocidental e inclusive privilegiado financeiramente. Em outras palavras, represento talvez por nascimento, formação formal e emprego profissional uma posição burguesa. Talvez melhor dizer que é a posição de um pequeno burguês que objetivamente não pertence à classe dos donos do capital, mas luta interna e externamente para não ver-se identificado com os serventes diretos do capital, os proletários e os excluídos, os trabalhadores precarizados e os Lumpenintelectuais. Certamente é a posição de um pequeno burguês que sente agudamente que o capitalismo o quer infligir um dano no campo do sensível, um dano a seu potencial humano enquanto ser social aberto.

Por isso, perante o incômodo com a própria posição objetiva de apresentar minha posição sobre as relações entre lugares de poder, produção de saberes na academia e o papel da arte, quero lançar mão de um texto de um intelectual que caiu no ostracismo acadêmico por muito tempo, embora hoje seja abraçado como uma força instigante para a vida acadêmica – no sentido de uma vida intelectual de debate, de argumentação filosófica sensível perante as contradições históricas e também as aporias da existência humana. O texto que convoco é *O autor como produtor* (1987) de Walter Benjamin.

Benjamin inicia suas reflexões sobre a relação entre arte e poder como uma relação entre as qualidades artísticas e políticas de uma obra. E vamos ver que nessa reflexão a posição política insurgente só pode evitar as armadilhas de ser reduzida a uma posição de poder tradicional, mesmo que de esquerda, se a obra

souber formular essa posição política antihegemônica em termos artísticos. Diz Benjamin, para começar:

A tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando também for correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência literária *correta*, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência literária*. [...] Se em nossa primeira formulação dissemos que a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária, é possível agora dizer, mais precisamente, que essa tendência literária pode consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária (BENJAMIN, 1987. p.121 e 123).

O que seria essa tendência literária *correta*? Como Benjamin a pensa naquele momento e o que podemos tirar de suas reflexões para nossa posição hoje? Para contextualizar esse ensaio e o uso do termo *correto*, talvez seja importante frisar que Benjamin fala para intelectuais que estão unidos em uma posição anticapitalista e um desejo transformador revolucionário

de caráter, sobretudo, socialista. *Correta*, então, é a posição que consegue expressar concretamente como se articula essa superação do capitalismo. Mas, diz Benjamin – e ele está andando sobre ovos perante uma plateia que é dividida entre aqueles que se sentem solidários com a política interna de Stalin e, aqueles que se identificam com posições anticapitalistas conservadoras – não basta simplesmente enunciar em seu conteúdo essa posição.

A questão é como essa superação se expressa também por meio do funcionamento estrutural da obra, e assim, articula possivelmente uma relação progressiva, libertadora perante o material contido. Dessa maneira, um funcionamento ou tratamento retrogrado ou asfixiante da técnica artística vai contagiar o ponto de vista político da obra, a ponto de determinar esse ponto de vista.

Benjamin se dirige diretamente a dois movimentos literários²⁴ dos anos 20 na Alemanha, a *Nova Objetividade* e o *Ativismo*, levantando um problema conceitual e forma que também me parece ser o nosso aqui na academia. Ele selecionou esses dois movimentos para, em suas próprias palavras,

mostrar que a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o prole-

24 Para nossa finalidade, vou usar o adjetivo ‘literário’, mas a meu ver, podemos substituir esse adjetivo também por ‘artístico’ ou ‘cênico’, tanto mais, porque o próprio Benjamin usa as técnicas e estruturas da dramaturgia Brechtiana, tanto do texto quanto da cena, como norte para explicitar suas reflexões teóricas.

tariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor (BENJAMIN, 1987, p.126).

O que é essa qualidade? Ser produtor de uma tendência política correta que inclui necessariamente sua tendência literária. Benjamin deixa claro que não lhe interessa uma posição do texto que defende uma renovação moralista, ou seja, espiritual e de caráter individual. E tampouco, uma posição política que apenas se declara “anticapitalista”. Senão, lhe interessa um texto, ou talvez seja mais útil dizer uma escrita, seja ela textual ou cênica, que desfuncionaliza e refuncionaliza as técnicas hegemônicas de captar o mundo que a burguesia (também em sua versão esclarecida) utiliza.

Como tantas vezes na obra de Benjamin a partir dos anos 30, Brecht serve como testemunha de que essa qualidade literária implica “inovações técnicas, e não uma renovação espiritual, como proclamam os fascistas” (p.127) , ou mais especificamente, a transformação possivelmente também “espiritual” (de atitudes e valores expressas nessas novas técnicas) tem que andar de mãos dadas com uma transformação do aparelho produtivo, sendo que o aparelho aqui talvez seja compreendido não apenas como o funcionamento interno de um texto mas como, por exemplo, o mercado editorial, sobre o qual certa técnica de escrita ou exerce um impulso subversivo, um impulso de recusa, ou um impulso sedutor; impulso de oferecer-se como putinha que se enfeita com novidades perante o seu cafetão mercantil-

-editorial.²⁵ Não interessa muito uma técnica de conteúdo potencialmente revolucionário, se essa potência é apagada por um interesse de apenas renovar a imagem do “mundo como ele é, em outras palavras, segundo os critérios da moda.” (p.128) O máximo que essa renovação pode criar é um texto cênico ou literário que produz seus novos conteúdos sob o olhar mortífero das regras do mercado. Ou seja, inevitavelmente marcado por uma melancolia da própria impotência.

Portanto, o critério decisivo - produtivo - para Benjamin é a capacidade da escrita de romper com as barreiras impostas pelo sistema para definir o que ou quem faz parte dele e quem não; como se pode fazer parte dele; a capacidade de evocar e seu interior outros meios de organização da produção. E, nessa condição, a escrita, sua tendência literária, pode apresentar aos colegas de produção, ou seja, aos outros artistas (escritores e para nos também atrizes, atores e diretoras, na condição de artistas, e não de cidadãos), novas técnicas de criação, isto é, de produção que não se conformam com as regras do mercado posto nem visam uma renovação dessas regras. Dessa maneira, o artista encontra o lugar por onde ele pode tornar a produção atual insustentável, no interior de seu próprio fazer – seja este um laboratório ou ensaio, ou depois seu trabalho cênico, o espetáculo a ser apresentado.

A qualidade literária de uma obra se manifesta com clareza na medida em que “o material montado interrompe o con-

25 Para aludir à expressão de Suely Rolnik, segundo a qual vivemos uma vida cafetinada pelo poder capitalista.

texto no qual é montado” (p.133). É essa finalidade que importa, com suas possibilidades autorreflexivas e críticas, e não a técnica da montagem em si. Essa reflexão é tanto mais importante quanto mais o mundo do trabalho capitalista tornou a montagem de elementos fragmentados seu modo principal de exploração:

O sistema conectivo captura e conecta fragmentos celulares de tempo despersonalizado. O capital compra fractais de tempo humano e os recombina na rede. Do ponto de vista da valorização de capital, o fluxo é contínuo e encontra a sua unidade na rede em que circulam os semitrabalhadores, mas, do ponto de vista dos trabalhadores, a prestação de trabalho tem caráter fragmentário. Fractais de tempo, células pulsantes de trabalho se ligam e desligam no grande quadro de controle da produção global (BERARDI, 2019, n.p.).

Estamos aqui perante um aviso de que uma estética de montagem que apenas imita o gesto destrutivo dessa fragmentação em relação a estruturas modernas atua como força contrarrevolucionária a serviço das forças capitalistas. Há, no entanto, o argumento de que o artista, consciente de sua posição no mundo social, não se interessa apenas por obras novas, mas pela produção de condições novas que podem impulsionar essas obras; o escritor não vai querer fugir para um mundo de regras abstratamente novas. A arte engajada assume um realismo estrutural para desprender ele de seu poder imobilizante e para criar, a

partir do sintoma atual, uma força que não cabe mais nesse sintoma: “O material montado interrompe o contexto no qual é montado” (BERARDI, 2019, n.p.). Como o material montado provém do contexto real encontrado e referencia esse contexto, a escrita engajada não pode manter sua própria obra livre dessas influências, mas deve usá-las – e falo, sobretudo, do uso do princípio de montagem – para agir sobre os diferentes contextos de uma maneira a impossibilitar seu uso capitalista.

Para Benjamin, esse uso desviante de uma estrutura posta pelo poder hegemônico só faz sentido se este está alinhado à causa daqueles que tem um interesse real em derrubar a estrutura posta – no caso de Benjamin – o proletariado politizado, ou seja, o artista burguês. Benjamin (1987, p.136) evoca o escritor surrealista Aragon, considerando que, aquele que compreendemos como o artista burguês, deve realizar em sua escrita, em sua forma de produzir sua obra de arte, uma traição à sua classe de origem. Para Benjamin, essa traição não é uma postura apenas de negação: “No escritor, essa traição consiste num comportamento que o transforma do fornecedor do aparelho de produção intelectual em engenheiro que vê sua tarefa na adaptação desse aparelho aos fins da revolução proletária” (p.136).

Talvez sejam estes os maiores desafios neste momento: compreender bem esse sujeito histórico de revolução; compreender que ‘proletário’ hoje quer dizer “preariado”, explorado pelo sistema econômico capitalista e colocado em risco físico pelos valores que estão sendo reforçados para sustentar o sistema nos

moldes atuais de “ordem e progresso” – com suas normas rígidas de gênero, de orientação sexual, de micropolíticas conservadoras.

Então, transpondo isso ao sistema acadêmico, ou seja, para agir dentro do sistema acadêmico, parece-me que o gesto mais radical seria buscar maneiras de apagar a autoria individual, apagar a própria pessoa como lugar de um acúmulo de talentos ou de méritos que podem ser capitalizados exclusivamente por você. Trair esse aspecto da propriedade privada que é a prova de uma inteligência supostamente particular, individual. Trair o individualismo que atravessa todo o sistema acadêmica atual. Acho que nossos grupos de pesquisa tem um bom caminho a andar, e belas perspectivas para realizar esse projeto.

Ou, uma ação um pouco menos radical talvez seja nos perguntar: como ser um acadêmico, professor, aluno de pós-graduação que contrabandeia saberes e formas externos à academia para dentro dos processos estabelecidos que tencionem esses processos e revelam seus limites? Essa talvez seja a estratégia mais instrumental, uma vez que é preciso viver no sistema posto.

E, seguindo o pensamento de Benjamin, o que menos interessa seria produzir uma tese fora das normas da ABNT, mas apenas como gesto de autoafirmação vitalista, um gesto de rebeldia que acompanha a crítica já gasta do chamado “racionalismo” acadêmico, pressupondo que a socialização de uma intuição visceral per se já seria suficiente para aguçar e diversificar a percepção de nossas singularidades e dos vínculos sociais que elas buscam e são capazes de assumir. Por outro lado, deslocar as normas da ABNT, como um gesto consciente

de tensionar tais normas ao inscrever o próprio trabalho de maneira “oblíqua”, não é um gesto de rebeldia romântica, mas de subversão tática. A produção desses gestos é o que interessa ao acadêmico como produtor.

Não vejo que o projeto da academia, no sentido da *universitas*, da unicidade e da união na multiplicidade, não no sentido de uma unificação e homogeneização, não vejo que esse projeto é avesso á construção desse campo de disputas, de contradições, de tensões dinâmicas. Não é um projeto de afirmar a lógica pragmática imposta pelos modos de produção da sociedade. Se os atuais donos do poder querem transformar a universidade nessa fábrica de produzir especialistas instrumentalizados, o projeto da academia, então, não é imune à realidade desses modos.

Contudo, a universidade é um projeto de compreensão intersubjetiva de se expor à crítica do outro e de realizar uma autocrítica no exercício de uma racionalidade que não perdeu sua conexão com a experiência concreta de se viver, para entender o que une e o que separa essas singularidades nesse contexto comum sustentado por todos: o contexto do convívio por meio do debate. Defendo, por isso, que o lugar apropriado de pensar essa questão da produção de conhecimento e as relações de poder é aqui, na universidade.

Referências:

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. SP: Brasiliense, 1987. p. 120 – 136.

BERARDI, Franco. **E depois do futuro?** Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/berardi-e-depois-do-futuro/>, acesso 29 de maio de 2019.

ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. SP: N-1 edições, 2018.

MINI-CURSO

IMAGENS POLÍTICAS NO CARNAVAL DAS ESCOLAS DE SAMBA PROTESTOS POLÍTICOS NA PISTA DO SAMBÓDROMO CARIOCA EM 2018 E 2019²⁶

Fátima Costa de Lima²⁷

Resumo Os elementos constitutivos das artes carnavalescas e uma breve história das escolas de samba no Rio de Janeiro abrem alas para a apresentação dos desfiles da campeã Beija-Flor de Nilópolis e da vice-campeã Paraíso do Tuiuti em 2018; e da campeã Estação Primeira de Mangueira em 2019. Esses desfiles aconteceram no Concurso do Grupo Especial da LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Em 2018, a temática crítica dos desfiles foi determinada pela direção da liga carnavalesca como forma de denúncia das políticas culturais do atual Prefeito da capital fluminense, entendida pela LIESA como contrária ao evento. Em 2019, a Mangueira deu continuidade ao tom crítico em enredo que expõe a narrativa dos livros oficiais da História do Brasil que exclui “negros, índios e pobres” do protagonismo dessa história. Nas sinopses, enredos e sambas de 2018, as alegorias do Monstro da

26 O presente artigo contempla discussão apresentada no minicurso parte da programação do IX SPAC, intitulado “Imagens Políticas no Carnaval das Escolas de Samba: História para ninar Gente Grande, GRES Estação Primeira de Mangueira, 2019”.

27 Atriz carnavalesca, cenógrafa, figurinista e diretora teatral; professora titular do Departamento de Artes Cênicas do CEART e do PPG em Teatro da UDESC.

Beija-Flor de Nilópolis e do Vampiro Neoliberalista de Paraíso do Tuiuti são as expressões artísticas centrais do sofrimento social que o país vem experimentando desde o golpe de Estado de 2016 contra a presidente eleita Dilma Vana Rousseff. O fato de a Rede Globo, empresa de comunicação televisiva que transmitiu ao vivo os desfiles, ter apoiado o golpe político de 2016 levou a que o canal exibisse a contragosto o constrangimento indisfarçável de seus âncoras e comentaristas durante a exibição da Beija-Flor de Nilópolis de representações contra o abandono do povo pelos políticos brasileiros; bem como da Paraíso do Tuiuti que desfilou a atualidade da escravização dos negros no Brasil. Essas representações carnavalescas expressam em sua arte a expansão e o incremento da exploração e da violência histórica e racista contra segmentos majoritários da população brasileira. Os conceitos de “alegoria”, “valor de exposição” e “massas” de Walter Benjamin (2011; 2012) fundamentam a análise da expressão carnavalesca como comemoração social do enfrentamento à atual política institucional brasileira, comemoração extensiva ao desfile campeão da Mangueira que, em 2019, nomeia nestas camadas populacionais os “heróis inglórios” da “história que a história não conta”.

Palavras-chave Escolas de Samba, Desfile de Carnaval, Alegoria, Comemoração Social, Protestos Políticos.

“... a meta é o ponto mais negro – o local onde a maioria encontra-se reunida.”

Elias Canetti, Massa e poder

O que é comemoração? O que há a comemorar?

Segundo o Dicionário Oxford (s/d), comemoração significa “uma ação, cerimônia etc., que faz o povo relembrar e mostrar respeito por uma pessoa ou acontecimento do passado”²⁸. Atenta a esta definição, proponho-me neste artigo a desenvolver algumas contradições em uma reflexão dialética que mostre outros sentidos da palavra comemoração. Esses outros sentidos foram produzidos por desfiles de escolas de samba brasileiras que, em 2018 e 2019, levaram à pista carnavalesca do sambódromo carioca Passarela do Samba Professor Darcy Ribeiro três enredos cujos temas e conteúdos foram realizados em forma de protestos políticos.

Nesses desfiles do Concurso do Grupo Especial²⁹ da LIESA – Liga Independente das Escolas de Samba do Rio de Janeiro³⁰, a “pessoa do passado” não é comemorada, pois a memória neles evocada não é a de um indivíduo e sim de uma parcela

28 No original: “*an action, or a ceremony, etc. that makes people remember and show respect for an important person or event in the past.*”

29 Grupo Especial é a denominação do grupo principal das escolas de samba cariocas.

30 O Concurso do Grupo Especial da LIESA se realiza anualmente desde 1984, quando foi criada a liga e inaugurado o sambódromo carioca, como é popularmente conhecida a arena carnavalesca idealizada pelo antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997), que lhe dá o nome, quando este era Vice-Governador do Estado do Rio de Janeiro - entre 1983 e 1987, no primeiro Governo de Leonel Brizola (1922-2004). Projetada pelo arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012), este espaço carnavalesco originariamente carioca recebeu o nome de “passarela do samba”. O modelo de edificação foi reproduzido em outras cidades brasileiras onde também acontecem desfiles de escolas de samba, como São Paulo, Florianópolis e Porto Alegre.

da população que alcança a cifra dos milhões. Tampouco são estas as pessoas que os livros de História do Brasil chamariam de “importantes”: nem reis nem generais, os “comemorados” são abandonados e escravizados anônimos. Como a alegoria do Monstro, protagonista do desfile da Beija-Flor de Nilópolis, essa população que é majoritária no Brasil talvez seja melhor representada pela Criatura que o enredo da escola de samba descreve como aquela que “não foi digna sequer de receber um nome por parte de seu Criador” (Comissão de Carnaval, 2019, p. 309).

Além disso, o carnaval como “evento” que “recorda e mostra respeito” à existência e à sobrevivência dos milhões de abandonados e escravizados deste país é ele mesmo uma comemoração produzida por artistas oriundos deste extenso segmento populacional. Conforme Jack Vasconcelos (2018, p. 181), carnavalesco da Paraíso do Tuiuti,

A escola de samba é um totem de cultura brasileira fortificado na capacidade de resistência dos mais pobres, na voz dos excluídos e na ancestralidade do sentimento comunitário. E, em meio a uma atualidade de exclusão social, desigualdade de oportunidades, intolerância às diferenças e ataque aos direitos básicos dos cidadãos, as escolas se tornaram uma espécie de quilombo contemporâneo onde suas comunidades encontram representatividade.

A “resistência dos mais pobres, na voz dos excluídos e na ancestralidade do sentimento comunitário” se redobra na Justificativa do Enredo da Beija-Flor de Nilópolis, quando sua Comissão de Carnaval (2018, p. 311) descreve os trabalhadores das escolas de samba como

sambistas, historicamente marginalizados e excluídos, sempre olhados com estranheza e preconceitos, perseguidos pela cor de nossas peles, pelo colorido de nossas roupas, pela nossa fé ancestral, e pela nossa batucada, o alerta, a resistência e o protesto. Algumas vezes, nos negaram a alma, outras tantas nos deram uma alma demoníaca, mas nunca conseguiram nos calar, silenciar as nossas vozes e os nossos tambores, porque somos das ruas, das praças, dos botecos; somos malandros boêmios, e carregamos na alma a alegria que debocha das dificuldades.

A “alegria que debocha das dificuldades” se confirma, no presente texto, num breve relato sobre o surgimento das escolas

de samba e sua história até os dias atuais: dos dois desfiles de fevereiro de 2018³¹, e no de março de 2019³².

Em 2018, no Concurso do Grupo Especial duas escolas de samba se sagraram respectivamente vice-campeã e campeã. Delas são os enredos³³ *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?*, da Paraíso do Tuiuti³⁴; e *Monstro é aquele que não sabe amar! Os filhos abandonados da pátria que os pariu*, da Beija-Flor de Nilópolis³⁵. A presente reflexão pretende demonstrar que os desfiles desses enredos levaram ao sambódromo, cada um à sua maneira, o debate político pós-golpe de Estado que em 2016 derrubou a presidente eleita do Brasil, Dilma Vana Rousseff, e que o desfile da Mangueira com o enredo *História para ninar gente grande* arremata estes protestos num contexto mais abrangente que se amplia à História do Brasil.

31 No ano de 2018 desfilaram Império Serrano, São Clemente, Vila Isabel, Acadêmicos do Grande Rio, Paraíso do Tuiuti, Estação Primeira de Mangueira e Mocidade Independente de Padre Miguel no domingo, dia 11; e Unidos da Tijuca, Portela, União da Ilha, Salgueiro e Beija-Flor, na segunda-feira, dia 12 de fevereiro. No Sábado das Campeãs, que acontece sempre no sábado seguinte ao do concurso e no qual desfilam as seis melhores escolas de samba seguindo a ordem inversa de sua colocação na competição, desfilaram Mocidade Independente, Portela, Salgueiro, Paraíso do Tuiuti e Beija-Flor.

32 No ano de 2019 desfilaram Império Serrano, Unidos do Viradouro, Acadêmicos do Grande Rio, Acadêmicos do Salgueiro, Beija-Flor de Nilópolis, Imperatriz Leopoldinense e Unidos da Tijuca no domingo, dia 3; e São Clemente, Unidos de Vila Isabel, Portela, União da Ilha do Governador, Paraíso do Tuiuti, Estação Primeira de Mangueira e Mocidade Independente de Padre Miguel na segunda, dia 4 de março. No Sábado das Campeãs desfilaram Mocidade Independente, Salgueiro, Portela, Vila Isabel, Viradouro e Mangueira.

33 O enredo é a narrativa escrita e justificada de um desfile de escola de samba.

34 *Desfile completo da Paraíso do Tuiuti* (2018).

35 Campeã: *Beija-Flor de Nilópolis 2018 - desfile completo* (2018).

Para isso, o que aqui chamaremos de comemoração vem entre aspas, pois as comemorações produzidas por esses desfiles diferem dos sentidos do conceito de comemoração apresentado no início da presente reflexão. Se, por um lado, a arte carnavalesca das escolas de samba remete à comemoração social da cultura negra e afrobrasileira, por outro lado, os desfiles em questão comemoram não pessoas e eventos importantes da história oficial e sim o fato de que, pelo menos no carnaval, os abandonados e os descendentes dos escravizados deste país podem sim contar a história, mas à sua maneira.

Dessa história, o que a massa carnavalesca espera é um único dia: aquele no qual haja de fato algo a ser comemorado, o dia em que o futuro sonhado possa saltar de um passado até então esquecido. Mas, talvez, deste passado algo pode ser lembrado hoje, quando artistas carnavalescos assumem a tarefa de narrar a história do jeito que a massa quer.

A história da massa carnavalesca: “de repente, o local preteja de gente”³⁶

Surgidas no final da década de 20 do século XX, as escolas de samba são construções artísticas de resistência e sobrevivência cultural de uma população que é maioria no Brasil.

36 Expressão de Canetti (2019, p. 13) para mostrar a construção da massa.

Neste imenso território, foi escravizado o maior contingente de negros de toda a América Latina: segundo o IBGE (2019, grifo meu), “Entre os séculos XVI e meados do XIX, vieram cerca de 4 milhões de homens, mulheres e crianças, o equivalente a mais de um terço de todo comércio negreiro. Uma contabilidade *que não é exatamente para ser comemorada*”. A conta que não merece ser comemorada diz respeito a africanos e africanas que foram sequestrados/as por portugueses no episódio histórico conhecido como “colonização”. No Brasil, os escravos, os alforriados e seus descendentes foram e são maioria populacional nos séculos XIX, XX e XXI.³⁷

Os afrobrasileiros totalizam atualmente mais da metade da população brasileira: de acordo com a PNAD Contínua³⁸ de 2016, até então, 95,9 milhões de brasileiros se declararam pardos (cor da pele que indica a mestiçagem entre brancos e negros) e 16,8 milhões se declararam pretos. Unidas as duas porcentagens, conclui-se que uma maioria negra de cerca de 54,9% vive hoje neste país de 205,5 milhões de habitantes.

Todas estas cifras não valem por si: seu valor estético e artístico, mas também social e político, está em mostrar a

37 De acordo com Roberta Jansen (2013), “O censo de 1872 aponta o total da população de estrangeiros no Brasil: 382.132. Separa os brancos por origem. São 125.876 portugueses, 40.056 alemães e 8.222 italianos, entre várias outras nacionalidades citadas. Mas, no caso dos negros, coloca-os todos no mesmo grupo: africanos. São 176.057 africanos vivendo no país naquele momento, segundo o levantamento. Mas a única divisão que eles mereceram foi entre escravos (138.358) e alforriados (37.699).”

38 Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua.

primeira qualidade de “massa” dessa população: a sua grande quantidade³⁹. De sua parte, as escolas de samba nasceram nas favelas formadas pela massa negra brasileira⁴⁰ que, se algo tem a comemorar, é a hegemonia cultural da sua arte carnavalesca.

Redutos de trabalhadores pobres e periféricos do Rio de Janeiro, as favelas⁴¹ foram os berços das escolas de samba: desde a extinta Deixa Falar⁴² até hoje, a história das escolas de samba é a de uma escalada de sucesso. No ano de 1934, estas agremiações já haviam conquistado a população então capital da novíssima República Federativa do Brasil, quando seus desfiles foram incluídos na programação do carnaval da cidade e passaram a ser subsidiados pelo poder público e pelo jornal O Globo. No começo poucas e pequenas, com cerca de apenas uma centena de componentes na década de 1940, foi meteórica a ascensão desta arte urbana brasileira cujo esqueleto é depositário legítimo da história europeia (Bakhtin, 2002; Macedo, 2000), mas possui um coração negro e de origem africana.

39 A formação da massa, segundo Elias Canetti (2019, p. 19), é favorecida na modernidade com o “aumento vertiginoso da população mundial e o rápido crescimento das cidades”.

40 A constituem tanto as “massas fechadas” que com o tempo se tornam instituições quanto a tendência da “massa aberta” de crescer, como “mais e mais pessoas” (Canetti, 2019).

41 Ocupações urbanas constituídas por uma maioria negra recém liberta da escravidão e uma minoria branca de imigrantes europeus desembarcados neste país entre a segunda metade do século XIX e o começo do século XX, em decorrência das políticas de imigração iniciadas no Brasil Imperial (Vainfas, 2002).

42 Fundada no Bairro do Estácio, a Deixa Falar é considerada pela historiografia (Ferreira, 2004) a primeira agremiação que fez a passagem de bloco a escola de samba, em 1928.

Desta história, alguns marcos podem ser destacados. No primeiro ano da década de 60, pela primeira vez um carnavalesco – Fernando Pamplona, com seus parceiros Arlindo Rodrigues e Nilton Sá –, criou a arte de um desfile de uma escola de samba, a Acadêmicos do Sanguêiro. O primeiro desfile e vitória da Beija-Flor no grupo principal se deu em 1976, assinado por Joãosinho Trinta. No ano de 1984 foi inaugurado o primeiro sambódromo brasileiro e o concurso principal foi vencido pela Estação Primeira de Mangueira. Em 1989, a mesma Beija-Flor de Joãosinho Trinta foi vice-campeã com o desfile protagonizado pela alegoria mais importante do carnaval, o Cristo Mendigo. Trinta anos depois, neste ano de 2019, a Mangueira venceu o concurso do Grupo Especial com *História para Ninar Gente Grande*, enredo assinado por Leandro Vieira (desfile ao qual retornarei no final deste texto).

Nesta história de nove décadas de escolas de samba, a escravidão e a colonização foram tematizadas muitas vezes, mas foram poucas as vezes chamadas ao debate nacional. O que parece ter acontecido nos últimos anos é que a mídia passou a interessar-se por esses desfiles depois de modificada drasticamente a conjuntura social, depois de precipitada a crise política em que vivemos neste exato momento no país. Mas o que de fato mudou?

Um episódio ilustra essa mudança: no dia 14 de junho de 2017, o recém-eleito prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, anunciou a redução de 50% dos recursos municipais repassados à LIESA para a realização dos desfiles car-

navalescos. No mesmo dia, a liga respondeu em forma de um comunicado em Carta Pública:

Foi com surpresa que as Escolas de Samba do Grupo Especial da LIESA tomaram conhecimento da decisão do Exmo. Sr. Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro em reduzir em 50% (cinquenta por cento) o apoio financeiro para a produção dos Desfiles de Carnaval de 2018. Considerando os enormes benefícios econômicos, financeiros, de geração de empregos e de renda, além da valorização da imagem da Cidade do Rio de Janeiro e do Brasil [...]; o aumento substancial de arrecadação de impostos e receitas diretas e indiretas proporcionadas durante o período de preparação e realização dos desfiles carnavalescos; [...] que tal medida anunciada trará graves consequências para a produção do espetáculo, tornando inviável a realização dos mesmos [...]; Considerando a visita do então candidato a Prefeito à sede da LIESA, firmando o compromisso de manter a subvenção para as Escolas de Samba, no mínimo nos moldes do ano anterior, com a perspectiva de possíveis acréscimos [...] ficarão inviabilizadas as apresentações das Escolas de Samba, no Carnaval de 2018 (LIESA *in* MEDEIROS, 2017).

Essa carta deu início a um embate entre Crivella e a LIESA. Os presidentes das escolas de samba, que representam suas comunidades carnavalescas e formam a liga que ajudou a eleger Crivella, parecem ter tomado consciência de terem sido por ele traídos. Em campanha em 2016, o então candidato prometera não somente que apoiaria os desfiles, mas intensificaria o apoio municipal ao carnaval. Em 2017, entre muitas indas e vindas em mesas de negociação, Crivella acabou voltando atrás em sua decisão e as escolas desfilaram em 2018. Mas, mesmo assim, os desfiles provocaram o prefeito com protestos diversificados dos quais, direta ou indiretamente, Crivella foi o alvo.

Em matéria jornalística antes da primeira noite de desfiles, a *Revista Veja* publicou:

a noite deve ser marcada por críticas à corrupção, à falta de segurança no Rio e ao prefeito, Marcelo Crivella (PRB), evangélico que reduziu a verba das escolas de samba. Tachado de “prefeito anticarnavalesco”, Marcelo Crivella (PRB) é criticado indiretamente pela Mangueira — o refrão diz “Pecado é não brincar o carnaval”. O mesmo ocorre com o da Beija-Flor, que critica: “Me chamas tanto de irmão/ e me abandonas ao léu/ troca um pedaço de pão/ por um pedaço de céu”. (Redação, 2017, s/p)

Em particular, a Mangueira expressou objetivamente sua revolta contra a política de desmonte de Crivella já no título do seu enredo: *Com dinheiro ou sem dinheiro, eu brinco!* Por sua vez, o fragmento de estrofe do samba-enredo da Beija-Flor anteriormente citado revelava a origem religiosa do conflito na adesão do “prefeito anticarnavalesco” à bancada evangélica⁴³. Foram esses e outros os protestos com que, no ano de 2018, as escolas de samba do Grupo Especial marcaram uma conjuntura em que (quase) nada há a comemorar.

Quando (quase) nada há a comemorar, protestar é preciso

Desde 2013, o Brasil vem sentindo a pujança de uma virada política à direita, na direção de um passado reacionário cuja persistência no presente traz à realidade cotidiana atual da população do país um sentimento quase anacrônico, de retorno a uma vida que essa população acreditava ter sido superada. Em junho daquele ano, manifestações protagonizadas pelo Movimento Passe Livre de São Paulo (MPL-SP, 2013) foram o estopim do que rapidamente se transformou em uma sequência de atos públicos bombásticos e espontâneos, espalhados pelas principais cidades do país. Contudo, na progressão e ampliação das primeiras manifestações – com reivindicações objetivas de

43 Conjunto de políticos eleitos que, no Congresso Brasileiro, mescla pastores neopentecostais e milicianos em uma bancada que hoje domina o contexto político nacional liderado pelo atual presidente da República.

transporte público mais acessível e de melhor qualidade e outras pautas da ordem do “direito à cidade” (Harvey, 2014)⁴⁴ -, o que resultou foi a multiplicação e a dispersão de demandas. Numa miríade de reivindicações aparentemente sem destino ou origem – com certeza, sem destinos ou origens únicos - e às vezes até mesmo irreconhecíveis, configurou-se como que um hábito nacional de ir às ruas protestar. Mas, protestar contra o quê?

Se a constelação política desses protestos resultou em estilhaçamento do movimento inicial em orientações diversas, nas eleições do final de 2018 o resultado era bem visível. Estabeleceu-se uma dura divisão do eleitorado em opostos binários que se autorreconhecia ou à esquerda ou à direita, uma situação que foi aguçada no segundo turno eleitoral, com a consequente definição das urnas em benefício do candidato de extrema direita.

Já em 2016 o país estava dividido, mas de modo distinto: parte da própria esquerda se encontrava insatisfeita, no mínimo incomodada, com o segundo mandato da presidenta Dilma Rousseff e sua sigla política, o PT (Partido dos Trabalhadores). Ambos, o partido e Rousseff, foram então colocados em xeque em parte por seus próprios apoiadores – aqueles mesmos que haviam alavancado o partido de Rousseff ao poder no começo

44 A noção de “direito à cidade” foi cunhada em 1967 por Henri Lefebvre em ensaio homônimo como, segundo David Harvey (2014, p. 11), “uma queixa e uma exigência. A queixa era uma resposta à dor existencial de uma crise devastadora da vida cotidiana na cidade. A exigência era, na verdade, uma ordem para encarar a crise nos olhos e criar uma vida urbana alternativa que fosse menos alienada, mais significativa e divertida, porém [...] conflitante e dialética, aberta ao futuro, aos embates”.

do milênio. Os motivos disso, talvez os possamos reunir num conjunto ideológico em que as ações e as decisões governistas foram consideradas no mínimo suspeitosamente ambíguas. Isso é o que revelam a escolha de Michel Temer (PMDB) para vice-presidente da República, o mesmo que usurpará a presidência; e da liderança do agronegócio Kátia Abreu para ocupar o Ministério da Agricultura. As ambiguidades na condução política da república também se evidenciaram na aprovação da Lei Antiterrorismo em 17 de março de 2016, mesmo com vetos parciais, pela então presidenta.

A Lei 13.260/2016 foi imediatamente percebida por críticos e analistas políticos como um ataque à democracia (Sakamoto, 2016) e a movimentos populares como o MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais sem Terra⁴⁵ e o MTST – Movimento dos Trabalhadores Sem Teto⁴⁶. Além disso, a aprovação da lei foi considerada como perda da soberania nacional frente a interesses econômicos internacionais. Dentre as expressões de protesto que aconteceram nas ruas brasileiras desde 2013, a destruição de vidraças e equipamentos de fachadas de empresas e bancos nas grandes cidades por black blocs mostrava o repúdio popular ao capital internacional, como mostro em artigo escrito junto com Everton Lampe de Araújo (2018, p. 68):

No Brasil, as táticas pink bloc e black bloc ganharam evidência em junho de 2013 e nos anos

45 Site oficial: <http://www.mst.org.br/>. Acesso em: 24/08/2019.

46 Site oficial: <https://mtst.org/>. Acesso em: 24/08/2019.

seguintes, quando atuaram durante dois megaeventos planetários sediados no país: a Copa do Mundo de Futebol, em 2014, e os Jogos Olímpicos Mundiais, em 2016. Depois, elas reapareceram em manifestações secundaristas e em movimentos sindicais, de camponeses e indígenas, na luta pela terra.

Trata-se de uma lei antidemocrática. Segundo as pesquisadoras de Direito Público Flávia de Ávila e Caroline C. S. de Oliveira (2018, p. 216), o Estado brasileiro agiu de modo ilegal e antidemocrático, sendo que,

Nesse contexto, a lei que deveria proteger é usada, ao contrário, para controlar. A propósito, o risco de inserção desses elementos por meio de lei em uma democracia pode se revestir de real perigo, justamente porque, nessas circunstâncias, a população se encontra desatenta e as garantias individuais podem ser, paulatinamente, afetadas sem que ninguém apresente resistência.

Portanto, com a oposição crescente que mesclava o desgosto da maioria das facções conservadoras da política brasileira⁴⁷ ao aguçamento de uma espécie de fogo amigo à esquerda, o governo passou a ser alvo de múltiplos confrontos dentro e fora do ambiente institucional político, a partir do momento

47 Cujo candidato derrotado nas eleições, Aécio Neves (PSDB), gritava aos quatro ventos que derrubaria a presidenta que o derrotou “com STF, com tudo”.

em que Dilma Rousseff assumiu seu segundo mandato presidencial, em 1° de janeiro de 2014. Entretanto, naquele momento a sociedade brasileira ainda não sentia os efeitos políticos e econômicos da crise que sorrateiramente se aproximava e avolumava. Os anos que se seguiram são percebidos hoje, pela maioria da população brasileira, aquela se entende como “esquerda”, como de franco retrocesso.

Toda essa crise política pode ser compreendida, porém, de modo diferente: para a maioria brasileira - a parcela da população politicamente oprimida e economicamente explorada -, o processo que se iniciou nas jornadas de junho de 2013 com o Movimento Passe Livre-SP nunca cessara de existir, desde os primórdios da colonização. Mais do que despertar de um curto sonho bom, de um cochilo passageiro, o que acontece no país é um pesadelo que se arrasta por cinco séculos. É sobre a história deste catástrofe que versaram os enredos das escolas de samba Paraíso de Tuiuti e Beija-Flor de Nilópolis em 2018; e a Estação Primeira de Mangueira, em 2019.

A “comemoração” dos escravizados e abandonados

Em texto anterior, mostro que a última alegoria do desfile da Paraíso do Tuiuti de 2018, denominada Vampirista Neoliberalista,

promove o encontro paradoxal do mito com a história no presente de um Brasil que vê sua democracia escorrer pelo ralo antidemocrático, neste exato momento⁴⁸ afundado na ameaça à sua frágil democracia e aos direitos dos trabalhadores pelo presidente recém-eleito. (Lima, 2019, p. 191)

A dramaturgia desse desfile, seu enredo, narra a história da escravização dos negros africanos (e seus descendentes), trazidos para a Colônia de Portugal hoje denominada Brasil num processo violento da diáspora africana. O enredo intitulado *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?* se desdobra artisticamente em setores intitulados com partes da letra do samba-enredo. Nomear estes setores produz uma imagem da arte carnavalesca da Paraíso do Tuiuti de 2018. O primeiro setor, intitulado *Meu Paraíso é meu Bastião*, situa a própria escola de samba como lugar de resistência política à escravização. Os títulos dos demais setores são falas imaginadas dos negros escravizados desde o século XVI até o século XIX; e de seus descendentes, aqueles que ainda hoje habitam este país. Deles, os mais pobres perambulam por nossas ruas.

Tendo como referência as teses benjaminianas Sobre o conceito de história, podemos considerar ser este o lugar de fala (Ribeiro, 2017) não da “presa que toca ao vencedor” (Benjamin

48 O texto foi escrito no segundo semestre de 2018, durante o final da presidência golpista de Michel Temer e a campanha eleitoral que acabou por eleger o atual presidente do Brasil.

in Löwy, 2005, p. 58)⁴⁹, mas de quem conta sua própria história na condição de ser a “última classe escravizada” (Benjamin in Löwy, 2005, p. 108). Perante a “visão dos ancestrais escravizados” da Comissão de Frente⁵⁰ da Paraíso do Tuiuti, cuja coreografia se finaliza com “o ideal dos descendentes libertados” (Benjamin in Löwy, 2005, p. 108), a fala carnavalesca ecoa as teses benjaminianas na denúncia expressa nesses títulos.

Pobre artigo de mercado é uma autorreferência ao corpo africano transformado em mercadoria pelo processo histórico da colonização europeia. *Falta em seu peito um coração ao me dar a escravidão* enuncia o lamento do escravizado negro e um apelo ao escravizador branco. *Sofri nos braços de um capataz* situa o sofrimento dos escravizados nas *plantations* coloniais. *Um rito, uma luta, um homem de cor* expressa as múltiplas formas da resistência negra durante a escravidão. E, finalmente, o setor *Cativeiro social* denuncia que, embora a escravização tenha deixado de existir legalmente em 1988, quando a Princesa Isabel assinou a chamada Lei Áurea, ela segue presente nas periferias e na precarização do trabalho hoje, no Brasil (Vasconcelos, 2018, p. 181-182).

É neste último setor que o destaque Vampirão Neoliberalista aparece no último carro alegórico do desfile, de-

49 Apesar de estar citado dentro do texto de Michel Löwy, as reflexões de Benjamin são citações diretas, dado que Löwy reproduz as teses benjaminianas no começo de cada capítulo de seu livro: cada um corresponde a comentário de uma das teses *Sobre o conceito de história*. Uso as do livro de Löwy porque prefiro usar esta tradução ao português.

50 Comissão de Frente é o conjunto coreográfico que abre os desfiles de uma escola de samba. (Lima, 2011, p. 215).

nominado Neo-Tumbeiro em referência aos navios que traziam os negros de África, os Tumbeiros. Essa alegoria representa o vice-presidente golpista, mas de um jeito muito específico: ela não é exatamente fruto da criação artística original do gênio carnavalesco, mas a reprodução da imagem de Michel Temer - o vice-presidente que destituiu Dilma Rousseff para se tornar presidente do Brasil - que foi reconhecida no desfile, pois antes assim já a imaginara a população brasileira.

O que a massa criou, os comentaristas do veículo de comunicação de massa que transmitiu ao vivo o desfile também reconheceram imediatamente, e emudeceram perante a sua aparição na pista carnavalesca. Em se tratando este veículo da mesma rede de televisão que apoiou o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff dando ampla divulgação e investindo politicamente no seu *impeachment*, o susto e a estupefação dos jornalistas mostraram como a resistência da massa pode acontecer e surpreender seus antagonistas quando a arte carnavalesca consegue, num momento de comemoração social, infiltrar sua voz protesta no território inimigo.

A Beija-Flor de Nilópolis, por sua vez, trouxe à pista do sambódromo um desfile em que a alegoria do Monstro, inspirada na invenção do Doutor Frankenstein do famoso romance de Mary Shelley, opera dentro de si a dialética da contradição entre a Criatura e seu Criador, nos seguintes termos:

A ficção do monstro do Dr. Victor Frankenstein nos coloca frente a frente à nossa capacidade de repudiar o que é estranho e diferente, de negar amor ao que não compreendemos. O ser criado em laboratório a partir de pedaços costurados rusticamente, e da ausência de ética e de limites, não foi reconhecido como um semelhante porque possuía aparência anormal e feia, e acabou sendo excluído, repudiado e renegado pelo próprio pai. A estranha criatura, abandonada, sozinha, incompreendida e entregue à própria sorte, se transformou em anjo caído, revoltado pela falta de amor. Mas, quem é o verdadeiro monstro nessa estória? A criatura de aparência repugnante, ou o criador, com seu egoísmo, seu orgulho, sua arrogância e seu coração corrompido? (Comissão de Carnaval, 2018, p. 310)

Da questão “quem é o verdadeiro monstro nessa estória?”, a Beija-Flor faz desfilar uma imensa lista de supostos monstros periféricos e pobres da sociedade, os que, de fato, foram “abandonados” pelos verdadeiros monstros: os políticos corruptos do país.

Este carnaval mostra o embate entre a politicagem, a ambição e a ganância das quadrilhas do poder, o Monstro Criador; e a situação de pobreza e miséria do Monstro Criatura. Porém, a Beija-Flor faz vencer a esperança, fechando o desfile com uma ala coreografada que mostra a “Passeata popular: a voz das ruas” (Comissão de Carnaval, 2018, p. 323). Na transmissão ao vivo, o que se percebeu foi a incompreensão dos comentaristas televisivos em relação à proposta dialética da escola, o que causou não

pouca confusão entre os locutores e comentaristas na identificação de quem seria o Monstro: políticos opressores ou população oprimida. O povo, no entanto, entendeu, e se uniu no maior arrastão⁵¹ que jamais seguiu um final do desfile no sambódromo carioca.

O valor de exposição e a politização pela massa carnavalesca

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin (2012) demonstra que, se à obra de arte moderna e contemporânea não mais se aplica o critério de autenticidade, a função social da arte avança de seu embasamento no ritual para “outra práxis como seu fundamento: a política.” (Benjamin, 2012, p. 16). Para configurar essa práxis, uma operação dialética se verifica na oscilação “entre dois polos: o seu valor de culto e o seu valor de exposição.” (Benjamin, 2012, p. 16) Se das cavernas à modernidade o valor do trabalho de arte se fundou no culto para produzir seus sentidos apenas totalmente compreendidos por sacerdotes e especialistas, quando as obras de arte se emanciparam do ritual religioso o que aumentou foi seu valor de exposição. Daí que, em nossa era de reprodutibilidade técnica,

51 No sambódromo, “arrastão” é o jargão popular que identifica a massa de espectadores que sai de seus lugares de plateia e segue a escola na pista carnavalesca após o final do desfile.

Os diferentes métodos de reprodução técnica da obra de arte multiplicaram de forma tão notável as possibilidades de exposição da obra, que o deslocamento quantitativo entre seus dois polos de valor provocou uma mudança qualitativa em sua natureza [...] hoje, graças ao peso absoluto do seu valor de exposição, ela adquire funções inteiramente novas, das quais a função artística, a única da qual temos consciência, talvez se revele adiante como função secundária. (Benjamin, 2012, p. 17)

Logo, o processo de sobreposição do valor de exposição ao valor de culto corresponde à sobredeterminação do valor político ao valor estético da obra de arte. Contudo, a revelação de seu “significado político oculto” (Benjamin, 2012, p. 17) é da ordem não tanto do objeto de arte tecnicamente reprodutível, mas da transformação da percepção humana a partir do surgimento dos novos meios da arte, na modernidade.

Atualmente, a experiência humana da percepção já se encontra inexoravelmente modificada e o valor de exposição da obra de arte chega ao paroxismo. Produzido inicialmente pela experiência da fotografia e do cinema, como o mostra Benjamin, a continuidade do processo da reprodutibilidade técnica chega ao século XXI através dos veículos de comunicação de massa que, juntamente com outros meios tecnicamente reprodutíveis trocam, todos, o “público pela máquina” (Benjamin, 2012, p. 21). Entre esses veículos, ou meios, encontra-se a televisão. Além disso, outra mudança é discernível neste processo: ao avançar de valor de culto a valor de exposição, a experiência da obra de arte

também transforma a natureza e o estatuto artístico da própria obra, pois a transformação da percepção da realidade atinge tanto o público quanto quem o artista que produz a obra de arte.

Para Benjamin, o passo propriamente político seria avançar para além do público - que, na modernidade capitalista, passa a ser entendido como consumidor de mercado - em direção ao “apelo da obra de arte [...] às massas” (Benjamin, 2012, p. 26), cujos modos de representação, ao se ampliarem, ampliam a própria “percepção do mundo perceptível” (Benjamin, 2012, p. 27). Esgarçada deste modo a percepção humana, o que também salta ao olhar moderno é a presença das opressões cotidianas. Com isto, se criam as condições para a tomada de consciência que “explode esse mundo prisional” (Benjamin, 2012, p. 27) em que vivemos. Se, como mostra Walter Benjamin, a arte faz demandas que somente se solucionam no futuro; e, além disso, os períodos críticos da história produzem também na arte novas técnicas que pretendem dar conta destas “explosões” em crises sociais e/ou estéticas, as massas podem ser os sujeitos políticos da transformação social, já que

As massas são uma matriz da qual emana atualmente um conjunto de atitudes novas em relação à arte. A quantidade transformou-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes gerou uma nova forma de participação. (Benjamin, 2012, p. 30)

No Brasil, é comum a aceitação da hierarquização do sistema de arte em que o gosto da elite, que remete à contemplação da grande arte de tradição europeia, é muitas vezes considerado superior ao gosto popular da diversão, que diz respeito à arte produzida pela comunicação de massa e pela indústria cultural. Mas, alega Benjamin (2012, p. 31),

aquele que se distrai também é capaz de se acostumar. [...] Por meio da distração que a arte nos oferece hoje, podemos controlar particularmente até que ponto a nossa percepção se tornou apta a executar novas tarefas. Como os indivíduos sentem-se tentados a fugir dessas tarefas, a arte vai escolher aquelas mais difíceis e importantes, ali onde ela pode mobilizar as massas.

Se a proletarização e a formação de massas andam juntas, governos autoritários se esforçam pela apropriação das massas, desde que elas não toquem no regime de propriedade – o que produziria a mudança do próprio sistema político, uma mudança obviamente indesejada e combatida por regimes fascistas. Neles, a guerra é o fim inexorável da “estetização da política” que satisfaz a percepção humana já modificada pelas máquinas que, contudo, não transformam e sim fortalecem o mundo opressivo que as criou. É neste movimento que a humanidade se torna um espetáculo para si mesma ao vivenciar sua própria autodestruição. O antídoto à estetização da política, finaliza Benjamin, é a

“politização da arte” (Benjamin, 2012, p. 34) por aqueles artistas que lutam contra a opressão das massas.

Podemos considerar ser esta a posição política dos desfiles de 2018 da Paraíso do Tuiuti e da Beija-Flor? A arte carnavalesca pode ser um caso de “politização da arte” propriamente benjaminiana? Penso que sim, especialmente se, com Elias Canetti (2019, p. 13), considerarmos esses desfiles

Um fenômeno tão enigmático quanto universal [que] é o da massa que repentinamente se forma onde, antes, nada havia. Um pouco de pessoas se juntam – cinco, dez ou doze, no máximo. Nada foi anunciado; nada é aguardado. De repente, o local preteja de gente.

A última expressão dessa citação é recuperada por Peter Sloterdijk (2009, p. 9) como o local onde “tudo fica preto de gente”. Nele se forma a massa definida por todos aqueles que ficaram de fora de qualquer tipo de poder no programa político da “civilização”. Dentre eles, no Brasil de hoje, os abandonados da Beija-Flor e os escravizados da Paraíso do Tuiuti .

Desses desfiles, as alegorias do Monstro e do Vampiro Neoliberalista parecem cumprir a vocação da alegoria barroca postulada em *Origem do Drama Trágico Alemão*: “Metamorfosando, interpretando e aprofundando sem cessar [...] essa técnica de metáforas e das apóteoses” (Benjamin, 2011, p. 249), as alego-

rias carnavalescas revelaram em 2018 no sambódromo a ilusão em que se constitui hoje a suposta democracia nacional. Neste último gesto, poderíamos conceber a massa carnavalesca como “sujeito do luto [que] sente-se plenamente conhecido pelo incognoscível” (Benjamin, 2012, p. 242). Conhecida pelo que ela mesma desconhece, no carnaval ela pode pelo menos comemorar antecipadamente o fim do seu luto num futuro que supere os cinco séculos em que ela não pôde transformar-se em sujeito de sua própria história. Até que neste improvável devir isto finalmente aconteça, a história ainda não vivida pode ser contada e protestada pelas escolas de samba.

Outra “comemoração”: os protestos políticos de “índios, negros e pobres”



Bandeira da Marielle Franco e bandeira do Brasil da Mangueira, 2019.

Para terminar, atualizo a dialética entre arte e política desenvolvida sobre os desfiles carnavalescos de 2018 num último desfile, o da Mangueira, campeã do concurso de 2019 com o enredo *História para Ninar Gente Grande*.

Exatamente quando finalizo esta reflexão, a floresta amazônica arde em chamas causadas por incêndios criminosos incitados pelo atual presidente eleito do Brasil. Seu bonde enlouquecido segue desgovernando nosso país com evidentes objetivos políticos não somente de destruir a República, mas de desconsolidar uma promessa de mundo que por aqui nunca se cumpriu. Desde as “grandes navegações” que sustentaram a colonização a partir do século XVI, a massa brasileira – parte da massa colonizada global – de “índios, negros e pobres” persegue o cumprimento da promessa de libertação para, enfim, desfrutar o presente e construir ela mesma seu futuro.

“Índios, negros e pobres” é a expressão linguística que a escola de samba Estação Primeira de Mangueira estampou em grandes bandeiras que fecharam seu desfile de 2019 no sambódromo carioca. Ao lado da bandeira do Brasil – da qual a escola de samba substituiu as cores nacionais verde e amarelo (hoje apropriadas pela ultradireita) pelas cores da escola, o verde e o rosa –, flamejava a bandeira com o rosto de Marielle Franco, a vereadora negra e favelada que foi assassinada em 14 de março de 2018, tudo indica que pela milícia carioca. Sua morte se tornou um emblema da luta da massa brasileira contra o Estado, que ostenta na mídia vínculos com estas mesmas milícias: hoje no Brasil, a milícia é o Estado. O aprofundamento desta pro-

míscua e aterrorizante simbiose extermina sistematicamente a periferia negra e indígena, nas florestas e nas cidades. Neste contexto, a massa brasileira não tem nenhuma opção a não ser dar continuidade à resistência política contra o poder genocida. Mas, que poder é este?

“Sair da grande noite” é a expressão com que Achille Mbembe (2017) propõe a reflexão política sobre o pós-colonialismo africano. As lutas que resultaram nas independências das colônias africanas no século XX foram precedidas pelos movimentos políticos por liberdade das colônias latino-americanas, cujas libertações pós-coloniais aconteceram em sua maioria no século XIX. Em todos estes momentos históricos e territórios colonizados, as mesmas metrópoles europeias construíram a face racista do capitalismo, em que o rosto branco da morte produziu milhões de cadáveres negros e indígenas.

Se na busca da libertação parecia haver um futuro imaginado como reconstrução da catástrofe da colonização, ao invés disso o que se percebe hoje é o exercício da necropolítica (Mbembe, 2017), que continua a matar as massas destes países supostamente não mais colonizados - um tema abordado pelo desfile da Paraíso do Tuiuti. Na realidade cotidiana, seguimos abandonados à nossa própria sorte (ou melhor, azar), como mostrou a Beija-Flor de Nilópolis.

O indígena brasileiro da etnia yanomami Davi Kopenawa conta, em livro em parceria com o antropólogo francês Bruce Albert, uma narrativa de seu povo:

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terra ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe. Seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta num caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver nenhum deles vivos para sustentar o céu, ele vai desabar. (Kopenawa in Kopenawa e Albert, 2015, p. 6)

O que se viu em São Paulo - a maior cidade brasileira, onde se decide o destino socioeconômico deste país - mais ou menos às três horas da tarde do dia 21 de agosto de 2019 parece ter realizado a imagem que Davi Kopenawa lançou ao mundo há uma década.

Na cidade que concentra em si a força esmagadora do capital sobre este país colonizado, o dia virou noite: o céu literalmente desabou na megalópole do sul branco europeizado, que se viu asfixiada pela fumaça negra das queimadas amazônicas. Para nós, brasileiros e brasileiras urbanas, a alegoria indígena ganhou concretude ao nos revelar a extensão continental de nossa alienação e a fantasmagoria a que chamamos de realidade.

Foi deste modo catastrófico que a alegoria se ampliou do nicho onde se aninhava há cinco séculos, o contexto das populações indígenas e negras deste país, até o nosso contexto, o da hegemonia da branquitude (Schuman, 2012). Seja o fogo exterminador da “floresta viva” incitado por falas e políticas do atual mandatário da República Federativa do Brasil, seja a queda do céu de que fala a liderança indígena sob a grande cidade, ambos foram também vistos pelo mundo inteiro. Naquele momento, mandatários europeus apressados em sua indignação acenaram imediatamente com uma “mensagem na garrafa” para nós que vivemos como ameaça o que a supostamente finda colonização entende como salvação: “se não sabem cuidar da floresta, nós cuidaremos.”

Do fogo que destrói as matas, produzido pela cobiça e pela ganância das sempre e mesmas nações colonizadoras deste planeta, a curto, médio ou longo prazo os “espíritos xapiri⁵² [...] Não serão mais capazes de espantar as fumaças”. No fim, de um jeito ou de outro, perderemos nossa floresta e, talvez, o próprio planeta: a “terra ressecada ficará vazia e silenciosa”, adverte Kopenawa.

52 Entidades que aparecem em sonhos de crianças indígenas, mas apenas aquelas que se tornarão xamãs, como explica David Kopenawa (Kopenawa e Albert, 2015, p. 93): “Os seres desconhecidos que apareciam em meus sonhos de criança eram espíritos xapiri que me olhavam e se interessavam por mim. Naquela época, eu ainda não sabia disso. Todas as imagens que via em sonho me deixavam muito apreensivo. Só bem mais tarde [...] compreendi que, desde aquele tempo, tinham vindo ao meu encontro para que eu me tornasse um xamã.”

Ao que parece, as escolas de samba não tem hoje muito a comemorar. Talvez nunca, se prosseguir o nível de violência autorizada pela prostituição dos Estados pós-coloniais à política de austeridade das potências do capitalismo contemporâneo. As escolas de samba devem continuar, pois, a fazer suas “comemorações”: a protestar, ano após ano, nos sambódromos brasileiros.

Referências

ÁVILA, Flávia e OLIVEIRA, Caroline Canuto Soares de. *Lei antiterrorismo no Brasil: releituras sobre totalitarismo a partir de Giorgio Agamben e Hannah Arendt*. **Passagens** - Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica, Rio de Janeiro, volume 10, número 2, maio-agosto, 2018, p. 202-221. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/revistapassagens/artigos/v10n2a32018.pdf>>. Acesso em: 24/08/2019.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____ e outros. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem, percepção. Tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Campeã: Beija-Flor de Nilópolis 2018 - desfile completo. Youtube, publicado em 13/02/2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kEklNZJXSB4&t=111s>>. Acesso em: 01/09/2019.

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

COMISSÃO DE CARNAVAL. *Monstro é aquele que não sabe amar! Os filhos abandonados da Pátria que os pariu*, p. 303-367. In: **Abre-Alas de 2018 da LIESA - Segunda-Feira**.

Disponível em: <<https://liesa.globo.com/material/carnaval18/abrealas/Abre-Alas%20-%20Segunda-feira%20-%20Carnaval%202018%20-%20Atual.pdf>>. Acesso em: 26/08/2019.

Desfile Completo da Paraíso do Tuiuti. **Youtube**, publicado em 12/02/2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HEoMv9B3ZHw>>. Acesso em: 01/09/2019.

FERREIRA, Luís Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. Tradução de Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. *Presença negra*. Disponível em: <<https://brasil500anos.ibge.gov.br/territorio-brasileiro-e-povoamento/negros.html>>. Acesso em: 25/08/2019.

JANSEN, Roberta. *Censo de 1872, único a registrar população escrava, está disponível*. Globo Sociedade, publicado em 12/01/2013. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/Bandeira-da-Marielle-Franco-e-bandeira-do-Brasil-da-Mangueira,2019>>. Fotografia: Fátima Costa de Lima. Fonte: acervo pessoal da autora do texto.

sociedade/historia/censo-de-1872-unico-registrar-populacao-escrava-esta-disponivel-7275328>. Acesso em: 25/08/2019.

KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. **A queda do céu:** palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIMA, Fátima Costa de. **Alegoria benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca: o Cristo Mendigo e a carnavalesca trindade.** Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em História-CFH-UFSC, 2011 (Tese de Doutorado). Disponível em: <<https://issuu.com/marcelooreilly/docs/0264-fatimacostadelima>>. Acesso em: 01/09/2019.

_____. *Benjamin, entre o monstro e o vampiro: politização da arte das alegorias de escolas de samba no carnaval carioca de 2018*, p. 185-203. In: SOUZA, Roberto Timm e outros (Orgs.). **Walter Benjamin: estética, política, literatura e psicanálise.** Porto Alegre: Editora Fi, 2019.

_____ e Araújo, Everton Lampe de. *Pink bloc e black bloc: a imaginação estética em táticas de resistência política.* **Urdimento**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC, Florianópolis, volume 3, número 33, p. 62-73, dezembro de 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/>

[article/view/1414573103332018062/9340](https://www.otvfoco.com.br/article/view/1414573103332018062/9340)>. Acesso em: 03/09/2019.

LÖWY, Michel. **Aviso de incêndio**: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACEDO, José Rivair. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: Editora Universidade/UFRGS, Editora Unesp, 2000.

MEDEIROS, Lucas. *Crivella toma medida que suspende o Carnaval do Rio e pega Globo de surpresa*. **TV Foco**, publicado em 15/06/2017. Disponível em: <<https://www.otvfoco.com.br/crivella-toma-medida-e-surpreende-globo-com-suspensao-carnaval-no-rio/>>. Acesso em: 01/09/2019.

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

_____. **Sair da grande noite**: ensaio sobre a África descolonizada. Tradução de Fábio Ribeiro. Rio de Janeiro: Vozes, 2019.

MPL-SP. *Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo*, p. 13-18. In: MARICATO e outros. **Cidades rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil**. São Paulo: Boitempo, 2013.

OXFORD Learner's Dictionaries. *Commemoration noun*. Disponível em: <<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/commemoration>>. Acesso em: 28/08/2019.

REDAÇÃO. *1ª noite de desfiles do Rio tem crítica à corrupção e a Crivella*. **Veja**, publicado em 11/02/2018. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/primeira-noite-de-carnaval-no-rio-da-aulao-de-historia/>>. Acesso em: 01/09/2019.

RIBEIRO, Djamilá. **O que é: lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento Justificando, 2017.

SAKAMOTO, Leonardo. *Dilma também ataca a democracia ao sancionar a Lei Antiterrorismo, diz Boulos*. **Blog do Sakamoto**, publicado em 18/03/2016. Disponível em: <<https://blogdo-sakamoto.blogosfera.uol.com.br/2016/03/18/dilma-tambem-ataca-a-democracia-ao-sancionar-lei-antiterrorismo-diz-boulos/>>. Acesso em: 24/08/2019.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder no contexto da branquitude paulistana.** São Paulo: Instituto de Psicologia da USP (Tese de Doutorado). Disponível em: <<http://www.ammapsique.org.br/baix/encardido-branco-branquissimo.pdf>>. Acesso em: 13/10/2019.

SLOTERDIJK, Peter. **O desprezo das massas:** ensaio sobre lutas culturais na sociedade moderna. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

VAINFAS, Roberto (Org.). **Dicionário do Brasil Imperial – 1822-1889.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

VASCONCELOS, Jack. *Meu Deus, meu Deus, está extinta a escravidão?*, p.175-223. In: **Abre-Alas 2018 da LIESA – Domingo.** Disponível em: <<https://liesa.globo.com/material/carnaval18/abrealas/Abre-Alas%20-%20Domingo%20-%20Carnaval%202018%20-%20Atual.pdf>> Acesso em: 26/08/2019.

ARTIGOS

A (DES) CONSTRUÇÃO DO CAOS PARA A POTENCIALIZAÇÃO DAS EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS NO ESPAÇO ESCOLAR

Adriana Moreira Silva (UDESC)drika_
talentos@hotmail.com

Resumo: A prática denominada de Experimentação de Texturas é o ponto de partida para a investigação acerca dos princípios da Teoria do Caos nos processos artísticos com crianças pequenas (2 a 5 anos de idade) bem como, nos diferentes segmentos dos espaços escolares. Tal prática visa suscitar os atos performativos das crianças por meio da experimentação de diversas materialidades e, investigar como elementos constituintes do Caos surgem e redirecionam as propostas criativas das crianças. O pressuposto inicial e mais importante da Teoria do Caos perpassa pela investigação das imprevisibilidades emergidas de sistemas dinâmicos não-lineares, compreendida aqui, como parte inerente do processo de criação da criança. Visa-se, portanto, que por meio da pesquisa-ação educacional e da pesquisa etnográfica na educação seja possível aprofundar a investigação para compreender os modos de atuação da presença do caos nas experiências artísticas com crianças e sua relação nas diferentes esferas do ambiente escolar.

Palavras-chave: Caos. Criança. Experiências artísticas. Escola.

Experimentação de Texturas: outro olhar para a ação da criança

Por aproximadamente 10 anos fui integrante do grupo de teatro *Coletivo Teatro da Margem*⁵³, cujas investigações se dão a partir dos conceitos dos viewpoints. Uma prática de caráter improvisacional que permite que os atuantes desenvolvam maior consciência de suas relações com tempo/espço nos momentos de criação. O trabalho do grupo reverberou em minhas práticas dentro do ambiente escolar e, conseqüentemente, culminou na minha pesquisa de Mestrado, na qual a proposta foi a investigação das teatralidades contemporâneas e suas relações com espaço escolar a partir de um processo criativo com um grupo de adolescentes.

No decorrer das investigações do Mestrado eu me esbarro pela primeira vez com a presença do caos, com uma sensação muito latente. Caos esse no sentido do senso comum, ou seja, de desordem, bagunça e confusão, aquele que incomoda, perturba, desorienta e paralisa. Em seguida, o caos se tornou muito latente nas investigações que as ideias iniciais da relação da Teoria do Caos me permitiram, através dos processos criativos passaram a integrar a pesquisa. Naquele momento busco rever minha ideia sobre o caos, buscando uma perspectiva que

53 Um coletivo de egressos do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia que surgiu em 2007 cujo enfoque estava na investigação das artes performáticas.

o considerasse enquanto uma afirmação positiva e, não mais, o sentido empregado cotidianamente por nós. Deparei-me com os estudos da professora e doutora em Ciências do Espetáculo, Patrícia Fagundes, cuja análise dos processos de ensaios parte de algumas leis que envolvem a Teoria do Caos. Estas leis impulsionaram-me a analisar o processo criativo que experienciávamos – eu e o grupo de adolescentes –, utilizando-as como ferramentas para compreender as relações dialógicas entre a criação e a ciência. Posteriormente a essa pesquisa, minha docência em escolas de Educação Básica concentrou-se, especialmente, na educação infantil e, antes de apontar como me deparei com o caos em processos criativos dentro da escola pela segunda vez, vou situar o caminho percorrido até esse encontro.

Estar inserida nesse contexto me levou a questionar minhas próprias práticas e metodologias de ensino em teatro para crianças. Professora desde 2008 da Educação Básica, sentia que muitas já haviam sido as propostas e práticas e, portanto, era preciso encontrar novas formas de fazer e pensar a Arte com as crianças. Passei por algumas práticas a partir do que eu entendia e encontrava enquanto referência de estudos e pesquisas acerca do fazer teatral com crianças: histórias, dramatizações, jogos dramáticos, drama, consciência corporal e etc. Lentamente comecei a perceber as crianças com mais sutileza e atentei-me aos seus modos de se relacionarem, de pensarem, de interagirem e de construírem suas experiências artísticas. Entendi que havia muita potencialidade criativa nas experiências artísticas das crianças e, que eu precisava encontrar uma forma de estimulá-las

e de incentivá-las a tornarem-se cada vez mais propositivas e livres para experimentarem o seu entorno: seus corpos, o espaço, os materiais, as sensações, suas histórias e tudo que lhes impulsionassem.

Desde sempre estar atuando na educação infantil gerava-me muitos medos e inseguranças, ao mesmo tempo, eu me sentia encorajada em descobrir como era possível promovermos o encontro de crianças pequenas como a linguagem teatral de modo livre, natural e instigador. Foi, então, que me deparei com o trabalho da artista visual Anna Marie Holm. A partir de suas experiências em um ateliê de artes na Dinamarca, ela propõe explorações de materiais diversos, nos quais as crianças tocam, reconstróem, investigam e criam a partir dos mais diferentes e variados aspectos do material. O caminho apontado por Holm (2005) pareceu-me ser uma possibilidade diferente de tudo que eu já vinha desenvolvendo em minha prática com crianças. Mas, por onde começar? Quais materiais usar? Como me aproximar das propostas de Anna Marie dentro do espaço escolar?

Essas indagações me impulsionaram a iniciar uma prática que eu denominei de Experimentação de texturas. Dentro das aulas de Teatro ministradas em escolas de Educação Básica—especialmente com crianças de 2 a 6 anos—tal prática permitiu-me explorar as relações que a criança cria consigo, com os materiais, com o outro e com o espaço. De modo mais livre a criança age e interage sobre os materiais e os mesmos afetam suas relações estéticas, sensoriais, artísticas e lúdicas. Nas escolas, de uma forma geral, não há muitas proposições entorno de

experimentações ou de uma distribuição menos padronizadas dos materiais. Normalmente todas as crianças trabalham com o mesmo material a fim de realizar a mesma atividade, porém

[...] quando as crianças têm a oportunidade de escolher materiais diferentes, elas o fazem. Elas encontram o que é mais adequado para elas. Fazem, produzem imagens, pintando e montando instalações a partir de materiais que os adultos nem sonhariam em juntar. De repente, fantásticos espaços e trabalhos vão surgindo. As crianças têm um gosto abrangente e magnífico (HOLM, 2014, p. 86).

A prática *Experimentação de Texturas* dependia dos materiais disponíveis na escola – afinal eu não tinha um ateliê- portanto, logo antes de iniciá-la olhei os materiais existentes e verifiquei uma infinidade de tipos de papéis, de algodão, caixas de papelão, tintas, retalhos de tecidos antigos e etc., havia, portanto, uma vasta possibilidade de propor a experimentação a partir do que a escola tinha para oferecer. Acredito isso ser algo de extrema importância, pois, eu me inspirava em um trabalho que não acontecia somente em escolas, nas salas de aulas e tão pouco tinha restrições de materiais. Holm geralmente trabalhava em um espaço amplo na Dinamarca, com natureza à sua volta e todo tipo de material possível de se imaginar. Mas aqueles materiais da escola se vistos de outra forma, ou seja, por suas cores, texturas, formas e tamanhos, também poderiam demonstrar infinitas possibilidades de criação.

A *Experimentação de Texturas* estruturava-se também focada na ideia do brincar, cuja característica principal é o fato de ser “[...] uma atividade desinteressada, com finalidade intrínseca, em busca de uma experiência estética; o brincar pelo prazer de brincar, como experiência de existência de si e do outro, da corporeidade, da sensualidade, do contato- consigo e o mundo-.” (MACHADO, 2004, p.30). E esse forma de brincar, fazia muito sentido no trabalho da artista dinamarquesa, pois ela deixava claro em seus escritos que é no brincar que a criança instiga sua curiosidade por meio de uma “energia natural criativa” (HOLM, 2005, p. 87), ou seja, que já está na criança, pronta e latente para investigar as experiências sensoriais, sensíveis e estéticas sem ter necessariamente uma dependência do adulto para desenvolvê-las. Essa prática então, foi se concretizando na medida em que essa lógica do brincar também se tornava mais nítida para mim e para as crianças. Iríamos brincar, me interessava o prazer, a emoção, a descoberta.

No entanto, antes de começar, era preciso que eu revisitasse a minha ética do brincar. Não seria possível propor essa prática sem voltar o olhar para as minhas próprias ações enquanto professora. Proposta por Machado (2014) a ética do brincar significava ter menos expectativas, sem pretensões, apenas a escuta do que viria das crianças e não das minhas proposições. A ética do brincar seria um modo de conviver e de estar diante da criança e, isso, implica que o professor seja atento, deixe o brincar fluir de modo que oportunize a criança uma experiência estética e/ou artística mais livre e menos formatada pelo adulto.

Infelizmente, professores e adultos em geral possuem uma compreensão da criança que não a coloca como protagonista de seu próprio brincar, ao contrário, ela é dependente da visão dos adultos, estão sempre recorrendo à eles para validarem suas ações. Mas em práticas como a *Experimentação de Texturas*, o professor/ adulto deixa de ser o “modelo” central da ação e torna-se aquele que constrói um novo ponto de vista a partir da compreensão da ação da criança. E, dessa forma, não se induz, não se sugere, não se aponta, mas se faz presente, abandonam-se as ideias pré-concebidas e cultiva diariamente o olhar altruísta. Esse estado culmina na ideia de um professor *performer* no qual

Não é sinônimo para o artista/ *performer* profissional; utilizo o termo *performer* tal como os cientistas sociais e antropólogos fazem – performar é agir deste ou daquele modo, é “ser o que se é”, é compreender a multiplicidade de papéis sociais que nos cabem. Neste sentido, todos os adultos que lidam com crianças podem ser considerados adultos *performers* (MACHADO, 2015, p. 55).

Isso foi muito conflituoso para mim, mas, aos poucos, foi se tornando libertador experimentar um processo artístico onde eu não sabia exatamente onde terminaria e como começaria. Um bom começo para eu entender acerca da figura do professor *performer*, foi lidar com a partir da minha relação com os próprios espaços onde aconteciam as aulas. Holm (2014) chama de “espaços sensuais” e Machado (2004) nomeia de “ambiente facilita-

dor”. Trata-se de espaços/lugares/ambientes que sejam estimulantes e encorajam a criança a inventar de forma imprevisível, sem certezas, sem crenças... apenas convivendo com seus próprios modos de ser e estar no mundo. Tornar o ambiente escolar convidativo não é algo tão simples. As aulas aconteciam em um espaço pequeno, mas sem carteiras, o que já facilitava a mobilidade das crianças, não era muito ventilado e o sol dependendo do horário adentrava a janela e esquentava de forma insuportável, não tinha cortinas para amenizar, apenas um ventilador.

Tentei olhar para o espaço e ver suas possibilidades, me abrir para ele, me sentir com vontade de também estar naquele lugar. Busquei deixar mais “sensual” a forma de apresentar os materiais e ver como modificava o entorno espacial. Precisava descobrir como apresentar as materialidades que seriam parte de nossas experimentações. Você não diz simplesmente “Aqui está o papel!”. Era preciso sensualizar todo o contexto: encontrar perguntas/questionamentos mobilizadores das ações, ter salas de aulas preparadas previamente com os materiais espalhados no chão ao alcance das crianças e narrar algumas histórias que faziam sentido com o uso de determinado material foram uma das formas de aproximar as crianças de mim enquanto professor performer e das novas relações com o nosso espaço. Eu me esforçava em ser o tipo um adulto capaz de “[...] conviver com os modos de ser da criança” (MACHADO, 2004, p.32) e não com os meus próprios fundamentos enraizados em convicções próprias.

A prática iniciou-se pela experimentação do papel kraft. Poucas orientações, visto, que esse experienciar enquanto brincar não se atém a dar muitos estímulos externos à criança, mas deixa-la se apropriar do espaço/tempo utilizando sua lógica imaginativa e criativa. As crianças, diz a pesquisadora Marina Marcondes Machado (2014), têm uma *disposição lúdica* diante do belo, pois atingem um estado de liberdade que as impulsionam a “[...] compreender tudo com mais facilidade, porque para elas tudo é naturalmente uma novidade[...]” (MACHADO, 2014, p.50). Logo, meus esforços deveriam ser menos em propor e mais em deixá-las encontrar suas próprias formas de lidar com suas sensações, emoções, percepções e relações.

E não demorou nesse processo para eu perceber as vastas possibilidades artísticas que emergiam dessa prática. Os materiais nas mãos das crianças ganhavam uma existência poética e estética, ao passo, que as crianças construíam imagens, histórias, situações que poderiam ser chamadas de *pequenas formas* (SOARES, 2010), *atos performativos* (MACHADO, 2015) ou *instalações* (HOLM, 2004). Destacarei o sentido dessas expressões para essas mulheres, artistas, professoras e pesquisadoras em Arte, explicitando as aproximações existentes acerca, especialmente, da criança e de seus modos de experienciar o fazer artístico.

A professora Carmela Soares (2010) em sua pesquisa sobre o teatro no espaço escolar discute a questão das estéticas contemporâneas que podem emergir do trabalho com o jogo teatral feito na sala de aula. Carmela parte das possibilidades de

relação com o espaço e com o olhar na busca não somente de uma apreensão de conhecimento da linguagem teatral, mas da intencionalidade estética, da construção de “pequenas formas”, ou seja, de potencialidades latentes de sentido estético e lúdico que surgem das ações efêmeras dos alunos. Por isso, o professor precisa estar mais uma vez atento a fim de identifica-las, visto que essas “pequenas formas” podem emergir da reapropriação do espaço (carteiras, mesas, paredes, pátios) ou da simples valorização da liberdade de movimento (andar, correr e encostar-se ao outro). Não são “pequenas” no sentido de menores, mas, porque, se instalam de modo pontual e logo se diluem, por isso, muitas vezes, ainda são formas que necessitam ser experimentadas a partir de diversos aspectos do jogo para ressaltar uma possível teatralidade a ser descoberta.

Já os *atos performativos* trazidos pelos estudos de Marina Marcondes (2014) refere-se a todo o processo da aula, desde a sua preparação até o seu acontecimento e, portanto, isso envolve a escolha dos materiais, da música, do espaço e as relações que vão se estabelecer no decorrer da experiência entre adultos e crianças. Os *atos performativos* são relacionais e, por isso, acontecem no aqui/agora, sem prévias e sem planejamentos futuros. As situações ocorridas no coletivo demonstram a existência do corpo e da ação da criança a partir de uma poética própria instaurada pelo seu percurso que é único na descoberta de si, do outro e do mundo.

Anna Marie Holm também tem um olhar acerca da ação da criança na Arte. Ela nomeia de *instalações* o modo da criança

juntar, organizar e contrapor o uso de materiais. A artista encara esse processo como um projeto de pesquisa, no qual haverá experimentações e investigações a partir de desafios que são apresentados às crianças de uma forma que não se tem a necessidade de uma resposta definida. Isso as impulsiona, as deixa curiosa e as tornam cada vez mais abertas diante das possibilidades. Segundo Holm (2014), dessa forma as crianças são capazes de juntar materiais que os adultos sequer imaginariam e, assim, testam cores, combinam texturas, encaixam peças e criam ambientes próprios com uma única finalidade, a própria experiência. E quando entendi isso, enxerguei nas “pequenas formas” ou nos *atos performativos* das crianças uma potencialidade artística que foi ficando cada vez mais recorrente, levando-me a experimentar essa proposição de inúmeras formas, me deparar e conviver com outros elementos pertinentes a criação da criança, isto é, me esbarro pela segunda vez com o caos nos processos de criação.

Teoria do caos: os diálogos e aproximações as experiências artísticas das crianças

E foi ainda na experimentação com o papel kraft que fui tomada pelo caos. Mas, não o caos referido anteriormente, como senso comum, mas o caos estudado pela ciência e pelas leis da Teoria do Caos. O caos era real, se impunha ao processo das crianças, me mostrava que outros percursos precisavam ser traçados e admitidos. Quais caminhos apontam a imagem abai-

xo? O que essa sensação de caos quer me dizer? Como vou lidar com isso mais uma vez?

A pesquisa da professora mencionada anteriormente, Patrícia Fagundes, apontou que a Teoria do Caos é [...] “uma perspectiva que admite e examina turbulências, instabilidades e paradoxos; considerando comportamentos dinâmicos não lineares, distantes do equilíbrio e muito sensíveis as condições iniciais [...]” (Fagundes, 2010, p. 01). Sendo assim, Fagundes considerou que os estudos científicos acerca da Teoria do Caos muito se aproximavam dos processos criativos em Teatro, quando se admitia e se permitia o diálogo com o Caos.

Os estudos acerca da Teoria do Caos foram usados, segundo, os matemáticos Franciele Fey e Jarbas Rosa, para explicar o funcionamento dos sistemas dinâmicos, cujas investigações ficaram por muito tempo atreladas aos fenômenos meteorológicos, como, tempestades ou terremotos. Porém, isso foi se modificando a medida em que outras áreas de conhecimento entenderam que o caos não é “desordem, mas sim imprevisibilidade, que busca no aparente acaso uma ordem que é determinada por leis precisas⁵⁴.

Os sistemas dinâmicos não lineares são sistemas caóticos, que segundo Fagundes (2010, p. 01), referem-se tanto, “[...] ao clima como ao funcionamento do corpo humano, a flutuação do mercado financeiro, a vida das abelhas ou aos movimentos

54 https://www2.faccat.br/portal/sites/default/files/ckeditorfiles/ua2012_ffey_jarosa.pdf

do cosmos; ou seja, a tudo o que se move, em nível micro ou macroscópico, incluindo processos de criação cênica”. A professora dialoga diretamente com os princípios das ciências desses sistemas a fim de torná-los uma ferramenta de análise para os processos de criação.

Com a prática de *Experimentação de Texturas* entendi algumas questões referente a Teoria do Caos: a primeira foi que, muitas vezes, um estado caótico não configura necessariamente em algo ruim, mas, na certeza de que há na criação uma ordem natural de reorganização, que, por muitos momentos, não admite o controle e nem as tentativas de previsibilidade. Por vezes, o que é preciso é aceitar que o caos também nos coloca diante de outras teatralidades, discursos e procedimentos criativos. E a segunda foi que a presença do caos não é somente uma via de análise dos processos de criação, visto, que ele pode (re) construir, modificar e alterar significativamente uma prática ou uma experiência artística.

Com isso, percebi que a *Experimentação de Texturas* tal qual a Teoria do Caos perpassa diretamente pelo diálogo com a imprevisibilidade e pela grande sensibilidade nas mudanças das condições iniciais dos sistemas dinâmicos não lineares. A Teoria do Caos vem contribuir com a aparente “desordem” que me impedia de compreenderem os modos de relação das crianças com a Arte e, enquanto um sistema os processos criativos das crianças lidam constantemente com a imprevisibilidade, mas isso não nos impede de alguns encontrar padrões de repetição ou outras formas de auto-organização. Ao debruçarmos sobre

os três termos básicos, **sistemas**, **dinâmicos** e **não lineares**, que estão intrinsicamente relacionados a Teoria do Caos, encontraremos inúmeros respaldos para se atrelar e aproximar o diálogo entre tal teoria e os processos criativos com crianças.

Os administradores Crispim e Barbosa (2006, p. 03) descrevem sistematicamente tais termos que nos ajudarão a estabelecer uma relação de proximidade entre a prática Experimentação de Textura e a Teoria do Caos. Os autores explicitam que o primeiro termo, sistema, refere-se a um “agrupamento de partes que interagem entre si com um propósito [...] e em permanente relação de interdependência com o ambiente”. Ou seja, na proposta da prática aqui apresentada, identificamos facilmente que as possibilidades criativas emergem da interação entre criança-criança; criança-espaco, criança-material e criança-professor/adulto. Nesse sentido, são nessas inter-AÇÕES que os *atos performativos* se estabeleçam por si só, observamos as crianças se reorganizando em grupos ou suas individualidades, mas sem perder o contato e o processo de afetação pelo seu entorno.

No segundo termo os autores abordam o conceito de **dinâmico**, referindo-se que o emprego do mesmo ocorre, pois “estão em evolução constante, isto é, o tempo é uma variável do sistema. [...] uma das características é a sua adaptação e aprendizado, que ocorrem o tempo todo com o ambiente, a consequência é uma constante evolução” (Crispim e Barbosa, 2006, p.03). Nas prática *Experimentações de Texturas* percebo que a medida em que as aulas aconteciam as crianças se apropriavam mais e mais das materialidades, mesmo que nossas experiências estives-

sem sempre atravessadas pela interrupção do tempo. As crianças receosas no começo por não saberem exatamente o que fazer, pois, não tinham quem lhes propusessem algo, precisaram de algumas aulas para a compreensão da prática. No decorrer das experimentações as crianças se desprenderam mais dos parâmetros cotidianos das aulas e faziam novas conexões com o espaço, com o outros e com os materiais.

Nesse processo, a criança estabelece e cria muitos sentidos e significados estéticos, artísticos, pessoais e subjetivos que a ajudam a compreenderem as novas possibilidades, como se nunca cessassem as descobertas. Houve, portanto, um tempo para compreensão da prática, mas, as experimentações somente avançavam cada vez mais. As crianças foram se tornando mais investigativas, mais propositivas e com mais liberdade. A nossa relação com o tempo infelizmente se manteve da forma já mencionada e, apesar de sentir que em muitos momentos essa estrutura temporal nos limitou ela não foi decisiva no processo. Ela permeia, altera também as experimentações e se difunde/confunde com a ação das crianças.

O último termo, **não lineares**, aparece evidenciado o caráter das turbulências e das desordens presentes no estado caótico devido

“[...] à presença simultânea, nas suas múltiplas interações e retroações entre suas partes e o ambiente, de *feedbacks* positivos e negativos gerando um estado de desequilíbrio. Devido a estes *feedbacks*, os sistemas respondem de forma

irregular, ampliada e inesperada às mudanças no seu interior e/ou no ambiente, quebrando os vínculos entre causa e efeitos precisos” (PARKER e STACEY, 1995; DAFT e LENGEL, 2001 apud CRISPIM e BARBOSA, 2006, p. 3).

Isso indica que não há como prever ou esperar uma organização ou a manutenção de padrões de comportamentos, de relação ou criação. Não há espaço para se ditar o que deve ou não se deve fazer. É uma prática que requer mudanças internas/externas do professor ou do adulto, pois, em muitos momentos a sensação desses desequilíbrios pode nos desorientar. Não se sabe o que vai acontecer exatamente, as mudanças no espaço que vão surgir, por onde as crianças vão caminhar. A liberdade dá margem para inúmeras irregularidades, ao mesmo tempo, que permite as múltiplas interações das crianças. Uma coisa não necessariamente levará a outra. Haverá *atos performativos* e “pequenas formas” que surgirão aos fragmentos, de formas pontuais e efêmeras. E nós, adultos, precisamos compreender que somos “cocriativos, não controladores” (HOLM, 2005, p. 16) do processo e, isso, exigirá muito de nós. Sendo assim, todos esses termos se conectam não somente com a Teoria do Caos, mas também com a prática de Experimentação de Texturas, que passa a ser aqui compreendida enquanto um sistema dinâmico não linear e, como tal, pode ser investigada a partir dos conceitos e princípios que regem tal Teoria. Até esse momento, essas foram as primeiras experiências e percepções caóticas a partir da referida prática, porém, com a minha pesquisa de doutorado em andamento, compreende-se que o aprofundamento faz-se

necessário: Como repensar as abordagens de ensino de teatro com crianças a partir de uma perspectiva caótica?

Quais diálogos são possíveis entre esse tipo de prática e o ambiente escolar?

A Teoria do Caos vem ao longo dos tempos reafirmando a existência de sistemas caóticos ou sistemas dinâmicos não lineares em nossos cotidianos. Por isso, a proposta é lançar esse olhar também para as aulas de Teatro, ou seja, no modo como se organiza, se prepara, se estrutura e se pensa o que é uma aula de teatro com criança. Se, como afirma a professora Marina “não é apenas o adulto que sabe e ensina”, (Machado, 2010, p.57) então, em quais práticas, em que tipos de processos ou em que conceitos, os professor de teatro podem se apoiar para compreenderem e experienciarem uma perspectiva que parta da Teoria do Caos para o ensino de Teatro?

A Teoria do Caos parece-me ser o cerne dessa busca por outra perspectiva. É preciso evidenciar que não se trata de deixar a aula ao imprevisível, mas, sim, de ganhar consciência de que os princípios e leis que regem a Teoria do Caos poderão produzir diferenciações no uso das materialidades, criará em muitos momentos novos parâmetros para os atos das crianças e colocará professores/ adultos fora da zona de conforto. E precisamos estar abertos a isso para que de fato algo diferente ocorra, pois, ao contrário estamos sujeitos ao que nos fala o texto abaixo:

Se lutamos contra o caos, se não viramos seus cúmplices, assim que algo desanda

imediatamente retomamos os mesmos velhos hábitos que algum dia deram certo. Sem ficar algum tempo fora dos trilhos, quase nunca descobrimos outros percursos. Andamos na direção do nosso rastro, não dos horizontes à frente. Nossas mudanças são sempre lentas e gradativas, por esforço, disciplina, repressão. Recontamos certezas diariamente, orgulhando-nos de criar uma narrativa bem coerente. E depois sentimos falta de imprevisibilidade e de transformações não-causais, descontínuas, por saltos, sem avisos, num estalar de dedos (GUTTI, 2017, s/p)⁵⁵.

Por isso, há um desbravar de conceitos e práticas nesse momento em que continuo minhas investigações no processo do doutorado, na qual se encaminha para a compreensão de que não se trata de se apropriar dos princípios da ciência e torná-los ferramentas analíticas, tal qual Fagundes (2010) optou por fazer em seus estudos. Mas, trata-se de encontrar na Teoria do Caos uma forma de olhar e perceber toda a potencialidade da criança em seus processos artísticos, a fim de permiti-la o descobrir das turbulências, desordens, irregularidades, estruturas fragmentadas, incertezas e desequilíbrios como parte inerente de suas experiências. Por isso, a proposta que se estabelece a partir de agora é encontrar cada vez mais possibilidades a partir da prática de *Experimentação de Texturas*, ampliando-a e aproximando-a de

55 Trecho retirado do texto: *O poder do caos* de Gustavo Gitti disponível numa página do Portal UOL em 2017.

artistas, professores e pesquisadores que trazem essa relação com as materialidades e a potencialização dos atos das crianças em seus processos artísticos e pedagógicos, sem perder de vista, as possibilidades de tornar os conceitos e princípios da Teoria do Caos a base para os procedimentos de criação com crianças.

Referências

BARBOSA, Wanderley, CRISPIM, Sérgio F. **A teoria do caos e da complexidade estratégica**. In: Anais do XI Simpósio de Excelência em Gestão e Tecnologia. Resende/RJ. 2006. Disponível em: <http://inf.aedb.br/seget/artigos2006.php?pag=10>. Acessado em 28/08/2018.

FAGUNDES, Patrícia. **Caos e criação processos de ensaio**. In: Anais VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. São Paulo. 2010.

FEY, Francielly, ROSA, Jarbas André da. **As teorias do caos: a ordem na não-linearidade**. Universo Acadêmico, Taquara, v.05, n.01, p. 217-232, jan-dez.2012.

HOLM, Ana Marie. **Fazer e pensar arte**. Tradução de Ana Angélica Albano, Du Moreira. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2005.

_____. *A energia criativa*. Pro-posições, v. 15, n.01, p. 83-95. 2014.

MACHADO, Marina Marcondes. **SÓ RODAPÉS: Um glossário de trinta termos definidos na espiral de minha poética própria**. Revista Rascunhos, Uberlândia, v.02 n. 01, p. 53-67, jan-jun.2015.

_____. **A criança é performer.** Educação e Realidade, Rio Grande do Sul, v.35, n.02, p. 115-138, maio-ago.2010.

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

UNZUNZOTO: QUEM SOU EU, QUEM SOMOS NÓS?

Ana Socorro Ramos Braga (UDESC)
anasocorro@globocom

Resumo: Esta comunicação visa compartilhar o meu processo de autodescoberta junto as *dançadeiras* do tambor de crioula, que é uma dança afro-brasileira praticada por homens e mulheres que se dividem basicamente em três funções: *batedor*, *cantador e dançadeira*. Os homens batem os tambores e cantam, e as mulheres dançam, mas não exclusivamente, pois existem mulheres que *batem e cantam*, bem como homens que dançam. A pesquisa de campo foi realizada no município de Vargem Grande-Maranhão e na fronteira deste com os municípios de Nina Rodrigues, Presidente Vargas, Cantanhede e Pirapemas. Abordo alguns momentos do processo pelo qual eu me tornei *dançadeira*. A minha abordagem nesta pesquisa de doutorado é feita na modalidade de teatro comunitário que, por sua vez, me instiga a criar estratégias dialógicas de aproximação com as pessoas e seus modos de conhecer e transmitir conhecimento. Por fim, discuto como esta experiência se reflete na utilização do termo *unzunzoto* como *performance*, isto é, a transmissão de *conhecimentos incorporados*.

Palavras-chave: Tambor de Crioula. Dançadeira. Unzunzoto. Maranhão.

“Maria mais quem tu veio? - !”

Este breve refrão de uma cantiga de tambor de crioula lembra da importância de mencionar com quem se anda. Maria responde que veio só e com isso ela me instiga a pensar sobre a perspectiva do eu na ação coletiva, o que me leva as questões no título desse artigo: Quem sou eu? Quem somos nós? Tentarei responder estas perguntas por meio de outras duas que refletem melhor os percursos da pesquisa que realizo: Com quem andei e com quem ando agora? Quais os meus percursos quando andei acompanhada e quando andei só?

Quando iniciei o doutorado passei a morar certos meses do ano em Florianópolis no estado de Santa Catarina, retornando para o estado do Maranhão nos meses de férias. Voltar a ser estudante como ocorreu antes quando vim para a capital estudar trouxe de volta a experiência do distanciamento, da separação e a sensação pouco confortável de estar entre mundos, tensionado quem eu era antes, onde havia consolidados as referências culturais e profissionais, e agora, quem sou eu em uma cidade desconhecida. A resposta imediata é igual a de Maria, eu vim só. Mas não, desde quando iniciei esta pesquisa sobre tambor de crioula venho recuperando experiência do passado, bem como somado as de Marias, Raimundas, Brígida, Antônias, Rita, Lúcia, algumas Anas, Benedita, Roza, Lucimar, Lúcia, Joana, Pureza, Abdalina, Candonga, Andréia, Neoza, Elza uma lista grande de mulheres dançadeiras com quem aprendo a cada retorno ao

Maranhão, mais precisamente ao município de Vargem Grande, onde realizei pesquisa de campo sobre tambor (de crioula)⁵⁶.

Comecei a questionar minha posição nas relações de poder nesta pesquisa. Eu não me sentia confortável para construir um discurso sobre as pessoas, o que conheço delas é um fragmento de suas vidas, que procuro apreender por meio dos conhecimentos incorporados (TAYLOR, 2013) e das narrativas nas conversas e entrevistas. Portanto, me considero autorizada a falar da relação entre mim e elas/eles, mediada pela performance tambor (de crioula), que se caracteriza pela ação conjunta do canto, dança e percussão de três tambores. O corpo é o centro, e nenhum desses três elementos isolados pode, por exemplo, ser chamado de tambor (de crioula). Em relação a performance afro-brasileira, Zeca Ligiero, em consonância com Bunseki Fu- Kiau, propõe que seja feito o estudo da simultaneidade desse trio “batucar-dançar-dançar” como “objeto composto” (LIGIÉRO, 2011, p. 134). A outra característica dessa performance é a relação com o tempo ritual, o aqui e agora. A pesquisa nesse contexto de performance significa, a meu ver, acompanhar os brincantes pelos lugares onde a realizam e me colocar nas relações que eles/elas estabelecem entre si, compreender os significados que atribuem ao que fazem e as que funções ela exerce no cotidiano.

56 Os termos, expressões e falas são grafadas em itálico, bem como os conceitos de diferentes autores. Em relação ao termo *tambor*, optei por colocar entre parênteses a designação (de crioula) com o intuito de facilitar a leitura, pois raramente é utilizado pelos *brincantes*.

Questionei minhas limitações e se poderia falar de tambor sem vivenciá-lo sendo eu professora de Teatro, colocando-me desde então como aprendiz de dançadeira. Fui absorvida e conduzida na rede das relações cujo critério de participação é o de me comprometer com elas/eles, os brincantes. Contudo, eu precisava me reelaborar internamente, enriquecer a minha formação e preparação para a pesquisa em curso em outros contextos, uma vez que me coloco na moldura que circunscreve a dinâmica dos processos acadêmicos que se configura como experiência de estar em um rito de passagem, e, como tal, sujeita as situações vividas na liminaridade. Isto quer dizer que estou em processo de transformação que se produz no espaço de vulnerabilidade e incerteza das transições e mudanças que visam a aquisição de algo novo, criativo, em transformação.

Desse modo, relato brevemente duas performances. A primeira na qual inspirei-me em parte no performer espanhol Abel Azcona que realiza performances autobiográficas em que utiliza suas memórias de infância e enfrenta seus medos e dores, não propriamente como modo de cura, mas como em suas palavras “ferramenta de autoconhecimento”. Não era somente as minhas questões internas que me atravessavam, mas uma reflexão sobre o papel do feminino no tambor de crioula que é praticada por homens e mulheres que se dividem basicamente em três funções: batedor, cantador e dançadeira. Os homens batem os tambores e cantam, e as mulheres dançam, mas não exclusivamente, pois existem mulheres que batem e cantam, bem como homens que dançam. Utilizei as saias usadas pelas dançadeiras

de tambor de crioula como símbolo ritual/objeto para refletir minhas inquietações sobre o corpo feminino e sua função na performance tambor. Saia de chita, o tecido de algodão com estamparia de flores coloridas e contrastantes; cós de elástico demarcando a cintura; vários folhos bem franzidos, pois ao abri-los com o movimento do corpo girando sobre o próprio eixo é uma habilidade que a dançadeira do tambor (de crioula) precisa desenvolver.

Diante do espelho fixado na parede da cozinha da casa, entre a parede e a geladeira, a limitação de espaço me sugeriu a composição de retratos de papéis femininos, utilizando a saia de tambor de crioula sobre a cabeça e os ombros para construção de imagens desses papéis sociais. O secador de cabelo, que é no cotidiano uma arma para domar os fios de cabelo pode produzir efeito contrário, liberdade e rebeldia.

1) desfazer cabelo com dedos (desfazer a máscara); 2) Olhar no olho do público (enfrentar o medo); respirar e sentir o outro (estabelecer troca); 4) roleta russa com o secador: ligar e desligar botões; 5) descartar secador/arma 6) mostrar papéis femininas (sugerindo imagens a partir da posição que deslocava a saia sobre os ombros e cabeça).

Olhei olho no olho da plateia. Enfiei as mãos pelos cabelo desalinhando os fios. Soltos formou-se uma juba com a qual olhei cada um dos presentes nos olhos, me expondo de modo que fui socialmente educada a não fazer: descabelada. Enquanto fixava o olhar procurei controlar a respiração para acalmar as batidas do coração, o que não aconteceu. Então, peguei a mão

de algumas pessoas. Olho no olho. Mão no peito por baixo da blusa tum, tum, tum, tum ar, coração, boca, respira, quase saindo pela boca. Passei adiante. Tum, tum, tum, tum ar, coração, boca, acelerado. Roleta russa com difusor⁵⁷. Mirei a plateia, escolhendo a cada momento uma pessoa como alvo, acionando o botão de disparo de ar, o disparo imprevisível também para mim. Sopro de ar, Fuuuuuuuuuu! As mulheres que habitam em mim, outros corpos que me atravessam. Ambígua, ambíguas mulheres, como as que usam a burca, que, na sequência, pode se transformar em guerrilheiras latino americanas ou mesmo quebradeiras de coco babaçu do Maranhão, função que as mulheres que pesquiso exerceram na infância, adolescência, juventude, maturidade e, ainda, mesmo aposentadas, a que exercem no cotidiano. Imagens urbanas, como as que trabalham na rua como varredoras (gari) que para proteger-se da poeira, ou do sol cobrem o rosto com um pano; e religiosas, como uma santa com manto, como usualmente nossa senhora, santa bárbara ou iemanjá são retratadas.

Em outra performance, desta vez durante o Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau (FITUB/2017), eu estava vestida apenas de uma calcinha na presença de outras mulheres. Fechei os olhos e senti suas mãos na minha mão, na barriga, no quadril e no pé. Senti que quadril e barriga concentraram a maior quantidade de mãos. Respirei

57 Acessório geralmente de formato redondo que é acoplado ao secador de cabelo e serve para distribuir o ar quente e facilitar o cacheado.

de olhos fechados e bem baixinho cantarolei o refrão de uma música que falava de roda, porque esta foi a que me surgiu no momento:

Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração⁵⁸.

Desde o primeiro dia o ambiente de acolhimento facilitou a criação e socialização das performances individuais das participantes da oficina ministrada por Lígia Tourinho. Intimidades. Acolhimento. Identificação/Desidentificação. Eu me apaixono pelas mulheres que pesquiso e por outras que estão experimentando novos caminhos de auto descoberta, a exemplo da vídeo performance de Aline que experimenta sua relação com alimentos de cores e texturas; e o paredão de execução proposto por Iarima no qual ombro a ombro, ouvimos as palavras de baixo calão atirados em nossos ouvidos. Quem de nós, mulheres, não as ouviu em algum momento da vida? Velhas e conhecidas palavras jogadas nas ruas, nas casa, nos quartos, na intimidade.

58 *Roda Viva* foi composta em 1967 é a terceira faixa do LP Chico Buarque de Hollanda, Vol. 3, de 1967. Esta também é a música tema da peça homônima que estreou em 1968 com direção de José Celso Martinez Corrêa. Em 2018, em comemoração aos 50 anos de estreia desse espetáculo, Zé Celso e o Teatro Oficina Uzyna Uzona realizou nova encenação com autorização do autor, e com atualizações contemplando a situação política do país, conforme reportagem do Jornal Folha de São Paulo, obtida em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/teatro-oficina-remonta-roda-viva-de-chico-buarque-e-ecoa-eleicao-de-bolsonaro.shtml>

Novas experiências, outras percepções. Desafios. O corpo havia se transformado. A sensação era a de ter me libertado do peso que carreguei nos quadris pelo tempo que não sei calcular. Talvez desde sempre, acumulado e tensionado no quadril (ou em outras partes) mesmo de modo inconsciente. Novas questões surgem, porque o mesmo pode acontecer com outras mulheres que perderam suas referencialidades corporais afro-brasileiras que, de acordo com Júlio Tavares (2012), tem nos quadris sua “função-chave” no corpo quanto aos movimentos nas culturas negro-africanas, como “linha de força” decisiva para reprodução, continuidade e adaptação da cultura.

Em novembro de 2017, quando realizei a primeira etapa do trabalho de campo propriamente dito, participei dos seguintes tambores: para a alma de Ezequiel, promovido por Antônia Ribeiro, no povoado Avenida Brasil, no município de Presidente Vargas; tambor para as almas realizado por Maria Lúcia de Carvalho Silva, no cemitério dos Alemães, situado na sede urbana do município de Vargem Grande; e do tambor para as almas, realizado por Chico Gomes, na casa de sua filha no município de Nina Rodrigues. E ainda, participei do tambor para São Benedito que Neoza da Conceição, realizou no dia 23 de dezembro, em sua casa no bairro São Miguel, na periferia de Vargem Grande, onde festeja esse santo há mais de cinquenta anos. Em todos eles me coloquei como dançadeira, quando descobri sutis diferenças que comento em seguida.

Dançar e ser dançadeira

Dançar é diferente de ser dançadeira. A roda de tambor é aberta, portanto qualquer pessoa, homem ou mulher e todas as variantes de gênero podem entrar, ensaiar alguns passos e sair. Contudo, o aprendizado da dança requer repetição e resistência física, por isso é preciso recorrência, prática constante e identificação. A coreografia é simples. No centro, os batedores de tambor. Ao lado e atrás dos tambores, os cantadores. Na frente, as dançadeiras. Todas dançam, batem e cantam ao mesmo tempo. Não há roupa padronizada e cada dançadeira entra e sai da roda na hora que quer. Contudo, elas se revezam para que a roda não fique vazia, bem como os cantadores e batedores se reforçam desafiando-se uns aos outros e escolhendo os trios que se afinam e sustentam o ritmo da percussão. Eles também se revezam porque durante o ritual há apenas um critério de bom ou ruim: não parar até o dia amanhecer. Tambor fraco é quando param de bater, as parêa não se afinam, o couro amolece e morre.

Gradativamente a experiência do corpo ganhou relevância na investigação tanto pela percepção das regiões mais exigidas pelos movimentos da dança e seus diferentes graus de intensidade, o ritmo, os pontos de equilíbrio no rodopio e os modos de produzi-lo, o aprendizado com as mestras ao lidar com seus corpos e de transmitir seus conhecimentos para as mais jovens. Ao longo do tempo, as conversas das dançadeiras começaram a ter mais sentido para mim, bem como fui incluída nas brincadeiras realizadas por elas enquanto dançam, compreendendo o que

estava sendo gesticulado, como por exemplo, quando Brígida bate com a costa da mão no baixo ventre de outra dançadeira e ambas riem. É um gesto muito rápido no qual ela também joga o seu corpo sobre a outra dançadeira. É um diálogo gestual sobre a temperatura do útero, entre quente ou fria para acolher parceiros, ou quem sabe, sobre suas vontades e desejos. Identifico esse diálogo como uma gestualidade de intimidade que explicita como a sexualidade é vivida por elas, e, além disso, o papel que o tambor (de crioula) tem nessa construção de modo a explicitar as complexas construções de gênero.

Olho no olho, corpo em movimento, tambor troando, saia rodando, pé no chão de areia úmida sendo pisoteada na dança. A convivência com as dançadeiras ampliou a confiança mútua e, por conseguinte, as conversas fluíram, tanto aquelas que ocorrem pelas palavras, como mencionei anteriormente, quanto as de olhares e gestualidades. Quando conheci uma nova dançadeira, aquelas que com sua dança me chamaram atenção pelo ritmo ou pela gestualidade, me aproximei dela, dancei com ela - como foi o caso de Benedita, Maria Macambira, Candonga... dentre outras. Por meio da observação e imitação dos passos e movimentos de tronco, mãos e braços reproduzir seus movimentos, instaurando no meu corpo o dela (curvatura do tronco, gestualidade de mão, posição de pés, rodada, ritmo...) no trâmite do diálogo corporal a frente dos tambores. Inicialmente desconfiança, seguida de sinal de aprovação pelo olhar que se estendia para conversas, amizade, convites.

Enquanto danço observo a roda de dentro, em relação as outras dançadeiras, os tambozeiros e cantadores. Estar na roda é estar em relação, isto é, unzunzoto, que antes eu compreendia apenas como expressão oral do vocabulário local e regional. Ao contrário da língua portuguesa culta, esta expressão é utilizada por gente não alfabetizada, pobre e considerada como errada. Todavia, estar unzunzoto é estar em ação, em relação com outros em uma luta ou dança. Na dança, por exemplo, é estar em sintonia rítmica, percussiva, atenta, brincante, dançante. Desse modo, esta palavra expressa o que acontece entre as pessoas como “ação, interação e relação. A performance não está em nada, mas entre”, conforme afirma Schechner (2003, p. 28 e 29). Assim, identifico que o tambor (de crioula) tem um vocabulário próprio de gestos e expressões que enfatizam, reforçam, indicam e apontam o que está acontecendo entre os corpos que estão no centro da roda que se mantém em torno de 8 a 10 horas pelo revezamento das dançadeiras, os tamborzeiros e cantadores. Desse modo, estar no tambor requer prontidão e sintonia com o que acontece no centro da roda, e nos arredores, entre quem participa e se percebe e entre quem participa e assiste. As fronteiras são tênues. A exemplo de quem de fora da roda grita para o centro: Ê coro!! Solta esse coro! Êquiô!! Segura! aiaiaiaiaia!

As outras mulheres que andam comigo não me deixam só. Desde quando me coloquei como dançadeira, ainda com passos incertos e rodopios inseguros, sem confiança nos movimentos que às vezes pareciam sem sentido, fui acompanhada por olhares e sorrisos de confiança, tanto de Antônia Ribeiro, Maria

Macambira, Benedita, quanto de Felício, Jazir, Manuca, Valter. Foi por meio desses olhares que me percebi dançadeira, quando me somei a outras mulheres que tem o compromisso de permanecer no tambor até amanhecer, assumindo junto com elas a dança na roda. Em função disso, considero que saber dançar é diferente de se tornar dançadeira, pois esta função pede comprometimento. Embora entre um lugar e outro eu ande só, o ritmo pulsante que preenche os espaço entre os corpos na dança, o diálogo com os batedores, as sonoridades e o domínio do meu corpo para ser vivido em sua inteireza na roda andam comigo e são revividos na roda.. Não Para! Pegado! Pegado! Essa muié é dançadeira.

De modo que é possível dizer que a superação de um desafio resulta no surgimento de outros e que caminhamos juntas construindo uma relação dialógica permanente, no dizer de Paulo Freire (2016), o que por sua vez demanda ação e reflexão, de modo que as conquistas sejam compartilhadas e o engajamento seja de mãos duplas. Dentre essas conquistas as transformações no ser, pois já não sou mais que eu era antes e agora, mais que nunca, eu não ando só. Outras questões surgem como resultado desse engajamento para serem compartilhados no coletivo como modo de fortalecimento da comunidade e do tambor, dentro e fora da dança. Esses são caminhos de continuidade que partem de desafios coletivos de mulheres, que resolvem compartilhar repertório de intimidade, inquietações sobre os papéis que exercem e o que lhes é exigido e como gostariam de se ver e de serem vistas.

Referências

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Roda Viva**. Disponível em: <http://www.suasletras.com/letra/Chico-Buarque/Roda-Viva/10761>. Acesso em 15 de out.2019

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro/São Paulo, Paz e Terra, 2016. (62ª edição)

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudos das performances brasileiros. Rio de Janeiro: Garamond/FAPERJ, 2011.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?**. **O Percevejo**– Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Unirio, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

TAVARES, Júlio. **Dança de Guerra: arquivo e arma** (elementos para uma teoria da capoeiragem e da comunicação corporal afro-brasileira). Belo Horizonte: Nandyala, 2012.

TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

Teatro Oficina remonta 'Roda Viva', de Chico Buarque, e ecoa eleição de Bolsonaro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3.dez.2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/teatro-oficina-remonta-roda-viva-de-chi->

co-buarque-e-ecoa-eleicao-de-bolsonaro.shtml. Acesso em:
14/10/2019

POÉTICAS DE UMA ESCRITA ABSURDA NA ATUALIDADE

Ângela Stadler de Paula Macedo (UDESC)
andremacedo.arte@gmail.com

Resumo: No IX SPAC, foi mostrado um fragmento da peça contida neste artigo. Trata-se de parte de minha dissertação cujo tema é a dramaturgia do Teatro do Absurdo na contemporaneidade. Este Teatro surgiu na Europa, no período pós-guerras. Hoje, quase 60 anos após a publicação da obra que denominou este movimento, percebe-se na sociedade características que se relacionam com aspectos próprios do Absurdo, e que refletem-se na dramaturgia contemporânea. Isto me leva à pergunta: como e sob quais aspectos? Porém, a principal questão que me motiva a pesquisar é: o que significa escrever hoje, na década de 2010, uma peça de Teatro do Absurdo? Para propor uma possível resposta a esta pergunta, experimento na prática uma escrita para a cena que se propõe Absurda, ou, com características assim apontadas por Martin Esslin no que diz respeito à estética e poética teatral; e Albert Camus, no que diz respeito à filosofia, com base n'O Mito de Sísifo. Após levantar elementos do Teatro do Absurdo do século XX, escrevo uma peça partindo da hipótese de que há, atualmente, uma dramaturgia Absurda que está viva e tem relevância no século XXI, em diálogo com as questões críticas de nosso tempo.

Palavras-chave: Teatro do Absurdo; dramaturgia contemporânea; escrita teatral.

Para diferenciar o termo *absurdo* descrito pelo dicionário⁵⁹, adotarei a escrita *Absurdo*, com a inicial maiúscula, para me referir ao estilo teatral e à explanação filosófica de Albert Camus (2018): o sentimento de desesperança e a percepção da falta de sentido na existência humana. Na filosofia existencialista, Absurdo é o que não tem explicação racional, e, no contexto camusiano e sartreano⁶⁰ do período entre guerras, é um cenário de desilusão sobre o mundo esfacelado e devastado ideologicamente. (PAVIS, 1998). Usarei a sigla TdA para me referir ao Teatro do Absurdo.

Na década de 1950 na Europa, existia um grupo de autores que apresentavam suas peças em teatros menores, com menos público, quase marginalizados por não seguirem a tradição da *boa peça*. Estes dramaturgos abordavam temáticas similares, que refletiam o espírito de sua época, o período pós Primeira (1914–1918) e Segunda Guerra (1939–1945) Mundial. Os horrores da guerra causaram um clima de desconfiança e fragilidade nas relações, a perda de fé na humanidade, um pessimismo em relação à existência, - este ânimo se manifestou na criação literária e dramaturgica. Martin Esslin, crítico teatral e jornalista, em *O Teatro do Absurdo* (1961), aponta algumas características que

59 Absurdo. 1 Que é contrário à razão e ao bom senso; que não faz sentido; [...]. 2 POR EXT Que foge às regras ou normas estabelecidas. 3 Que é simplório; ingênuo, tolo. (MICHAELIS, 2018).

60 Relativo ao filósofo francês Jean-Paul Sartre.

se sobressaíram ao analisar estas peças: um estado de desolação, a incomunicabilidade, a aparente falta de lógica das ações e diálogos, a distorção de valores morais nas relações humanas, entre outras (ESSLIN, 2018).

Para mostrar seu ponto de vista sobre o TdA, Esslin cita Ionesco: “Absurdo é aquilo que não tem objetivo... Divorciado de suas raízes religiosas, metafísicas e transcendentais, o homem está perdido; todas as suas ações se tornam sem sentido, absurdas, inúteis”. (IONESCO, 1957, apud ESSLIN, 2018, p. 23). É deste conjunto de sensações, unido ainda ao que o autor cita como “ausência de sentido da vida, da inevitável degradação dos ideais, da pureza e dos objetivos [...]”⁶¹ que Esslin se refere como a fonte de suas análises.

Entre as características das peças Absurdas está a quebra da tradição aristotélica que se via no teatro nas décadas que antecederam a aparição do TdA, ou seja, a da *boa peça*: com um tema definido e enredo linear, de temporalidade lógica, com personagens concretos cujas motivações são bem estabelecidas, e diálogos compreensíveis. As obras Absurdas não obedeciam a nenhum destes traços considerados “normais”, ou “de boa qualidade” na época.

Quanto à linguagem, o TdA exhibe a falta de lógica construída, principalmente na verbalização desconexa entre personagens, o *nonsense*, e a contradição em relação às ações da cena. Autores como Eugène Ionesco e Fernando Arrabal trabalham

61 Ibidem.

a poesia na comunicação, o primeiro em ações – embora as palavras sejam banais – e o segundo, no texto. Há, inclusive, a dificuldade de entendimento na recepção das peças: “Fala-se do caos? Então a forma também é caótica. A falta de comunicação manifesta-se na própria dificuldade de comunicação com o público” (ROSENFELD, 2009, p. 327). O grotesco se mescla com a representação naturalista, não há regras pré-determinadas, o intuito é revelar a alienação do ser humano no mundo.

O Absurdo se nutre de uma contraposição que, inicialmente, pode parecer paradoxal, mas que se analisada de forma aprofundada, revela sua essência. Se o naturalismo no final do séc. XIX usava a linguagem objetiva e seca como metáfora da realidade cruel, no Absurdo a representação naturalista desencadeia outro efeito: a realidade cruel priva a pessoa de ilusões e provoca o desencanto, o que a coloca em desarmonia com sua realidade. Dessa forma a linguagem torna-se um símbolo desse desequilíbrio; a incapacidade comunicativa constituída sobre a ausência de coerência e lógica é a expressão máxima do isolamento no qual se encontra essa pessoa, e que a aliena por não se sentir parte de um mundo que antes era identificável.

O TdA não tem o reconhecimento de inúmeros críticos, por acreditarem que Esslin uniu dramaturgos extremamente díspares em seu livro (Ionesco, Arrabal, Samuel Beckett, Jean Genet, Edward Albee, etc.), e porque alguns destes dramaturgos não se reconheciam nesta classificação. Sobre isto, Esslin faz uma analogia às artes visuais, ao dizer que para se analisar o *Zeitgeist*, ou o espírito de uma época, é necessário que se tenha

um distanciamento, pois “Artistas intuitivos costumam ignorar o que seus trabalhos têm em comum com a abordagem ou a atmosfera predominante no período. Seria como perguntar a um ceramista da era paleolítica se ele se considerava um praticante do estilo magdaleniano” (ESSLIN, 2018, p. 10).

Mesmo assim, ao pesquisar sobre o TdA, noto que ele foi também referenciado como *Teatro de Vanguarda*. O termo *vanguarda*, de acordo com a visão de Léonard C. Pronko (GUINSBURG, 1990, p. 9), teatrólogo estadunidense, é relativo à recusa em aceitar a norma determinada, é sobre contestar e não se adaptar aos preceitos definidos e seguidos pelo senso comum. Ao mesmo tempo, é sobre colocar-se em um modo de contínua investigação, Para Ionesco⁶², a definição de vanguarda refere-se mais à ideia de “oposição e ruptura”, e a considera como um instrumento para reaver uma verdade que não está mais operante, e “reintegrá-la inaturalmente no atual”⁶³. Vejo esta ideia como uma forma de pensar o TdA hoje, no sentido de que toda a arte se renova a partir de sua inserção no, e em diálogo com o momento presente, e as implicações e desdobramentos que isto traz é o que as caracteriza no contemporâneo.

Procurando traços comuns aos autores Absurdos, Guinsburg indica que há uma “atitude geral e certos antecedentes” (1990, p. 9) de alguns deles, que reverberam os frutos do período após a ocupação nazista na década de 1940. O exis-

62 Ibidem.

63 Ibidem.

tencialismo é trazido como um fator comum ao sentimento da época, que se concretizava na criação textual em forma de “absurdo da vida humana, a alienação do homem em coisa, fonte da náusea, a incomunicabilidade da linguagem e a solidão humana, a inexistência de uma natureza humana em geral e a necessidade de escolher-se [...]”⁶⁴.

Uma união de fatores gerou o que se conheceu pelo TdA do século XX, passando pela negação ao racionalismo, a transgressão das normas da estrutura de escrita da época, a recusa em produzir uma arte que evidenciava padrões burgueses (como era a *boa peça*), e os horrores existenciais causados pela guerra. Alguns teóricos divergem sobre o predomínio de cada um destes tópicos nos fundamentos do Absurdo. Por exemplo, Fran Mason, professor estadunidense e autor do *Historical dictionary of postmodernist literature and theater*⁶⁵ (2016), defende que o absurdismo é mais sobre seu aspecto filosófico da busca inútil por um sentido (que não existe, pois não há garantias concretas baseadas na realidade que ofereçam este sentido) do que a preocupação com a inovação das formas. Mason (2016, p. 28) fala que a negação - que vem das raízes existencialistas - une-se ao anseio em ilustrar a insignificância da existência, com personagens sobrevivendo num universo sem expectativas nem ordem.

Guinsburg traz outra reflexão: o sucesso de Beckett e Ionesco foi positivo não apenas por tirar o TdA de apresenta-

64 Ibidem.

65 Este livro não foi lançado no Brasil, portanto, não há tradução em português. Tradução minha: Dicionário histórico da literatura e do teatro pós-modernista.

ções marginalizadas em teatros pequenos, e por impulsionar o êxito deste estilo, mas por ter revelado que as questões às quais este teatro colocava sua atenção não estava a serviço do entretenimento e de atender às “indagações, às inquietações de uma plateia burguesa e/ou proletária [...]”. Se isto debilitou ou não a energia militante desta Vanguarda, a sua audácia revolucionária e o seu ‘vanguardismo’, eis uma questão que continua tendo grande atualidade crítica e que merece, por certo, tratamento à parte” (GUINSBURG, 1990, p. 10).

Esta ideia foi descrita pelo autor em 1990. Questiono-me se este seria um argumento atual na década de 2010, e como isto poderia influenciar a escrita Absurda hoje. De todo modo, Guinsburg conclui que “[...] a verdade é que, graças a Beckett e a Ionesco, esse problema se tornou um problema”.⁶⁶

A partir das referências levantadas até então, aponto algumas das características encontradas em textos do TdA: negação ao racionalismo; transgressão das normas da estrutura de escrita que vinham sendo praticadas; recusa de continuar produzindo uma arte que evidenciava os padrões burgueses; horrores existenciais causados pela guerra e suas repercussões; *nonsense* estético e poético; informalidade da linearidade narrativa; informalidade da estrutura poética; incomunicabilidade (dos personagens entre si, e com o público); falta de esperança e fé na humanidade; esvaziamento do significado das palavras; humor áspero; violência instintiva; e o herói anti-herói.

66 Ibidem, p. 11.

Assim, questiono-me: Como pôr em diálogo as tendências da dramaturgia contemporânea e o TdA, de modo a sugerir caminhos para se pensar o Absurdo como uma forma de escrever para a cena hoje? Minha produção dramaturgica vem como um apontamento prático de uma possível resposta. Esta peça se pretende ser julgada menos pela sua qualidade técnica ou artística, mas antes pela capacidade de relacionar os aspectos teóricos à escrita cênica. Eugene Webb, filósofo e acadêmico estadunidense, defende que “Para encontrar um caminho além do absurdo, é preciso atravessá-lo” (2012, p. 30). Deste modo, considerando que o TdA é sobre, feito de, nasceu, criado, justificado em dramaturgia, torna-se, a meu ver, uma escolha evidente escrever sobre este tema no formato de peça teatral.

SÍSIFA ENCAIXOTADA

Por Ângela Stadler
Ou AnteStadler do Que Nunca

Esta peça foi escrita de acordo com as normas da ABNT. A contragosto da autora.

Cena 1 A VIDA É SONHO

Black Out. Fumaça.

Um coro de mil vozes canta “Because” dos Beatles⁶⁷. Luzes lentas.

67 The Beatles. *Because*. Composição: Lennon – McCartney. Prod.: George

Movimento de luzes e cores.

Mil bailarinos dançam.

Projeção de imagens do “Homem Vitruviano”.

Pausa⁶⁸.

*Projeção de uma imagem cujo fundo é igual ao “Homem Vitruviano”,
porém, no lugar de uma figura humana, tem um cachorro.*

CENA 2 Freud e Jung se divertem no jardim

Entram animados Freud e Jung, claramente atores vestidos de cães.

*Em projeção: gramado, árvores, arbustos e flores. Eles exploram o
espaço e demarcam o território de vez em quando.*

- Ebaaaa, gramaaaa
- Correeee, hahahahaha
- Ali, ó! Aaahhhahaha
- Vem cheirar!
- Péra, tchô fazê... ..
- Orra!
- Calma!

Correm

- Ahahahaha
- Hahaha

Jung esfrega as costas na grama

Martin. Álbum Abbey Road. Gravadora: Apple Records. Londres: EMI Studios, 1969.

68 Esta pausa é dramática.

- Freud, venha aqui
- Quê
- Venha aqui, Freud. ... Vamo, Freud, seu atrasado.
- Olha, que magnífico
- Magnífico. Estupendo
- Olha, que estupendo
- A grama é magnífica

Suspiros e risos

- A grama é magnífica e magnética. Olha. Olha essa grama, ela é tão orgânica
- Ela é muito orgânica, é natural
- Ela nasceu direto da terra e agora virou uma grama tão viva
- Sente o cheiro

Piada interna. Muitos risos.

- Sente o cheiro da grama orgânica. Ela é tão verde
- Seu ridículo, você não enxerga cores
- É senso comum. Inacreditável, em pleno 2019,
- Seu ridículo, você não tem concepção temporal
- Eu sei que a grama é diferente do chão da sala,
- Do chão da cozinha também. Uma vez eu tava deitado na cozinha e veio uma chuva. Mas foi só de uma gota.
- O que choveu?
- Queijo.
- Nossa, que sorte!
- Uhum. E aí tem a regra dos 3 segundos.
- Que se você comer antes de 3 segundos não dá dor de barriga?

- Não, que se você comer antes de 3 segundos a humana não consegue pegar antes de você
- hahahahahahahah
- hahahahahhahahahah

CENA 3 Antiespecismo

Beatrice Maia – Lá em casa sempre teve cachorro. Desde criança. Minha mãe dizia que ele não podia subir no sofá, mas depois de uma semana ele tava lá dormindo na cama com ela, os dois comendo bergamota juntos, ela comprando biscrok e pedigree sachê no pet e brigando comigo porque eu não vi que ele tava me contando que fez xixi no lugar certo. *(Pausa)*

Meu nome é Beatrice Maia, e eu sou mãe de cachorro.

Quando as mães de cachorro abraçam seus cachorros⁶⁹, o cérebro delas libera ocitocina, o hormônio que reduz o estresse. Quando elas olham pra eles, também libera serotonina e dopamina, o hormônio do bom humor e da memória. Estes hormônios também são liberados pelos cérebros das mães de humanos, quando elas olham e tocam os seus bebês. Entre humanos, isso acontece por causa de um processo evolutivo, para que as mães acolham estes seres indefesos e queiram protegê-los e manter a

69 PETIT, Harry. What having a dog does to your brain and body: Scientist reveals how bonding with canines triggers the release of dopamine and oxytocin in the same way as loving a child. London, UK: Daily Mail Online, 2018. Acesso em 22.07.2018. Disponível em: <www.dailymail.co.uk/science-tech/article-5807069/Dogs-trigger-release-dopamine-oxytocin-way-children.html>

sobrevivência deles, e portanto, a da espécie. Entre mães humanas e filhos caninos, isso é diferente. A mãe humana não precisa necessariamente criar o filho canino, os animais que vivem na rua são prova de que – de uma maneira horrível e precária – eles conseguem sobreviver sem uma mãe humana. O motivo é outro. É outro o motivo.

B.O.'s intercalando os cães: Brincando. Destruindo algo. Comendo. Rindo. Dormindo.

CENA 4 A carta anônima

Os cães dormem. O diretor da peça recebe uma carta.

O diretor – Beatrice Maia! Eu tô sendo ameaçado de denúncia de maus-tratos aos animais porque tem cachorros nessa peça.

Jung (*num sobressalto*) – Tem cachorro na peça! Cachorro?? Aonde?? Eu vou acabar com ele.

Beatrice – Como assim?

O diretor – Os cachorros, Beatrice!! Os 2 cachorros.

Jung – 2 cachorros?? (*Acordando Freud*) Freud, acorda!! Acorda, seu atrasado!

O diretor – Beatrice, não vai dar pra ficar com eles. Vai dar problema. Você sabe de quanto é a multa por colocar animais em espetáculos? Tem uma lei proibindo isso.

Beatrice – Mas eu não posso abandonar meus filhos!! Eu sou antiespecista, por Deus do céu!

Freud – Hein?

Jung – Tem 2 cachorros nessa peça!! A gente precisa achar os 2, defender nosso território, nossa mãe e salvar o mundo e o universo e tudo o que ele contém!!

O diretor – Você vai ter que dar um jeito nisso.

Beatrice – Como “dar um jeito”?

O diretor – Calma. Eu vou pensar em alguma coisa.

Freud – Será que eles são legais?

Jung – Aaahh, Freud, seu velho do cachimbo!

Beatrice – Freud, Jung, venham aqui me dar um abraço imediatamente. (*Eles se abraçam*) Nada nem ninguém vai separar a gente! Nunca!

- De todas as humanas do universo, você é a minha preferida.
- Verdade.

Ocitocina. Dopamina. Serotonina. Amor.

CENA 5 Absurdo existencial

Os cães morrem.

CENA 6 Beatrice morre um pouco todos os dias, pro resto de sua vida

Beatrice com os cães mortos no colo. Ela chora da tristeza mais profunda. Um anjinho do paraíso entra em cena e canta o refrão de “You are my Sunshine”⁷⁰. Outro anjinho entra, ambos repetem o refrão. Os cães abrem os olhos, veem os anjos, ficam felizes. Levantam, beijam Beatrice e saem cães e anjos. Beatrice não vê nada disso. O coro canta. Sol. Beatrice abre um guarda-chuva e deita embaixo dele. Fica um tempo sozinha. Ela fica sozinha. Ela fica. Ela é sozinha. Ela nunca mais será inteira. Ela não é mais nada. Só continua respirando porque é uma função biológica automática. B.O. longo ao som de mil vozes.

CENA 7 Sísifa encaixotada

O diretor da peça está na cabine de som, ou algo assim. Num lugar elevado. Beatrice grita aos céus, incrédula. Amaldiçoa os deuses do Olimpo. Joga uma praga na casa do diretor. Ela diz: “Uma praga sobre

70 Johnny Cash. **You Are My Sunshine**. Composição: Jimmie Davies e Charles Mitchell. Álbum *Land of the Free Home of the Brave*. Columbia Nashville – Sony Music Entertainment. Nashville: Nashville Records, 1969.

a sua casa!” Rasga seu contrato de prestação de serviços a esta companhia. Ela sente raiva. Tenta barganhar. Tenta colar de novo o contrato e diz que trabalhará de graça pra sempre se puder reaver os cães. O diretor diz que não funciona assim. Depressão. O diretor se desculpa. Ele diz que não tinha outro jeito. Que ele nunca quis magoar Beatrice, mas que é o ciclo da vida, e que isso eventualmente vai acontecer com ela também, pois os elencos acabam sendo reciclados sempre.

*Beatrice dança*⁷¹.

Mil bailarinos dançam. Os cães dançam. Os anjos dançam. O coro de mil vozes canta.

Cai o pano.

71 Beatrice sabe sobre aquela coisa da memória. Sobre que cada vez que você lembra de uma coisa você está lembrando da última vez que lembrou daquilo. Ela tem medo de lembrar dos cães porque não quer que a cada lembrança eles se apaguem cada vez mais. Ela tem medo de continuar vivendo sem a dopamina, a ocitocina e a serotonina que era produzida única e exclusivamente por eles. Pela presença deles. Beatrice está consumida pelo medo de perceber que nunca mais vai poder encostar neles. Nem olhar pra eles.

Ela está com medo de dormir e sonhar com eles. E acordar achando que eles estão vivos, e perceber que não estão, e ter que passar pela brutalidade de receber a notícia de novo.

Ela está se afogando e tentando permanecer em posição fetal para se salvar. Ela não vai se salvar.

Ela vai continuar vivendo, dia após dia, uma vida qualquer, repetindo os dias e as horas. Castigada pelos deuses, ela vai empurrar uma rocha montanha acima, e quando a rocha chegar no topo, rolará para baixo e Beatrice vai recomeçar. E vai repetir isso pra sempre. Até o último de seus dias na Terra. Ela não saberá disso. E um dia, saberá. Então, ela estará livre.

Referências

[ABSURDO]. In: MICHAELIS, **Dicionário Michaelis Online**. Editora Melhoramentos, 2018. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/absurdo/>> Acesso em: 03 out. 2018.

CAMUS, Albert. O mito de Sísifo. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2018.

ESSLIN, Martin. O Teatro do Absurdo. Tradução de Bárbara Heliodora; traduções das atualizações de José Roberto O'Shea. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2018.

GUINSBURG, Jacó. Vanguarda e Absurdo: uma cena de nosso tempo. Aula magna do Projeto Integração realizada na Universidade de São Paulo. São Paulo, SP: Escola de Comunicação e Artes/ USP, 1990.

MASON, Fran. Historical dictionary of postmodernist literature and theater. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2016.

PAVIS, Patrice. Dictionary of the Theatre: terms, concepts and analysis. Toronto, Canada: University of Toronto Press Incorporated, 1998.

ROSENFELD, Anatol. A Arte do teatro: aulas de Anatol Rosenfeld (1968). Registradas por Neusa Martins. São Paulo, SP: Publifolha, 2009.

WEBB, Eugene. As Peças de Samuel Beckett. Tradução de Pedro Sette-Câmara. São Paulo, SP: É Realizações Editora, 2012.

AUSÊNCIA COMO FORÇA DE PRESENTIFICAÇÃO: UMA ANÁLISE SOBRE O SURGIMENTO DE POSSIBILIDADES NA ATUAÇÃO

Arlette Souza e Souza (UDESC)
arlettesouza@gmail.com

Resumo: Esse artigo investiga o conceito de ausência como ferramenta nos processos de criação nas artes cênicas, mais especificamente através da análise das possibilidades criadas por esse conceito durante a prática do Modo Operativo AND e da Composição em Tempo Real. A noção de ausência como campo de possibilidades será fundamentado em estudos da ciência cognitiva, por meio da pesquisa sobre os processos mentais que se engajam na trajetória de tradução das relações, fenomenologicamente e cognitivamente. Para tanto, os conceitos de “mente incorporada” (LAKOFF, JOHNSON, 1999) e de “originação dependente” (VARELA, THOMPSON, ROSCH, 1991), a ideia de um sujeito/objeto não dicotômico e o engajamento com a experiência do “aqui e agora” são reflexões cognitivas que podem ser comparadas com os processos do MoAND e da CTR e com a ideia de ausência como aquilo que emana da relação, o que está porvir. Além disso, a construção do discurso cênico se relaciona com a ideia de ausência como forma de engajar o outro na diferença, de convidá-lo a incorporar o discurso através da associação dessa vivência com o conceito

linguístico de metáfora viva (RICOEUR, 1975). Portanto, essa pesquisa busca investigar se o estudo do discurso e das metáforas corporais podem ser entendidas como maneiras de experimentar novos mundos, e como forma de reconhecimento político e artístico através da análise da ideia de ausência como campo de experiência onde surgem possibilidades.

Palavras-chave: Ausência, Corpo, Imagem, Metáfora, Atuação.

O objetivo da minha pesquisa de doutorado é fazer a revisão bibliográfica do conceito de ausência nas artes cênicas e como essa ideia se articula com a produção de possibilidades e com a investigação de uma possível identidade artística de um grupo, através da prática do *Modo Operativo AND* (MoAND) da antropóloga brasileira Fernanda Eugênio⁷² e/ou como o jogo de *Composição em Tempo Real* (CTR) do diretor e coreógrafo português João Fiadeiro⁷³.

Em minha dissertação de mestrado *A Mente Incorporada e a Integração Conceitual no Modo Operativo AND- UDESC 2017*, analiso o conjunto de ferramentas de criação coletiva conhecido como MoAND e/ou CTR. Investiguei essas ferramentas através da compreensão dos conceitos de mente incorporada do linguista cognitivo George Lakoff e do filósofo cognitivista

72 Fernanda Eugênio é pós-doutora pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (2012), é ta doutora (2006) e mestre (2002) em Antropologia Social pelo Museu Nacional da UFRJ.

73 João Fiadeiro é bailarino e coreógrafo português

Mark Johnson (1999), e de integração conceitual (*blending*) dos linguistas cognitivos Gilles Fauconnier e Mark Turner (2002). No capítulo final, eu expliquei como esses conceitos cognitivos podem fundamentar a construção de um novo vocabulário para o jogo e como esses mesmos conceitos abrem novas possibilidades de leitura e de prática do MoAND e da CTR.

A minha tese de doutorado continua nesse sentido, agora levantando questões que não foram aprofundadas na dissertação de mestrado. Em primeiro lugar, retomo o conceito de mente incorporada das ciências cognitivas. Lakoff e Johnson (1999) descrevem a mente não como uma parte do corpo, como algo que pertence ao corpo, mas como propriedade ou como atributo do corpo. Quer dizer, o corpo inteiro pensa, é afetado por pensamentos e, além disso, forma, cria pensamentos e imagens através do corpo, como um todo sempre em relação com o mundo. Nesse sentido, os autores entendem a criação de imagens mentais como uma ação corporal, pois o processamento de imagens exige um engajamento do corpo com o mundo exterior, o entorno e, também, uma relação com seu corpo, com imagens vivenciadas e memorizadas através dos sentidos.

A criação de imagens mentais é uma ação, também porque se revela no próprio corpo, como, por exemplo, no caso do subtexto do/a ator/atriz, ou seja, uma imagem ou um discurso que o artista repete e incorpora para revelar em seu corpo a atitude, a energia do personagem, ou do acontecimento, dependendo daquilo que deseja traduzir em seu corpo. Assim, comecei a

perceber o MoAND e a CTR como caminhos para investigar essas metáforas do corpo.

A prática do jogo, que pode ser dividida em o *Jogo das Perguntas* e o *Jogo das Relações*⁷⁴, busca observar e traduzir as relações entre as coisas, com o objetivo de criar em conjunto, em grupo. Quer dizer, ao observar o que existe “entre”, o intervalo, “aquilo que emerge” entre os objetos/sujeitos, a relação em si, se percebe que, na realidade, o acontecimento não existe e não existiu, na verdade ele vai existindo, vai sendo, está em movimento. E quanto mais abrimos mão de experiências pessoais, memórias e desejos particulares, mais conseguiremos agir e criar em conjunto.

No entanto, essa proposta parece, a princípio, impossível, pois não posso abrir mão de meu ego, de minha subjetividade totalmente. Por isso, a proposta da prática é de experimentar essa possibilidade o máximo possível durante o jogo, é de tentar suspender o desejo pessoal, a solução individual, pelo menos durante o jogo, no momento em que o acontecimento se dá.

Segundo Varela, Thompson, Rosch (1991) ao observar a efemeridade e a codependência das relações, no sentido de compreender os acontecimentos em relação, é possível, em alguns momentos, conseguir tomar uma posição e agir de ma-

74 Segundo Fernanda Eugénio e João Fiadeiro (2012) durante o Jogo das Perguntas jogamos individualmente, questionando e inventariando a relação entre as coisas; e o Jogo das Relações é jogado em grupo, pois é o momento em que efetivamente tomamos uma posição e compomos com o acontecimento, nos relacionando, então, com a relação inventariada individualmente durante o Jogo das Perguntas.

neira realmente coletiva, explorando o mundo de possibilidades que existe em uma relação e/ou entre as relações. Originação dependente ou (*pratitya-samutpada*) é um princípio da filosofia budista, que os cientistas cognitivos Varela, Thompson e Rosch utilizam para explicar que tudo está em interdependência no mundo. Além disso, compreender que tudo é impermanente, a experiência se baseia no momento, no acontecimento. Assim como no MoAND e/ou na CTR que investiga justamente a codependência dos objetos e dos sujeitos, tendo, como princípio, a ideia de “com-por” (EUGÊNIO, FIADEIRO 2013), compor junto, uma tomada de posição “com”, em relação. E ainda, que se propõe a renovar o olhar para o acontecimento a cada momento do jogo, se aventurando a jogar com a instabilidade, com a impermanência em si.

A proposta do MoAND e da CTR é de não criar individualmente. As perguntas que os movem são: “Como não ter uma ideia?” e “Como viver juntos?” (EUGÊNIO, FIADEIRO 2013). Porém, é muito difícil não propor uma ideia durante um processo criativo. Essa orientação do jogo, de não ter ou de não impor uma ideia, acaba por denotar uma fragilidade do eu contemporâneo, e conseqüentemente do artista contemporâneo, que tem dificuldade em sustentar o não saber, a ausência, a espera, a escuta. Apesar de a relação estar sempre em movimento, se modificando, ainda existem alguns momentos nos quais acontece o reconhecimento, o instante em que todos os participantes de um grupo compartilham de uma mesma percepção, traduzem, ou

sentem da mesma maneira aquilo que observam. Isso pode ser observado na prática do MoAND e da CTR.

Na minha experiência com o jogo, percebi que é possível reconhecer maneiras de se engajar na prática por meio do entendimento dos rituais e dos comportamentos, que dizem muito sobre o grupo de jogadores. Isso pode ser observado tanto através das metáforas do corpo em ação quanto da tradução, do entendimento do jogo em si. Além disso, é possível começar a discutir uma posição política e/ou artística que pertença ao grupo, ao coletivo, e que surja no momento da prática e não previamente.

Segundo o linguista Paul Ricoeur (2011), o ato de traduzir pode ser visto de duas maneiras. Primeiro no sentido de traduzir um texto, uma mensagem, uma ideia de um idioma para outro, mas também é possível entender tradução como interpretação de significantes dentro de um mesmo ambiente linguístico. Então, traduzir é tanto o entendimento de uma outra língua, diferente daquela de origem e também é a interpretação, dentro do mesmo âmbito cultural, de diferentes informações ou mensagens.

Entender então, como o ator traduz em seu corpo, o texto, o treinamento, a concepção da direção, sua partitura mental e até a emoção. Em resumo, como o ator compõe. Quando um ator começa a exercitar um método, ele está traduzindo para o seu, um corpo que foi criado em outro lugar e momento histórico. E assim, também, a tradução de um texto de teatro, normalmente precisa lidar com elementos igualmente históricos e

culturais da língua traduzida e, além disso precisa lidar com os mesmos elementos da sua própria.

Partindo ainda do modelo de Ricoeur (2011), serão observadas duas questões centrais para pensar tradução: a interculturalidade e a metáfora viva. A interculturalidade é a exploração das virtualidades da língua original e a descoberta de novos mecanismos da língua materna, gerando novos espaços linguísticos (RICOEUR, 2011). Portanto, a língua de partida ganha novos significados e a língua materna aviva suas possibilidades, novas alternativas aparecendo, assim, para ambas. Nessa perspectiva, a noção de metáfora viva será a base para discutir a criação de novos significados, explicando quais os caminhos que nossa mente percorre para traduzir, interpretar e fazer surgir novos significados e novos mundos através do processamento de imagens mentais e do discurso. E ainda, como vivenciamos esses processos corporalmente, tanto durante a percepção, quanto durante a tradução desses discursos em movimento, em relação com o exterior.

O diálogo intercultural só é possível através de uma metáfora viva, pelo encontro de suas diferenças. A metáfora viva não é a tradução científica do diferente, mas o habitar sensorial da diferença. A metáfora viva nos transporta para o mundo do interlocutor, passamos a vivenciar, a experimentar em nosso corpo o discurso do outro. Assim, em alguns momentos, também aquilo que não foi dito, ou que não foi mostrado, nos leva a habitar a diferença, o outro, através de nossas próprias construções mentais manuseadas pela ausência do discurso ou pelo não-evento. E, nesse caso, como preenchemos as ausências com

imagens mentais particulares, nos envolvemos ainda mais com a situação ou com o discurso.

Por exemplo, a cena da morte no chuveiro de Alfred Hitchcock no filme *Psicose* (1960): em momento nenhum a cena da facada é mostrada, apenas podemos observar os rastros dessa ação, o sangue, o grito, a sombra da faca. Entretanto, construímos, preenchemos essa lacuna com imagens mentais pessoais, que se articulam com nossas experiências e com nossa memória, e, portanto, são muito mais potentes e universais do que qualquer cena de morte que Hitchcock pudesse ter filmado. Para Paul Ricoeur (2011), a metáfora viva não designa o mundo e as coisas do mundo tais como elas são, ao contrário, a metáfora constrói novos mundos. Ao habitar a diferença, experimento a diferença, ajo diferentemente sobre o mundo, produzindo um mundo diferente.

Ainda em relação ao discurso, segundo a professora e autora de teatro Elinor Fuchs em *Revenge of Writing: Re-Thinking Theatre after Derrida* (1985), o texto dramático tradicionalmente se propõe a criar uma espontaneidade ilusória. Esse paradoxo se dá porque tal texto é escrito previamente, mas, ao ser encenado, nos leva a pensar que a cena está se dando naquele exato momento. Nas décadas de 70 e 80 a ideia de presença, como presentificação, apartada daquela produzida pela representação, foi tomando lugar de destaque, sobrepunhando o valor do texto dramático como doador de sentidos. A ideia contemporânea de presença teatral pode ser entendida como a totalidade do espetáculo em sua unidade e como a troca, a comunicação entre o

ator e o espectador. A relação produz presença. O que interessa da argumentação de Fuchs, para essa pesquisa, é que na passagem do teatro centrado no texto como doador de sentidos para o teatro fundamentado na presença física do ator, emerge a compreensão de que se o primeiro tornava presente em cena uma ausência que dela não participa, no segundo a ausência é aquilo que se manifesta como realidade imanente à cena. Aquilo que emerge da relação, o acontecimento “entre”. Isso leva a entender o teatro como produção paradoxal de ausência como força de presentificação.

Fauconnier e Turner (2002) explicam que cotidianamente, comprimimos, dentro dos espaços mentais integrados, contrapartidas que são verdadeiras na integração de imagens que construímos em nossa mente, para que possamos compor com o mundo à nossa volta. Entretanto, essas contrapartidas são, na realidade, coisas que não existem, ou seja, ausências como força de presentificação, e podem ser percebidas através do discurso. Expressões como “a ausência de neblina” ou “coloque ali em frente à cadeira que está faltando” são exemplos desses processos. Segundo os autores, criamos imagens mentais da neblina e da cadeira para que só depois possamos entender a ausência dessas ideias. Entretanto, em nosso cérebro essas coisas são reais, elas ocupam um espaço físico, elas podem ser descritas e localizadas, e essa fisicalidade ocorre porque essas não-coisas habitam uma lacuna, um hiato, uma cesura dentro do espaço mental de entrada de imagens, onde não existe nem neblina nem cadeira.

Mais ainda, o nada, a ausência, a não-coisa pode se tornar um evento, uma ação.

Nosso pensamento consegue criar espaços mentais e entrecruzamentos onde em um espaço mental, algo está acontecendo e em outro não tem nada acontecendo. Aqui muitas relações complexas de compressão, associação, causa-efeito e outras são processadas para entendermos como o nosso pensamento compreende e lida com a ausência, tornando-a corpo. Tudo isso reforça a ideia de Fuchs da ausência como fisicalidade.

Fernanda Eugênio e João Fiadeiro (2013) apresentam um modelo voltado para os processos de atenção e coletivização radical da produção da obra. No MoAND e na CTR o sujeito não é protagonista da ação, ao invés disso ele toma uma posição ao participar da construção do acontecimento. O pensar e o fazer acontecem concomitantemente no tempo e no espaço, criando um plano comum de possibilidades. Os autores consideram esse plano como um laboratório, uma maquete onde podemos observar a composição e os processos mentais de sua construção, em ato. Assim sendo, passei a experimentar o jogo como uma via para visualizar os processos mentais, elementos e associações que se dão na composição, aquilo que emerge da relação e que ainda não está, que está em devir, na ausência, a partir da tradução desses processos em metáforas corporais, em discursos e em comportamentos e rituais coletivos.

Referências

EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. **Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos.** In Urdimento, Rev. Artes Cênicas, n. 19, p. 63 – 71. Novembro 2012.

_____. **O Jogo das perguntas: O modo operativo “AND” e o viver juntos sem ideias.** In Fractal, Rev. Psicol. v. 25, n. 2, p. 221 – 246. Maio/Agosto 2013.

_____. **Posição.** In AND Mag: a revista electrónica do AND_LAB, Net, 30 set. 2013. Disponível em: <http://magazineandlab.wordpress.com>. Acesso em: 20 agosto 2013.

_____. **Secalharidade – o jogo das perguntas, o encontro é uma ferida e secalharidade (pack 3 livros) 1ª ed.** Lisboa: Ghost, 2013

FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. **The way we think: conceptual blending and the mind’s hidden complexities.** Cambridge: University Press, 2002.

FUCHS, Elinnor. **Revenge of writing: re-thinking theatre after Derrida.** In Performing Arts Journal, Vol. 9, No. 2/3, 10th Anniversary Issue: The American Theatre Condition (1985), pp. 163-173.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought.** New York: Basic Books, A Member of the Perseus Books Group, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1945.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva.** São Paulo: Edições Loyola 2000.

_____. **Sobre a tradução.** Belo Horizonte: UFMG, 2011.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **The embodied mind: cognitive science and human experience.** Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press, 1991.

CARTAS PARA OTELLO: O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA ÓPERA A PARTIR DA ENCENAÇÃO, VISTO PELO CARTEGGIO VERDI E BOITO

Carlos Eduardo da Silva⁷⁵ (UDESC)cae.
silva@gmail.com

Resumo: O tema da presente pesquisa é o processo criativo da ópera Otello, composta tendo como obras fontes a peça de William Shakespeare, de 1603, e na novela de Cinzio Giraldi, de 1565. O objetivo da pesquisa é investigar no epistolário trocado entre compositor e libretista se a existência de imagens, indícios sonoros e descrições de cenas, revela que as composições dos elementos musicais (partitura) e dramáticos (libreto) nasceram junto e, até mesmo, como consequência de uma primeira noção de encenação da ópera, instaurada já a partir das obras fontes e articuladora de imagens geradoras num espaço de múltiplas transposições interartes, numa criação não hierárquica nem linear entre poesia, música e encenação teatral. O corpus constitui-se de, aproximadamente, 350 cartas trocadas entre o maestro, Giuseppe Verdi, e o poeta, Arrigo Boito, além de outros interlocutores, durante o processo criativo que vai de

75 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC sob orientação do Prof. Dr. Sergio Romanelli, Mestre em Artes Cênicas, Bolsista FAPESC.

1879 até 1887, mais 5 notícias de jornais e 4 críticas de recepção. A pesquisa funda-se na perspectiva do novo paradigma do pensamento sistêmico, de Vasconcellos (2002); o estudo conta com o emprego do método epistolográfico, segundo Marcos Moraes (2006), Bouvet (2006) e Harouch-Bouzinac (1995), para análise do corpus; para abordagem do processo, Cecília Salles (2006, 2011, 2017) traz os conceitos de obra inacabada, criação em rede e em grupo, e de apropriação como técnica criativa em processos coletivos, de acordo com Luciana Borges (2015).

Palavras-chave: ópera; epistolografia; criação em rede; encenação; apropriação.

Prelúdio

“Retornemos ao passado, será um progresso”

Verdi, 1871 in (CESARI e LUZIO, 1913, p. 233, tradução nossa)⁷⁶

O prelúdio é um termo compartilhado entre várias artes, empregado na dramaturgia, na literatura em prosa, na poesia, e que na ópera designa “uma peça orquestral executada antes de a cortina se abrir” (Osborne, 1983, p. 312). O presente trabalho parte da comunicação realizada por ocasião do VII Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, e trata de apresentar sucintamente a pesquisa sobre o

⁷⁶ *“Torniamo all'antico: sarà un progresso.”*

processo criativo da ópera *Otello*, visto por meio do epistolário trocado entre seus compositores, Giuseppe Verdi e Arrigo Boito (120 cartas); bem como outros interlocutores, tais quais o empresário do maestro, Giulio Ricordi (220 cartas), e o pintor napolitano e amigo, Domenico Morelli (5 cartas); cartas estas movimentadas no período de composição, que vai de 1879 até 1887. A riqueza e importância dessa fonte deve-se ao fato de que, diferentemente do contemporâneo Richard Wagner, autor de vários livros que refletiam seu pensamento estético, Verdi não produziu qualquer obra literária, estando o seu pensamento presente apenas em cartas.

Segundo a tradição lírica italiana, normalmente, uma ópera é fruto do trabalho entre duas pessoas: um poeta e um músico. O primeiro produz a dramaturgia lírica, isto é, um drama em forma de poesia com argumentos autorais ou adaptados de alguma literatura pré-existente, que segue as normas e convenções (a estrutura) mais ou menos flexível, conforme a época, desse gênero artístico. O resultado desse primeiro esforço é conhecido como libreto. Por sua vez, o músico cria a dimensão sonora, o ritmo, as linhas harmônicas e melódicas que visam materializar os acontecimentos de cena, a partitura. Quando nenhum dos dois deixam o processo, por motivo de força maior, comumente, morte ou intransponível desacordo, assim configura-se a criação. Existe ainda, uma tendência ao primado do maestro sobre o poeta, no sentido de que é muito mais comum ver o musicista pedindo alterações do poema para acomodá-lo em música do que o contrário.

Especialmente, a ópera *Otello* marca o primeiro trabalho da parceria entre o compositor e o libretista numa composição dessa dimensão. A relação se deu conforme os seguintes termos: Giuseppe Verdi iniciou o processo com 66 anos e Arrigo Boito com 37 (29 anos a menos). Portanto, além do maestro estar no auge do reconhecimento artístico, recebendo todas as deferências de uma longa carreira que se acreditava concluída naquele momento, já o libretista era muito mais jovem. Interessante verificar como as cartas mostram a mudança no diálogo entre os interlocutores ao longo dos anos.

Resumo da ópera: *Otello* é baseado na peça teatral “Otelo, o Mouro de Veneza”, escrita por William Shakespeare, em 1603, a partir de argumentos da novela homônima de Cinzio Giraldi, de 1525. Essa ópera, assim como a peça de onde provém, narra uma história ambientada por volta do século XVI em Chipre, da trágica relação de amor entre o General a serviço de Veneza, Otello, e uma nobre e jovem veneziana, Desdêmona. Inconformado com a nomeação de Cássio para o posto de Capitão, o qual almejava, Iago planeja instigar no Mouro suspeitas de infidelidade entre a jovem esposa e o belo Capitão, utilizando como prova, um presente que Otello havia dado à mulher, um lenço previamente roubado pelo invejoso amigo. Assim, envenenado pelo ciúme, o General mata a inocente consorte e suicida-se tão logo descobridor da trama sobre ele lançada.

Quanto aos elementos da pesquisa, o tema circunscreve-se sobre o processo criativo da referida ópera; e o objeto são as cartas trocadas durante a criação, vistas como documentos

onde são discutidas soluções adotadas ou desprezadas. Seguindo o paradigma do novo pensamento sistêmico de Vasconcellos (2002), mais detalhado adiante, não se pretende alcançar com esta pesquisa resultados canônicos e que respondam abrangentemente a todos obra de Verdi ou Boito, mas reconhece-se que os problemas e conceitos que dela emergirem encontram nessa específica obra e em seu processo criativo, o seu contexto de sua ocorrência, sem pretensão de responder a outros processos criativos do compositor e do libretista. Assim, o problema parte de uma pressuposição antiga, que revela o processo criativo de Verdi na ópera *Otello* como sendo um procedimento iniciado na sonoridade da palavra, na declamação, conforme os testemunhos que passo a citar:

De: Giuseppe Giacosa, 17 de maio de 1885, sobre uma visita feita à Verdi em 25 de setembro de 1884, ao jornal “*Corriere della Sera*”.

[...] Na minha presença, o grande maestro discutiu com Boito algumas partes do libreto que o último lhe escreveu, seguindo passo a passo da adaptação do *Otello* shakespeariano. E comentando com profunda sabedoria dramática, ele leu em voz alta cenas inteiras do drama. Com nossos olhos, Boito e eu expressamos um ao outro o religioso sentimento de admiração que encheu nossas almas. Naquela leitura nós sentimos sublinhadas as harmonias que irão cruzar o mundo. A voz, a entonação, a cadência, os impulsos [...]. Vimos, pode-se dizer, com nossos próprios olhos, as flores de melodia germina-

rem, palavras levadas as suas últimas e mais altas potências fonéticas, transformarem-se em ondas sonoras [...] (CONATI, 2015, p.101, tradução nossa)⁷⁷

O testemunho do editor e empresário, Ricordi, reforça a tese até hoje aceita de que a criação verdiana parte da oralidade com a realização da leitura do libreto:

De: Giulio Ricordi, fevereiro de 1893, para a revista “*L’Illustrazione Italiana*”, comemorativa à estreia de *Falstaff*.

[...] Pouquíssimos são os rascunhos que Verdi traça durante o período de composição: são [apenas] simples lembretes, indicações de impulsos musicais, e nada mais. Com a leitura do libreto que Verdi concebe a ópera: é com a declamação dos versos que o compositor imagina as primeiras linhas gerais do próprio trabalho. Declamando, ele estuda a inflexão das vozes, as várias cores que as palavras assumem nos sentimentos de ira, piedade e amor: é assim que o grande maestro sempre tem feito [...] (RICORDI, 1893, p. 23, tradução nossa)⁷⁸

77 “Il grande maestro discuteva, me presente, col Boito alcune parti del libretto che questi gli scrisse, seguendo passo passo la sceneggiatura dell’*Otello shakespeareano*. E discutendo con profonda sagacia drammatica, gli veniva fatto di leggere ad alta voce intiere scene del dramma. Il Boito ed io ci esprimevamo a vicenda collo sguardo il religioso sentimento di ammirazione che ci empieva l’animo. In quella lettura sentivamo adombrate le armonie che correranno la terra. La voce, l’accento, le cadenze, gli impeti [...]. Vedemmo, si può dire, coi nostri occhi, germogliare il fiore della melodia, e le parole recate alla loro ultima e più eccelsa potenza fonica trasmutarsi in onde sonore...”

78 “Pochissimi sono gli abbozzi che Verdi traccia nel periodo della composizione: sono

As duas testemunhas citadas compartilham da percepção de que a criação verdiana dessa ópera partiu de uma apropriação oral do libreto para descobrir sonoridades nas palavras e versos, interconectado à própria concepção de teatralidade que o maestro possuía. Com isso estabeleceu-se uma certa ordenação criativa na qual, primeiro nasceu o libreto, em seguida a dimensão musical e, por fim, criou-se o processo de encenação para definir como dispor em cena tudo o que havia sido criado previamente.

A hipótese aqui levantada propõe uma visão diversa em que, talvez, o que as testemunhas acima presenciaram foi uma leitura que anunciava um processo já iniciado, mas não necessariamente era seu ponto de partida. Para tanto, buscar-se-á nas cartas a presença de outros elementos que sirvam como imagens geradoras, tais como descrições pictográficas e propostas de encenação indicando que Verdi esteve compondo. Dessa forma, a pesquisa não vem provar uma certeza, mas testar como ocorre a criação *Otelliiana* em Verdi restabelecendo a ordenação do processo criativo como uma criação em que libreto, partitura e encenação entrecruzaram-se em muitos momentos sem que tenha havido uma sequência predefinida.

Portanto, o objetivo da pesquisa é investigar no epistolário trocado entre compositor e libretista se a existência de

semplici memorie, indicazioni di spunti musicali e nulla più. E colla lettura del libretto, che Verdi concepisce l'opera: è colla declamazione dei versi che il compositore idea le prime linee generali del proprio lavoro. Declamando, studia le inflessioni delle voce, i vari colori che assumono le parole nei sentimenti d'ira, di pietà, di amore: il grande maestro ha sempre fatto così..."

imagens, indícios sonoros e descrições de cenas, revela que as composições dos elementos musicais (partitura) e dramáticos (libreto) nasceram junto e, até mesmo, como consequência de uma primeira noção de encenação da ópera, instaurada a partir do conhecimento das obras fontes, e que tenha articulado imagens geradoras num espaço de múltiplas transposições interartes, sem hierárquias nem ordenações lineares entre poesia, música e encenação teatral.

Tem-se a disposição as cartas trocadas nos anos de composição, reunidas e publicadas por Conati (2015) no “*Carteggio Verdi-Boito*”; o *Carteggio Verdi-Ricordi* entre 1880-1888, por Casati, Mossa, Ricordi, Petrobelli e Pompilio (1988; 1994 e 2010); e o *epistolário* de Boito, organizado por Bosio (2010a e 2010b). Além de documentos, notícias de jornal e manuscritos apontados nas cartas, e que sejam relevantes para reconstituir o processo criativo.

O trabalho justifica-se por ser o único que observa nas cartas sua rica descrição imagética não apenas como estratégia comunicativa entre o compositor e libretista, mas também como expressão de construção da encenação da ópera em conjunto com sua dimensão musical e dramática. Além disso, é a primeira obra em língua portuguesa a dedicar-se ao processo criativo de *Otello*, trazendo ineditamente a tradução dos referidos epistolários em português. Paralelo a isso, tem-se a configuração de um sistema complexo de criação interartes; o pressuposto da ópera *Otello* visto como obra inacabada; juntamente com a

instabilidade circunstancial da noção de autoria apontada pelo epistolar.

Metodologia

Para Vasconcellos (2002), de acordo com o paradigma tradicional do conhecimento, as verdades filosóficas e científicas estariam estabelecidas sobre a tríade: simplicidade, estabilidade e objetividade. Portanto, um certo fenômeno registrado no processo criativo pode ser observado sob a ótica reducionista, da simplificação e do isolamento, supostamente para melhor compreendê-lo e explicá-lo. De acordo com esse paradigma, seria adequado promover-se uma busca linear, intermitente e objetiva nos vestígios da criação com fins a se atomizar o gesto criativo. Como se o ato primeiro da criação pudesse ser reduzido à mais elementar das suas partes; e cartesianamente separável do contexto e do sujeito criador.

Em alternativa ao modelo tradicional, outros pressupostos epistemológicos emergem na contemporaneidade reconhecendo, por sua vez, que os fenômenos do universo não podem ser reduzidos, isolados e simplificados sem perdas conceituais. Ao contrário, as ocorrências devem ser analisadas na sua dimensão interconectada com outros fenômenos e atravessadas por eles. Essa perspectiva demanda novos paradigmas que tratem os fenômenos observados a partir do pressuposto de sua complexidade, instabilidade e intersubjetividade. Significa dizer que em todos os níveis da natureza existem sistemas complexos, de cau-

sas recursivas. Num mundo estável e constante torna-se razoável que a repetição gere resultados esperados dos acontecimentos, mas num mundo em processo, em fluxo, os fenômenos tornam-se instáveis e, por isso, incontrolláveis.

Exponho tudo isso para dizer que parto do pressuposto de que o projeto poético donde surge a ópera *Otello*, contém normas e valores estéticos válidos apenas a ele próprio, sem que com isso se esteja dizendo: “uma ópera, universalmente, se compõe de tal forma”. Além disso, não se pode ignorar o objeto independente do observador. Para Romanelli, “A importância desse paradigma, nascido no âmbito das ciências exatas e transferido para todas as outras, é que procura deslocar o foco da pesquisa do objeto para o observador, rejeitando a presumida objetividade.” (2013, p. 12-13) Não quero, com isso, transformar-me em objeto da minha própria pesquisa, apenas não desconsidero o fato de ser um brasileiro, falando da periferia da periferia da província, sobre a mais barroca das artes europeias, a ópera.

O *corpus* epistolográfico funda-se nas referências já apresentadas, o teórico é formado pelas obras que apoiam o método epistolográfico e nos textos que dedicam-se ao processo de criação da ópera em questão.

O metodológico busca abranger o problema da estruturação e clareza da pesquisa, da abordagem dos seus resultados. Esse *corpus* reúne o novo paradigma do pensamento sistêmico, que já foi introduzido, adotado mediante a perspectiva de Vasconcellos (2002). A abordagem das cartas será feita a partir da concepção metodológica da epistolografia, segundo Marcos

Antônio de Moraes (2007), Nora Bouvet (2006) e Geneviève Haroche-Bouzinac (1995).

O método da epistolografia é uma ferramenta importante para a análise das cartas não apenas no que elas expressam, mas na construção das relações históricas que produzem e nas mensagens não escritas, implícitas, que enunciam. O professor Moraes afirma que,

[com a epistolografia] abrem-se para pelo menos três fecundas perspectivas de estudo. Pode-se, inicialmente, recuperar na carta a expressão testemunhal que define um perfil biográfico. Confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um artista, contam a trajetória de uma vida, delineando uma psicologia singular que ajuda a compreender os meandros da criação da obra. A segunda possibilidade de exploração do gênero epistolar procura apreender a movimentação nos bastidores da vida artística de um determinado período. Nesse sentido, as estratégias de divulgação de um projeto estético, as dissensões nos grupos e os comentários acerca da produção contemporânea aos diálogos contribuem para que se possa compreender que a cena artística (livros e periódicos, exposições, audições, alterações públicas) tem raízes profundas nos “bastidores”, onde, muitas vezes, situam-se as linhas de força do movimento. Um terceiro viés interpretativo vê o gênero epistolar como “arquivo da criação”, espaço onde se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de

elaboração de uma obra artística, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica favorecendo a sua eventual reelaboração (MORAES, 2007, p. 66).

A parte do *corpus* dedicada a fundamentar o que já se conhece sobre o processo criativo dessa ópera, apoia-se em estudiosos que abordaram outras vertentes desse mesmo, em especial: o estudioso do processo de criação de *Otello*, James Hepokoski (1987) e Maria Viale Ferrero (1990); o biógrafo de Verdi, Franco Abbiati (1963); o organizador das cartas entre Verdi-Boito, Marcello Conati (2015); o investigador das obras de Boito, Emmanuele D'Angelo (2010); o pesquisador que reuniu todos os escritos do libretista, Piero Nardi (1942).

O processo criativo visto por meio das cartas

Existem dezenas de cartas trocadas entre Verdi e Boito no período da criação de *Otello*. Foram selecionadas algumas para identificar certas perspectivas indicadas acima por Moraes. Sobre as características psicológicas dos envolvidos, percebe-se a habilidade de Boito em negociar situações difíceis:

De: Boito, 18 de outubro de 1880
Para o Maestro: Giuseppe Verdi.
[sobre uma má ideia de Verdi para o final do terceiro ato]
Aquele ataque dos Turcos me dá a impressão como de um soco que quebra a janela de uma sala onde duas pessoas estavam prestes a morrer asfixiadas. Aquela atmosfera íntima de morte

criada com tanto estudo por Shakespeare é destruída de repente.

[...]

O senhor, Maestro, pode com um movimento de sua pena, reduzir o mais compelido argumento dos críticos ao silêncio (CONATI, 2015, p.9, tradução nossa)⁷⁹.

Outro importante aspecto biográfico revelado pelas cartas é que estas foram a única forma possível de comunicação inicial entre os dois principais envolvidos. Pois, é compreensível que no início do processo os criadores não tivessem tanta intimidade e proximidade para encontros presenciais, de sorte que até a mulher de Verdi, Giuseppina, escrevia “expressando” desejos do marido:

De: Giuseppina Verdi, 7 de novembro de 1879
Para o Editor: Giulio Ricordi
Cá entre nós, o que até agora ele [Boito] escreveu do “Africano” parece que agradou o gosto dele [Verdi] e está muitíssimo bem feito; certamente o resto também será. [...] Repito, a impressão é boa: modificações e refinamentos virão mais tarde (CONATI, 2015, p.LXXXIV, tradução nossa)⁸⁰.

79 “*Quell’attacco dei Turchi mi dà l’impressione come d’un pugno che rompe la finestra d’una camera dove due persone stavano per morire asfissiate. Quell’ambiente intimo di morte creato con tanto studio da Shakespeare è d’un tratto svanito.[...] Lei Maestro con un tratto di penna può ridurre al mutismo i più stringenti argomenti della Critica.*”

80 “*Inter nos quanto finora ha scritto dell’Africano pare sia di suo gusto e benissimo fatto; sicuro che sarà altrettanto ben fatto il resto.[...] Ripeto, l’impressione è buona: le modificazioni e la lima verranno dopo.*”

Com essa carta, em tom de confidência, para não dizer fofoca, teve-se a primeira confirmação de que a primeira versão do libreto havia agradado. Conforme ressaltado acima, nessa primeira fase (observe-se a data do envio da carta), não eram diretas as comunicações entre os envolvidos, mas oblíquas, da esposa para o empresário, por exemplo, uma vez que naquela altura os artistas envolvidos não eram próximos.

Também aparecem as discussões sobre questões relativas a quais das diversas traduções da peça de Shakespeare melhor expressaria o intento dos criadores, segundo pode ser visto abaixo:

De: Giuseppe Verdi, 8 de maio de 1886

Para: Arrigo Boito.

Caro Boito. Nos três versos feitos ultimamente tenho consultado o original... *'For sir were I the Moor I would not be Iago'* / Porque senhor, fosse eu o Mouro eu não queria de ser Iago.

Da mesma forma, Hugo diz: *'Si j'étais le More je ne voudrais pas être Iago.'*

Também na tradução de Maffei: *'...Quand'io potessi / Trasformarmi nel Moro essere un Iago / Già non vorrei...'*

E, assim, a tradução de Rusconi não é exata... mas eu não me importo... *'vedermi non vorrei d'attorno un Iago'* / Ver-me não gostaria perto d'um Iago. E então, o que fazemos? [...] (CONATI, 2015, p.134, tradução nossa)⁸¹

81 “Car Boito. Sui tre versi fatti ultimamente ho consultato l'originale... *'For sir were I the Moor I would not be Iago'* fossi io il Moro io vorrei non esser Iago. Così pure Hugo dice, *'Si j'étais le More je ne voudrais pas être Iago'*. Anche nella traduzione di Maffei, ‘...’

E como resposta, Boito escreve:

De: Arrigo Boito, 10 de maio de 1886

Para: Giuseppe Verdi

Caro Maestro.

O que estou prestes a escrever parece uma blasfêmia: Eu prefiro a frase de Rusconi. Exprime mais coisas que não expressam o texto, revela a má índole de Iago, a boa-fé de Otelo, e anuncia àqueles que ouviram toda uma tragédia de cila-das. [...] A fidelidade de um tradutor deve ser bastante escrupulosa, mas a fidelidade de quem ilustra com a própria arte a obra de uma arte diferente pode, segundo entendo, ser menos cuidadosa. [...] (CONATI, 2015, p.138, tradução nossa)⁸²

Como resultado, na primeira cena do Ato I, Iago assim revela-se a Roderigo:

Assim é certo que se o Moro eu fosse

Ver-me não gostaria entorno d'um Iago.

Iago in: (BOITO, 1887, p. 10, tradução nossa)⁸³

Quando'io potessi / Trasformarmi nel Moro essere un Jago / Già non vorrei... 'E così la traduzione di Rusconi non è esatta.... eppure non mi dispiaceva... 'Vedermi non vorrei d'attorno un Jago'. Ora dunque cosa contate di fare?'

82 “Caro Maestro. *Quella che sto per scrivere pare una bestemmia: Prefero la frase di Rusconi. Esprime maggiori cose che non sprima il testo, rivela una tragedia d'insidie. [...]* La fedeltà d'un traduttore dev'essere assai scrupolosa, ma la fedeltà di chi illustra colla propria arte l'opera d'un arte diversa può, a parer mio, essere meno scrupolosa.[...]

83 “Cosi è pur certo che se il Moro io fossi / Vedermi non vorrei d' attorno un Jago.”

Nessas duas últimas cartas, especificamente, pode-se perceber a criação operando-se em rede, segundo o entendimento de Salles (2013), isto é, entre mais de uma pessoa, mas também interconectada com outras variáveis: diferentes traduções, a escolha baseada numa concepção do que seria melhor para cena, enfim, o processo criativo não ocorre isoladamente, mas atravessado por inúmeras variáveis e outros sistemas.

Por fim, cito uma carta onde a presença de elementos visuais é fortemente perceptível. Percebe-se o pictórico agindo na produção de elementos encenação, como o figurino:

De: Giuseppe Verdi, 24 de setembro de 1884

Para: Domenico Morelli

Caro Morelli.

Você o que diz? São palavras da tua última carta. Digo que se me chamasse Domenico Morelli e quisesse fazer uma cena de Otello, e precisamente aquela onde Otello desmaia, eu não gastaria os neurônios sobre as indicações de cena: em frente à fortaleza. No libreto que Boito me fez, para mim, aquela cena acontece no interior e me basta. Interno ou externo não importa. Para isso, no entanto, não precisa haver tanto escrúpulo, porque ao tempo de Shakespeare a *mise en scene* se realizava como Deus quisesse! – Que Iago esteja vestido de negro, como é negra a sua alma, nada melhor; mas não entendo porque vestir Otello à veneziana! Sei, muito bem, que esse general à serviço da Sereníssima sob o nome de Otello não era senão um árabe

juudeu veneziano. Mas desde o momento que o senhor Guilherme quis um Mouro, pense nele, o senhor Guilherme. Otello vestido de turco não fica bem; mas porque não o vestir de etíope sem o usual turbante? Pelo tipo de figura de Iago a coisa é mais séria. Você gostaria de uma figura pequena, de membros (você disse) pouco desenvolvidos, e, se entendi bem, uma daquelas figuras astutas, malignas, direi assim, aguçadas. Se você imagina assim, faça-o assim. Mas se eu fosse ator, e tivesse que representar Iago, eu gostaria de ser uma figura mais magra e longa, lábios sutis, olhos pequenos e próximos ao nariz como um símio, a testa alta que corre para trás, e cabeça desenvolvida por trás; fazendo-se distraído, indiferente, indiferente a tudo, incrédulo, cintilante, dizendo o bem e o mal com leveza como se tivesse a aparência de pensar em algo diferente do que foi dito; de modo que, se alguém tivesse que repreendê-lo: “Você diz, você propõe uma infâmia”, ele poderia responder: “É mesmo?... Eu não pensei que..., não falamos mais sobre isso!...” Uma figura como essa pode enganar a todos, e até certo ponto, até sua esposa. Uma figura pequena, maligna, coloca todos em suspeita e não engana ninguém! – Amém! Ria, que rio de tudo isso também. Mas pequeno ou grande que seja Iago, e Otello turco ou veneziano, faça como desejar; ficará ótimo. Apenas, não pense muito. Até, até, até... rápido... Te saúdo também pela minha esposa e creia-me

aff. (CESARI e LUZIO, 1913, p.317, tradução nossa)⁸⁴

Domenico Morelli era um famoso pintor napolitano, que após algumas cartas, criou alguns esboços em pólvora sobre Otello e Iago para Verdi. É interessante que Verdi tenha se dirigindo à um pintor, um ilustrador, para compartilhar suas visões sobre uma ópera que estava apenas começando a compor. Não seria o caso de se notar aqui apenas uma imagem estática descrita, mas de todo um jogo de cena, de uma noção de encena-

84 “*Car. Morelli, Voi che ne dite?... son parole dell’ultima tua lettera.... Io dico che se mi chiamassi Domenico Morelli, e volessi fare una scena l’Otello, e precisamente quella ove Otello sviene, io non mi logorerei affatto il cervello sull’indicazione di scena: “Innanzi alla fortezza”. Nel libretto che Boito ha fatto per me quella scena succede nell’interno, ed io ne sono contentissimo. Interno od esterno non monta. In questo poi non bisogna avere tanti scrupoli perchè ai tempi di Sha[ke]speare la mise en scene si conosceva.... come Dio voleva! – Che Jago sia vestito di nero, come è nera la sua anima, niente di meglio; ma non capisco perchè vestiresti Otello alla veneziana! So benissimo che questo generale al servizio della Serenissima sotto il nome di Otello non era altro che un Giacomo Moro veneziano. Ma dal momento che il Sig. Guglielmo ha voluto un Moro, ci pensi lui, il Sig. Guglielmo. Otello vestito da turco non andrà bene; ma perchè non andrebbe bene vestito da etiope senza il solito turbante? Per il tipo di figura di Jago la cosa è più seria. Tu vorresti una figura piccola, di membra (tu dici) picco sviluppate, e, se ho ben inteso, una di quelle figure furbe, maligne, dirò così, a punta. Se tu lo senti così, fallo così. Ma se io fossi att(ire ed avessi a rappresentare Jago, io vorrei avere una figura piuttosto magra e lunga, labbra sottili occhi piccoli vicini al naso come le scimmie, la fronte alta che scappa indietro, e la testa sviluppata di dietro; il fare distratto, nonchalant, indifferente a tutto, incredulo, frizzante dicendo il bene e il male con leggerezza come avendo l’aria di pensare a tutt’altro di quel che dice; così che, se qualcuno avesse a rimproverarlo: “Tu dici, ta proponi un’infamia”, egli potesse rispondere: “Davvero?... non credevo...., non ne parliamo più! ...” Una figura come questa può ingannar tutti, e fino ad un certo punto anche sua moglie. Una figura piccola, maligna, mette tutti in sospetto e non inganna nessuno! — Amen. Ridi, che rido anch’io di tutta questa chiaccherata!... Ma o piccolo o grande che sia il Jago, e Otello turco o veneziano, fallo come vuoi; andrà sempre bene. Soltanto non pensarci troppo. Giù, giù, giù... presto... Ti saluto anche per mia moglie e credimi Aff.”*

ção presente? Curiosamente, outras cartas entre esses dois foram trocadas ainda no começo do processo.

O processo criativo como zona de interferência entre literatura, teatro e música: apropriação e transposição interartes.

Ao comporem uma ópera, o compositor e o libretista (quando não são a mesma pessoa), não estão a criar apenas notas numa partitura ou a metrificar versos num folheto, mas produzindo uma obra sinestésica coisa que o registro não consegue capturar. Como arte cênica, é provável que seus criadores quando a concebiam imaginem no palco de seus teatros mentais, cenas em sucessão, personagens em ação, acontecimentos desenrolando-se e, além disso, tentem capturar o ritmo, a harmonia e as melodias que desse processo emergem. Esse momento, impossível de ser capturado, torna o compositor e o libretista um pouco encenadores mesmo que operando apenas em suas coxias imaginárias.

Para Piangini (2010), em música, os significantes não são tão evidentes com relação ao seu significado como na literatura, por exemplo. O que resulta numa semântica musical menos direta e unívoca e torna as interpretações possíveis, bastante variadas. Por outro lado, quando se tratar da mesma linguagem, a tradução de um signo literário dramaturgico para o libreto obedece a critérios mais objetivos, quais sejam: metrificação ou conversão de prosa para verso; escolha das ações que devem permanecer

e daquelas a se reforçar; cortes de texto, etc. Porém, quando se muda de linguagem, surge o problema, como transpor um signo através de diferentes suportes? A grande questão é, como traduzir um signo literário para um musical? Seria o pictórico um intermediário, nesse processo? Abstrair um significante de tal modo que em música ele continue a dizer o mesmo que dizia discursivamente não é algo direto.

Contudo, existe um espaço intraduzível, visto que se refere à especificidade da própria linguagem de onde se manifesta. Por exemplo, a língua falada pode produzir um efeito, operando na dimensão do enunciado (que leva em conta o que é significado, as imagens trocadas enquanto valores semânticos), que a música não se presta a fazê-lo nem dá conta. Por sua vez a música atua numa zona da enunciação (que leva em conta o funcionamento dos significantes enquanto representantes de algo que falta) que a literatura não logra. Nesse caso, a transposição interartes, conforme Diniz (2012), vira essencialmente apropriação e matéria prima poética para novas criações, segundo Evans (2009).

Referências

ABBIATI, F. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. II, 1963.

BOITO, A. **Otello: dramma lirico in 4 atti**. Milano: G. Ricordi & C., 1886.

BOSIO, E. **L'epistolario di Arrigo Boito - Tomo I**. Università degli Studi di Padova. Padova, p. 621. 2010a.

_____. **L'epistolario di Arrigo Boito - Tomo II**. Università degli Studi di Padova. Padova, p. 598. 2010b.

BOUVET, Nora Esperanza. **La escritura epistolar**. Buenos Aires: Eudeba, 2006.

CASATI, M. D. G.; MOSSA, C. M.; PETROBELLI, P. **Carteggio Verdi-Ricordi (1880-1881)**. Parma: Istituti di Studi Verdiani, 1988.

_____; CELLA, F.; RICORDI, M. **Carteggio Verdi-Ricordi (1882-1885)**. Parma: Istituto di Studi Verdiani, 1994.

CESARI, G.; LUZIO, A. **I Copielettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

CONATI, M. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2015.

D'ANGELO, E. **Arrigo Boito dramaturgo per musica: idee, visioni, forma e battaglie**. Venezia: Marsilio Editori, 2010.

DINIZ, T. F. N. **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

EVANS, D. **Appropriation** (Whitechapel: Documents of Contemporary Art). Cambridge: The MIT Press, 2009.

HAROCHE-BOUZINAC, G. **Escritas epistolares**. Tradução Ligia F. Ferreira. S. Paulo: Edusp/IEB, 2016.

HEPOKOSKI, J. A. **Giuseppe Verdi: Otello**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____; FERRERO, M. V. **'Otello' di Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, 1990.

MORAES, M. A. D. Mário de Andrade: epistolografia e processos de criação. **Manuscrita, Revista de Crítica Genética**, Vitória/ES, n. 14, p. 65-70, Dezembro 2006. ISSN 1415-4498.

NARDI, P. (. C. **Tutti gli scritti di Arrigo Boito**. Milano: Mondadori , 1942.

OSBORNE, C. **Dicionário de Ópera**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães e Marcus Góes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.

PIANGIANI, G. **Giuseppe Verdi. Otello**. Pisa: ETS, 2010.

POMPILIO, A.; RICORDI, M. **Carteggio Verdi-Ricordi (1886-1888)**. Parma: Istituto di Studi Verdiani, 2010.

RICORDI, G. Come scrive e come prova Giuseppe Verdi. **L'Illustrazione Italiana: Verdi e il Falstaff**, Milano, p. 23, Fevereiro 1893.

ROMANELLI, S. **Gênese do processo tradutório**. Vinhedo: Horizonte, 2013.

SALLES, C. A. **Redes de criação**: construção da obra de arte. 2a. ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

_____. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 5a. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. **Processos de criação em grupo**: diálogos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017.

VASCONCELLOS, M. J. E. D. **O novo paradigma da ciência.** 3a. ed. Campinas: Papirus, 2002.

TRANSCULTURALIDADE E PODER NO OFÍCIO DA ATUAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE UMA TRAJETÓRIA FORMATIVA NO TERCEIRO TEATRO

Cleiton Junior Pereira da Rocha (UDESC)
cleitonrochajr@gmail.com

Resumo: Como parte da pesquisa de doutorado em teatro, este artigo discute as relações entre arte e poder a partir de uma experiência transcultural de preparação para o ofício teatral. Analisa estas questões tendo como referência ações realizadas na América Latina, onde a noção de territorialidade está transpassada por problemáticas derivadas da colonização econômica e cultural de seus países. Da abertura relacional entre artistas do teatro europeu e latino-americanos emergiu, na segunda metade do século XX, a esfera do Terceiro Teatro, uma pequena tradição cuja origem advém de encontros criadores de espaço-tempo transculturais, que recusariam a determinação das trocas a partir da definição de território nacional de seus agentes, mas acolhem a diversidade cultural e a multiplicidade de realidades que caracterizam as distintas teatralidades. Defende uma ideia de teatro como ofício, artesanaria que implica a coexistência de processos de treinamento, criação, apresentação e transmissão de saberes. Assume-se o valor do conhecimento dos mestres e mestras que

transmitem a linguagem produzida em sua relação de convívio com a tradição, permitindo a cada aprendiz elaborar sua própria singularidade, renovando a linguagem. A proximidade entre os modos de convívio dos grupos de teatro de pesquisa e os modos de vida comunitários adensados na América Latina nos permite situar tais práticas como relacionadas aos meios de sobrevivência e criação oriundos das classes populares e trabalhadoras, situando o ofício da atuação no mesmo plano dos ofícios presentes na vida do povo, o que permite o compartilhamento de saberes desde uma equivalência de vozes, sem passar pela mediação obrigatória dos poderes estatais institucionalizados.

Palavras-chave: Atuação; Ofício; Terceiro Teatro; Relações intergeracionais.

Este artigo discute as relações entre arte e poder a partir de uma experiência intercultural ou transcultural de preparação para o ofício teatral; analisa estas questões tendo como referência as ações realizadas na América Latina, onde a noção de territorialidade está transpassada por problemáticas derivadas da colonização econômica e cultural de seus países. Da abertura relacional entre artistas do teatro europeu e latino-americanos emergiu, na segunda metade do século XX, a esfera do Terceiro Teatro, uma pequena tradição, nomeada por Barba (2010), cuja origem advém de encontros criadores de espaço-tempo transculturais, que recusariam a determinação das trocas a partir de definições de território de nascimento de seus agentes, mas acolhem a diversidade cultural e a multiplicidade de realidades que caracterizam as distintas teatralidades.

Desde os primeiros encontros com os colegas latino-americanos, percebi que o fenômeno que eu considerava tipicamente europeu – aquela miríade de grupos espalhados por toda parte, teimosos, ignorados pelos críticos, que acabavam inventando o próprio teatro levados por suas necessidades pessoais e sociais – era também um fenômeno difuso na América Latina. Havia uma densidade teatral surpreendente e subterrânea. A equivalente realidade europeia do teatro de grupo também era invisível aos olhos do teatro bidimensional. Foi aí que percebi que existia uma terceira dimensão do teatro, um Terceiro Teatro (BARBA, 2010, p. 229).

O Terceiro Teatro, também aqui referido como teatro de pesquisa, emerge da utopia da construção de relações que forjam sua própria territorialidade por meio da comunhão de uma linguagem cênica que se transmite de modo artesanal. Reconheço esta tradição a partir de minha experiência formativa com Lina Della Rocca, atriz e diretora do Teatro Ridotto, em Bologna/Itália, e o projeto Fio dos Ventos-Brasil, grupo de pesquisa que se encontra anualmente desde 2012 para a produção de eventos de formação, criação e troca no campo teatral. Dado o protagonismo de Lina Della Rocca na condução dos processos formativos, o grupo Fio Dos ventos pode ser situado em relação direta com o eixo Grotowski-Barba (SCHINO, 2012), pequena tradição de laboratórios de pesquisa que visam tanto ao processo criativo em Artes Cênicas quanto o aprofundamento do

conhecimento do ator ou atriz sobre si, entendendo o si como, profundamente, um nós.

A ideia de Terceiro Teatro provém da recusa tanto aos valores de um teatro comercial conformado a uma sociedade do espetáculo, quanto de um teatro acadêmico rigidamente moldado por padrões dramáticos clássicos. Defende uma ideia de teatro como ofício, artesanania que implica a coexistência de processos de treinamento, criação, apresentação e transmissão de saberes. Assume-se o valor do conhecimento dos mestres e mestrizas que transmitem a linguagem produzida em sua relação de convívio com a tradição permitindo a cada aprendiz elaborar sua própria singularidade, renovando a linguagem. Erige-se uma metodologia de transmissão e diferenciação que se faz pelo convívio e aceitação das diretrizes de trabalho definidas, bem como da singularidade pessoal advinda de cada mestre ou aprendiz.

Esses processos formativos são permeados por relações de poder onde a autoridade se faz presente como fator de mediação para o reconhecimento dos saberes tratados, e reclamam um lugar de igualdade no qual os partícipes aceitam-se como parte de uma comunidade cultural. A proximidade entre os modos de convívio dos grupos de teatro de pesquisa e os modos de vida comunitários adensados na América Latina nos permite situar tais práticas como relacionadas aos meios de sobrevivência e criação, oriundos das classes populares e trabalhadoras e, assim, situar o ofício da atuação no mesmo plano dos ofícios presentes na vida do povo, o que permite o compartilhamento de modos de convívio e saberes durante os encontros de pesquisa, trocas que se estabelecem desde

uma equivalência de voz e sem passar pela mediação obrigatória dos poderes estatais institucionalizados.

Ao perceber sua arte como ofício e reconhecer seu lugar como trabalhador ou trabalhadora, atores e atrizes abrem um amplo campo de relação e troca com as culturas populares. Ao mesmo tempo, recusam o lugar social imposto hegemonicamente que classifica os indivíduos de acordo com origem, sangue e território. Tais modos de transmissão e troca desafiam ainda as rígidas separações etárias ou geracionais concernentes à educação formal e permitem modos de fazer que aproximam as gerações, e fazem da transmissão do conhecimento uma prática cotidiana que se dá no reconhecimento da história e da presença das alteridades.

Qual o peso das relações geracionais para a produção de redes de formação ao mesmo tempo novas e relacionadas às pequenas tradições? Na perspectiva desta pesquisa, a atuação têm sido cada vez mais veículo para a busca de uma outra relação com a vida em geral, uma nova ecologia das relações que seja capaz de suplantar as hierarquias naturalizadas no campo social. O trabalho desenvolvido por Lina Della Rocca demarca esse desejo de transmissão de um saber que dimensionou uma vida de pesquisa e recusou diferenciações pedagógicas determinadas por fronteiras nacionais. Sua formação artística remonta a um conjunto de práticas nas quais a dimensão laboratorial de pesquisa firma-se pela possibilidade da dedicação integral ao ofício, seja em ações de pesquisa ou de criação e apresentação de espetáculos ou nas viagens pelo mundo para apresentações e oficinas.

A permanência de sua atividade ao longo dos últimos 36 anos sinaliza um desejo de permanência do trabalho que se traduz na necessidade da transmissão.

O sentido da transmissão do conhecimento mescla-se com o próprio sentido da existência da vida e nos aproxima do velho paradigma clássico do materialismo, que indica o trabalho como fator fundamental de elaboração do sentido da vida numa sociedade de trabalhadores. A aceitação da condição de trabalhadora emerge como fonte de resistência política quando este trabalho rejeita entrar acriticamente na esfera da produção de mercadorias.

Ao definir-se ao lado das instituições oficiais, o Terceiro Teatro define-se como esfera de tradição do ofício que se situa às margens do Teatro comercial e da indústria do entretenimento, negando uma interculturalidade gerida pelo domínio do consumo e da cultura de mercado que padroniza os corpos. A pesquisa teatral emerge como resistência que se faz pelo trabalho, pela busca de autonomia profissional e pela construção de modos de convivência que amplifiquem a liberdade cultural.

A constituição de uma esfera de troca de saberes, que alimenta o novo ao mesmo tempo em que reconhece a existência de uma pequena tradição, pode ser entendida como uma proposta educativa que supera as noções diretivas dos processos de ensino típicas dos países colonizados. Nesse sentido, tomo os escritos de Hannah Arendt relacionados à crise na Educação (ARENDDT, 1979) para elaborar reflexões sobre a relação entre o teatro de pesquisa e as metodologias formais do campo educativo.

O primeiro demarcador está na assertiva da natalidade como princípio da educação Arendt (1979): sua existência vincula-se à necessidade cultural de apresentação do mundo aos constantes recém-chegados, já que estes promovem as atualizações geracionais dos conhecimentos herdados das culturas pre-existentes a cada nascimento. A premissa de que chegamos, ao nascer, em um mundo humano já organizado segundo artifícios e valores historicamente instituídos, impõe a todos e à todas a necessidade da aprendizagem como fator fundamental de inserção na vida mundana.

Se o fato do aprender constitui uma necessidade genérica, a definição sobre o quê e o como ensinar, ou a determinação de quais conteúdos seriam fundamentais à preservação da vida e da cultura tornam-se questões atravessadas pela política e suas relações de poder. No caso da educação infantil, por exemplo, a complexidade destas questões resta evidente na medida em que se discutem quais saberes a sociedade decide transmitir a seus descendentes. A defesa de conteúdos e disciplinas encontra em seu limite a busca da manutenção de fundamentos genéricos do campo da cultura.

A definição de tais saberes tem sido articulada de acordo com as relações de poder que vigoram nos estados nacionais. Seus interesses de articulação populacional normalmente adquirem uma língua obrigatória, que uniria os viventes no território, bem como o ensino da matemática, necessária para a compreensão do modo de constituição mundana típico da modernidade e sua relação com os dispositivos tecnológicos. Mais

frágeis emergem as defesas políticas do ensino do campo artístico, já que suas práticas nem sempre se vinculam diretamente à preservação de valores culturais hegemônicos.

O conteúdo da cultura instituído por meio da transmissão de saberes está carregado de fundamentos políticos relacionados aos poderes que organizam a vida cotidiana dos ditos cidadãos e cidadãs. Nos países colonizados o estado nacional tende a sobrevalorizar conteúdos sacralizados pela ideia de produção de uma homogeneidade que caracterize sua nacionalidade. A seleção de conteúdos circundantes à esta noção lança as bases de sua ação educativa.

No entanto, muitas pequenas tradições de ofício no campo das Artes dificilmente conseguem ser fechadas desde critérios de nacionalidade. A tradição dos teatros de pesquisa pode ser observada como um destes elementos culturais que recusam seu fechamento no plano das relações estatais: podem ser mais bem definidas como práticas transculturais caracterizadas pela coexistência de grupos em distintos territórios e com membros de diversas nacionalidades territoriais.

Ao não estar fechado em parâmetros institucionais nacionais, o Terceiro Teatro se afirma com produtor de modos de convívio relativamente independentes dos estados nacionais. Sua relatividade inscreve-se no fato da impossibilidade da fuga de certos parâmetros que são obrigatórios para a possibilidade da mobilidade e da produção dos encontros, como o registro de nascimento e a confecção de passaportes, por exemplo. Mais importante que a realização em um dado território, no entanto,

está a permanência dos encontros ao longo do tempo, através do qual o desejo de transmissão de saberes por parte dos mestres e mestras leva-nos a uma mobilidade que não vê fronteiras para o encontro de pessoas desejosas pelo aprendizado.

O processo de transmissão de conhecimento permite que novas gerações atualizem e garantam a permanência presente das linguagens recebidas, configurando-se como estratégia de preservação de uma tradição. Nota-se que os encontros interculturais cumprem aquele papel de transmitir aos novos viventes rastros de um saber que acredita na possibilidade de permanência de seus artifícios.

Diferente dos estudantes recém-chegados a uma instituição oficial, que não possuem liberdade de escolha dos conteúdos e mediadores que conduzirão seu processo formativo, no campo das pequenas tradições teatrais integram-se apenas aqueles e aquelas que se encontram movidos pelo desejo de conhecer seus processos de trabalho, e assim, na relação com a alteridade, elaborar para si um lugar de trabalho.

Ao compreender esta condição, observa-se que a escolha pela imersão no teatro de pesquisa passa pelo reconhecimento da autoridade de mestres e mestras como referências fundamentais de mediação para a construção do conhecimento. O reconhecimento da autoridade distancia, portanto, as formações do teatro de pesquisa das práticas diretivas observadas nas instituições de educação formal. O papel da mediação, na qual a mestra ocupa um lugar de facilitadora da aprendizagem adquire realidade na constatação de que a aprendiz é inteiramente responsável por

aquilo que recebe. Esta aprendiz, portanto, emerge como pessoa cuja educação política para o mundo a levou a decidir livremente sobre seu caminho de aprendizagem. Assim, uma decisão política acompanha a decisão sobre o caminho de aprendizagem e de seus interlocutores, fazendo com que o reconhecimento da autoridade da mestra decorra de uma percepção ética de seu lugar na tradição. As aberturas à diversidade cultural existente em cada contexto passam a ser tarefa também do aprendiz, que precisa estar ciente de que seu fazer cotidiano e a produção de reverberações da pesquisa é também sua responsabilidade.

No âmbito do teatro de pesquisa o método de aprendizagem não visa à uma homogeneização de formas e processos, mas à elaboração de espaços compartilhados onde cada singularidade possa desenvolver seu processo pessoal de relação com a linguagem. O reconhecimento da autoridade não implica, portanto, numa atitude de submissão por parte de aprendizes, pois a autoridade do saber não necessita ser postulada desde meios pedagógicos autoritários, com recompensas ou punições. As práticas pedagógicas não se conformam de forma autoritária, mas cobram do aprendiz, que escolheu este caminho, a consciência da disciplina necessária à atenção e concentração nos processos de trabalho.

Não se trata de uma disciplina coercitiva baseada em punições externas, mas uma disciplina autogerida através do reconhecimento das mudanças geradas pelo processo de aprendizagem. Quando o aprendiz se aproxima empiricamente das proposições dos mestres e mestras reconhece nele mesmo os

fatores que foram necessários às transformações alcançadas e, desde este lugar, reconhece a habilidade do mestre em acolher caminhos. Como trabalhadores do teatro, que não se submetem à lógica produtivista hegemônica, estes artistas recusam a ideia de colonização de saberes e afirmam a possibilidade das trocas que se fazem entre aqueles que estão dispostos a produzir uma cultura com base no trabalho coletivo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio; HONESKO, Vinícius Nicastro. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó/SC: Argos, 2009.

ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. São Paulo: Forense Universitária, 2000.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBA, Eugênio. *Teatro: Solidão, Ofício, Revolta*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

BARBA, Eugênio. SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo-Campinas: Editora HUCITEC: Editora da Unicamp, 1995.

CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários Liminares: teatralidade, performance e política*. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CHAUÍ, Marilena. *Política em Espinosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CORNAGO, Óscar. *Ensaio de Teoría Escénica: sobre teatralidade, público e democracia*. Madrid, Espanha: Abada Editores, 2015.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERNANDES, Ciane. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, [S.l.], v. 5, n. 1, p. 9-38, set. 2014. ISSN 2237-2660. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/47585/32478>>. Acesso em: 29 Mar. 2015

GIL, José. *Movimento total: O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed PUC-Rio, 2010.

KASTRUPP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. São Paulo: Editora Autêntica, 2007.

SODRÉ, Muniz. *As Estratégias Sensíveis – Afeto, Mídia e Política*. São Paulo: Vozes, 2006.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico*. MANA 14(2): 455-475, 2008.

RIETTI, Francesca Romana. ACQUAVIVA, Franco. *Il Ponte dei Venti: Un'esperienza di pedagogia teatrale con Iben Nagel Rasmussen*. Copenaghen: F. Hendriksens Eftf, 2001.

ROMANO, Lúcia. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROPA, Eugenia Casini. *A dança e o agit-prop – os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método*. 3 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SCHINO, Mirella. *Alquimistas do Palco: os laboratórios teatrais na Europa*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SILVA FILHO, Almir Ribeiro da. *Edward Gordon Craig e o Über-Marionette - A pedagogia da morte do ator e uma interface com o teatro da Índia*. Tese de Doutorado (Escola de Comunicações e Artes). Universidade de São Paulo, 2014.

SOFIA, Gabriele. *Las acrobacias del espectador*. México, D.F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato y Artezblau, 2015.

VIGOTSKY, Lev Seminovich. *Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico - livro para professores*. São Paulo : Ática, 2009.

SCHINO, Mirella. *Alquimistas do Palco: os laboratórios teatrais na Europa*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BENDITO TUPINIQUIM: AS CAMELOTURGIAS DE UMA FAMÍLIA ARTISTA PELOS CHÃOS DOS BRASIS

Daniela Rosante Gomes⁸⁵ (UFT e UDESC)
danielagomes@mail.uft.edu.br

Resumo: Este texto traz algumas reflexões da comunicação oral e performática apresentada no IX Seminário de Pesquisas de Artes Cênicas (IX SPAC) com a seguinte temática:

85 Artista-arteira de muitas Artes, aprendiz de Vida Viva, educadora, mamãe de três e professora efetiva da Universidade Federal do Tocantins no Curso de Licenciatura em Teatro (desde 2011). Atualmente pesquisa a Companhia Carroça de Mamulengos (desde 2016) sob a orientação da Professora Doutora Tereza Mara Franzoni, tendo ingressado no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina para cursar o doutorado em agosto de 2017. Professora licenciada com remuneração, não possui bolsa, embora tenha tentado uma bolsa prodoutoral em sua instituição de origem negada por escassa pontuação nos parâmetros exigidos. Utilizou o sistema de compra de passagem que seu programa prevê por até uma vez por ano para realização de pesquisa de campo e ou participação em eventos nos anos de 2018 e 2019, e os reconhece como uma forma de incentivo importante, embora também reconheça que o mesmo não seja suficiente para manter outros de seus colegas que não possuem remuneração fixa ou bolsa em pesquisa. Sente-se profundamente grata por ter o imenso privilégio de, pela terceira vez, estudar em uma universidade pública e gratuita de qualidade, militando por esta e por outras causas que é preciso ressaltar em notas de rodapé e fora delas, nas linhas e entrelinhas que compõe o texto maior da vida. Da mesma forma, critica essa mesma instituição universitária pública e gratuita que paradoxalmente caminha nos moldes de um sistema elitizado que funciona para poucos, quantitativa e qualitativamente. Questiona os critérios meritocráticos e produtivistas que continuam privilegiando relações mais apartadas da universidade com as comunidades as quais deveriam servir incondicionalmente, melhorando efetivamente a vida das pessoas que não estão em seus quadros institucionais. E considera importante mencionar essas questões considerando a natureza do seminário e a temática que enfim orientam a escrita deste texto.

Produção de conhecimento e relações de poder: E a arte com isso? Em concondância com esta temática, foram realizados alguns apontamentos sucintos sobre a trajetória da Companhia Carroça de Mamulengos, abrindo possibilidades de reflexões que podem ser melhor desenvolvidas em outros momentos e suportes, textos e contextos da pesquisa ora em curso. A Companhia Carroça de Mamulengos se forma com o nascimento de uma família que escolheu fazer da Arte a sua vida, percorrendo os rincões do Brasil como saltimbancos modernos: primeiro sem meio de transporte próprio, depois de jipe e, por fim, no ônibus carinhosamente apelidado de Brasilino. Pioneira de vários desbravamentos ao longo de décadas, é preciso destacar que em suas andanças e paragens, a família de artistas contribuiu (e continua contribuindo) de forma cabal para o empoderamento e fortalecimento (material e simbólico) das comunidades em que viveu (e vive) e das pessoas com quem conviveu (e convive) na luta por seus direitos, por uma vida digna e pela valorização das gentes e das Artes que se expressam nas manifestações das culturas brasileiras. Na contramão do sistema produtivista que dita as regras do grande mercado que repetidas vezes só faz incorporar elementos da estética dita popular, a família desenvolve uma atuação que compreende toda uma ética, dando um sentido ímpar à uma trajetória de vivências e convivências de suas quatro décadas de existência.

Palavras-chave: Companhia Carroça de Mamulengos; Bendito Tupiniquim; Cameloturgia.

A comunicação oral e performática *BENDITO TUPINIQUIM As cameloturgias de uma família artista pelos chãos dos Brasis* foi apresentada na nona edição do Seminário de Pesquisas de Artes Cênicas com a proposta temática: *Produção de conhecimento e relações de poder: E a arte com isso?* Em concordância com tal temática, seguem neste texto alguns apontamentos sucintos, abrindo possibilidades de reflexões que podem ser melhor desenvolvidas em outros momentos e suportes, textos e contextos da pesquisa em ora em curso.

Bendito Tupiniquim(2008) é o nome de uma canção⁸⁶ composta por Carlos Gomide, que aqui transcrevo:

BENDITO TUPINIQUIM
McDonald`s não tá com nada
McDonald`s vai fechar
McDonald`s não tem pamonha
McDonald`s não tem curau
McDonald`s não tem cuscuz
Credo em cruz, credo em cruz, credo em cruz!

Seja bem natural
Desfrutar poesia
Deleitar todos os sabores
Nossa terra tem primores
Dia e noite, noite e dia

86 Gravada no álbum *Os Afilhados do Padrinho* em setembro de 2008 no Rio de Janeiro, em uma produção independente repetida nos outros três discos gravados posteriormente pela Companhia Carroça de Mamulengos: *Alumiação* (1996), *Passarinhos e Canto Fortuito* (discos gêmeos gravados em 2012).

Que tem, tem, tem
Em se plantando tudo dá
McDonald's indo embora
Leva junto a coca cola
E viva as nossas cajuínas
Vivam as nossas cajuínas
(GOMIDE Carlos, 2008)

A canção, como o próprio título e letra sugerem, bendiz e valoriza os frutos, os alimentos, a poesia e, enfim, toda a cultura de nossa terra, simbolizada naquilo que é *tupiniquim*. Ao considerar o tupiniquim como bendito, a canção trabalha justamente no sentido contrário em que opera uma expressão que se tornou conhecida na linguagem corrente de um dos tantos Brasis que, enfim, compõe uma diversidade imensa de culturas geralmente compiladas em um ideário de uma cultura considerada única, a chamada cultura brasileira⁸⁷.

87 Há décadas já se discute a nomenclatura de cultura brasileira no singular, como se uma cultura única fosse, e cito como referência mais antiga para a discussão o texto “Cultura e Culturas Brasileiras” da obra *Dialética da colonização* de Alfredo Bosi (1992), escrita ainda na virada da década de 70 para 80. O texto, em que pesem suas contradições especialmente nos dias de hoje, também questiona, a partir da perspectiva da pluralidade e diversidade, a nomenclatura de cultura popular, referindo-se às formas de cultura popular, e apresentando, portanto, velhas discussões que se estendem aos dias de hoje. A discussão é longa e se relaciona às reflexões sobre produção de conhecimento, produção de discurso e lugares de poder, a começar pelos próprios enunciados acadêmicos que muitas vezes se colocam como estatuto de verdade absoluta, quando é certo que há mais dissenso do

Tupiniquim é o nome de uma etnia indígena paradoxalmente bastante desconhecida, sobre a qual desconfio de que nada aqueles que usam a expressão homônima para referir-se, de forma pejorativa, a algo ou a algum modo de fazer algo, pouco ou nada sabem sobre tal etnia. Dizer que algo é *tupiniquim*, nessa acepção depreciativa, significa dizer que se trata de coisa mal feita, de qualidade inferior.

A expressão se consolidou como forma corrente na linguagem cotidiana⁸⁸ para referir-se às culturas brasileiras como culturas inferiores, onde grassam nos cidadãos (e cidadãs) defeitos de caráter irreparáveis (como por exemplo: o índio preguiçoso, o brasileiro malandro ou o preto bandido), além de uma incompetência completa para avançar em direção ao tão almejado progresso.

Digo isto, evidentemente não por concordar com essas ideias, mas a partir de um pensamento que deu origem (não se sabe exatamente quando) a uma linguagem construída por uma cultura de exploração. Não bastando explorar economicamente a colônia brasileira e a força de trabalho dos povos escravizados e dizimados, essa cultura ainda usou mecanismos de cooptação do próprio imaginário social dessas gentes exploradas, que passam a discriminar a si próprias, negando os elementos das matrizes de suas culturas originais (até por uma questão de sobrevivência!),

que consenso no repertório de teorias e práticas que compõe a pluralidade desta que também é uma academia de academias.

88 Insisto dizer que é expressão cotidiano de alguns nichos das culturas tantas que compõe o Brasil.

elegendo as culturas estrangeiras como o modelo a ser reverenciado, respeitado, e obviamente: consumido!

Trata-se do modelo colonial que inicia na história brasileira reverenciando o modelo europeu e aderindo a novos modelos através dos tempos. A canção *Bendito Tupiniquim* (2008), na contramão dessa cultura explorador-explorado (cultura hegemônica vigente?, capitalista?), faz um franco e espirituoso enfrentamento a esse modelo atualizado na cultura *fast food* estadunidense que, como a bola da vez, vende sua ideia de superioridade através do *estilo de vida americano*⁸⁹. A canção, ao descrever da forma mais simples e direta a escolha pelo alimento de nossa própria terra, serve de mote para apresentação de um modo de vida bastante peculiar, vivido de fato pelos integrantes da Companhia Carroça de Mamulengos.

Trata-se de uma companhia artística cuja história se confunde com a história de uma família que fez do viver na Arte e da Arte a sua vida, percorrendo os rincões do Brasil como saltimbancos modernos. Primeiro, sem meio de transporte próprio, depois de jipe e, por fim, no ônibus carinhosamente apelida-

89 Modelo que nasceu após as primeiras grandes guerras e consolidou-se no século XX. Conhecido como *American Way of Life*, consolidou-se especialmente na reconstrução da economia americana após a quebra da bolsa de 29, disseminando, dentre outros princípios, uma ideologia de consumo que se autoreferenciou como padrão de qualidade máximo: *o melhor modelo do mundo*, bem aos moldes colonizadores dos europeus que, antes disso, nos venderam seus próprios ideais de progresso, através dos bens materiais e simbólicos da era da revolução industrial, no período inicial da colonização (séculos XVI ao XIX pois considero, em sintonia com os questionamentos das teorias decoloniais, que a cultura colonial ainda não acabou).

do de Brasilino, com uma estátua em bom tamanho do Padre Cícero Romão Batista (Padim Ciço) posicionada na entrada do veículo, bem ao lado do motorista, abençoando as andanças que compreendem mais de quatro décadas de itinerâncias pelos chãos brasileiros.

O santo passageiro, ilustra uma das fontes de onde vem o alimento espiritual dessa mesa tão variada e sagrada que alimenta a família: a religiosidade popular presente nas culturas e manifestações tradicionais que compõe as diferentes expressões das culturas populares brasileiras. Culturas e manifestações que influenciaram não apenas na estética, mas em todos os processos de vida da família iniciada por Carlos Gomide e Shirley França ao terem seus oito filhos: Maria, Antônio, Francisco, João, Pedro e Matheus (gêmeos), Luzia e Isabel (gêmeas caçulas) e mais recentemente as três primeiras netinhas (Iara, Ana e Helena).

Ao longo de quase três anos de pesquisa e convivência em diferentes oportunidades e espaços com os membros da família, salta aos olhos a convicção com que pai, mãe, filhos e filhas e agora as netas, à contrapelo do senso comum, valorizam bens naturais e culturais ligados às raízes das culturas tradicionais brasileiras, em detrimento de outras culturas sejam elas industriais, sejam elas estrangeiras. Não por uma negação sem sentido (aleatória ou fruto de modismos) daquilo *que vem de fora* (e como se fosse possível nos dias de hoje fugir desse tipo de consumo!). Antes, por uma consciência profunda e construída com toda a coerência (naquilo que tem de contradições!) a partir do fazer de sua Arte e das vivências e convivências com as pessoas ligadas à terra e aos frutos que ela dá, respeitando ao

máximo as gentes e toda forma de vida, a começar pela escolha de uma alimentação vegetariana.

Sobre os processos educacionais dos filhos e a alimentação, o filho Matheus Gomide comenta:

[...] meu pai veio do interior, da roça; minha mãe também foi criada por pessoas do interior, acostumados a comerem carne [...] nesse processo educacional, do meio ambiente com a natureza [...] meus pais pararam de comer carne e logo depois os filhos também. Hoje somos vegetarianos. [...] O que teve fora do palco foi o reflexo do que estava no palco, porque estavam os animais no palco, os bichinhos [referindo-se aos bonecos que as crianças brincavam desde bem pequenas⁹⁰], a dança [cenas graciosas em que as crianças desfilavam com os bichinhos de forma muito encantadoras como pude presenciar quando os filhos ainda eram pequenos]. Meu pai teve essa consciência de em cena falar uma coisa e fazer na vida. Porque o que acontece muito, não só na arte mas em diversos lugares, a pessoa fala uma coisa e o seu discurso em outros

90 Os comentários entre colchetes são de minha autoria e são recursos que utilizo na tese para possibilitar uma melhor interlocução com as vozes da família e outros entrevistados. Em virtude da escolha da História Oral como metodologia de recolha e compartilhamento dos dados da pesquisa, as falas das entrevistas são a fonte mais importante do texto, e procuro fragmentá-las o mínimo possível em sua exposição, usando principalmente dois recursos neste sentido: supressão de trechos indicada pelos colchetes e reticências [...], e este, ora indicado, realizado [comentários entre colchetes] em lugar da interrupção do texto para que eu possa comentá-lo.

lugares é totalmente contrário. Meu pai vendo o que fazia no palco, trouxe para o lado da família, e logo isso fez com que a cena refletisse o dia-a-dia e vice-versa (GOMIDE MATHEUS, 2017).

Há, portanto, uma busca constante por essa coerência que alinha os princípios e ações dentro e fora de cena, e também não é casual que antes de se falar em meio ambiente o Carroça (apelido pelo qual a família abrevia o extenso nome da companhia) já fosse pioneiro no uso de materiais disponíveis na natureza, como cabaça, semente, bucha, palha, tecidos mais rústicos e os tradicionais baús feitos de papelão e cola, evitando-se o uso de outros materiais industrializados. Além de realizar restauração como princípio de conservação dos bonecos e outros materiais. Os mesmos princípios são usados nas casas em que a família habita e habitou, onde se vê caixas organizadoras com lindos desenhos, cores, cortinas de chita de várias estampas e muitos, muitos livros.

A família também desenvolve um trabalho com mudas nativas que são cultivadas e distribuídas após as apresentações a cerca de duas décadas, e já perderam as contas de quantas mudas já distribuíram nas tantas andanças em que o Brasilino andava repleto de plantas por todos os lados. Atualmente o viveiro conta com mais de 400 mudas e está voltando a crescer (em tempos anteriores o viveiro não tinha conta que fechasse, chegando o Brasilino a bater o recorde de 1500 mudas em uma viagem do Rio de Janeiro para Juazeiro do Norte). A maior quantidade de mudas distribuída em uma tarde foi 980 mudas, em Romaria,

segundo Carlos Gomide que no dia em que finalizo este texto me conta, por telefone, sobre ter plantado cerca de 100 sementes de cajá-manga mirim e jenipapo.

Antônio Gomide, o irmão mais velho nascido logo depois da primogênita Maria Gomide, descreve mais de 22 profissões que seria capaz de exercer com habilidade, dadas as experiências prévias que já o formaram nessas duas dezenas de possibilidades de seguir a vida. Antônio é um dos pioneiros do Movimento de Agroflorestores de Inclusão Sintrópica (o MAIS), abrindo salas de ensino por todo país na defesa de um novo modelo de agricultura e alimentação para inversão da lógica de consumo em que imperam alimentos transgênicos e altamente envenenados pelos altos níveis de agrotóxicos liberados em taxas absurdas na recente legislação brasileira pós pleito eleitoral de 2018 (completamente na contramão de outros países que tentam banir esses itens comprovadamente muito prejudiciais à saúde humana e ao próprio meio ambiente, afetado de forma sistêmica).

Também vale relatar outros processos de cuidado com o corpo e saúde da família pautados pela escolha de uma medicina mais natural em lugar dos coquetéis halopáticos que oferecem uma solução farmacêutica para quaisquer dores e doenças que se possa imaginar, causando mais enfermidades. Schirley Gomide, a mamãe desta peculiar família, sempre soube utilizar os chás, massagens e outros cuidados de higiene e saúde que foi ensinando também a outras mulheres e mães que com ela conviviam. Há relatos na pesquisa de pelo menos três mães ressaltando a

importância desses aprendizados na criação de seus filhos e na saúde familiar em geral.

Maria Gomide, brincante, atriz, musicista de vários instrumentos, contorcionista, produtora, e etcétera e tal, na última década especializou-se em técnicas da medicina oriental e tem se dedicado ao aprendizado de outras medicinas alternativas, como por exemplo a homeopatia. Luzia Gomide, uma das gêmeas caçulas, mais recentemente tem também estudado a homeopatia em processos de formação continuados, refletindo sobre incorporar ao seu repertório de atriz, palhaça, brincante, tocadora de flauta, perna de pau, dentre outras habilidades, mais essa forma de Arte: a Arte da cura! Todas as mulheres da família fazem uso da aromaterapia, que passa também a integrar meu repertório pessoal, tendo recebido das mãos de Schirley, por ocasião de minha primeira visita a ela, meu primeiro colar difusor, onde se colocam os óleos essenciais de acordo com a necessidade terapêutica específica.

Por fim, vale citar também a própria Oficina de Alimentos da Terra realizada em praças públicas em uma forma de vivência em que todos colocam a mão na massa, produzindo o alimento que depois será partilhado ao final do dia. Pamonha, farinha, pé de moleque e outras delícias fazem parte do cardápio, mas mais do que o alimento em si mesmo, abrem caminho para vivência dos princípios de uma vida de fartura e de abundância. A esta vivência inicialmente se nomeou Vida Viva, mas com o tempo, a ideia da oficina extravasou as oficinas ou vivências do alimen-

to para nomear toda uma filosofia e prática de vida na qual o Carroça pauta sua visão de mundo e suas ações.

Um ideal inspirado naqueles que são considerados os Mestres da Vida Viva, como explica Carlos Gomide em todas as ocasiões em que pode para todo e qualquer público presente, defendendo essa forma de existir e agir no mundo com a qual compartilho. Justamente por ser uma grande utopia a ser alcançada: o ideal da fartura para todos (exercitando a inclusão de gênero que estou aprendendo), sem exceção.

E identifico os mestres da Vida Viva: Antônio Conselheiro, Beato Zé Lourenço do Sítio do Caldeirão (ambos líderes de comunidades que criaram modelos de vida alternativos ao instaurado oficialmente, tendo por isso pago o preço da ousadia pelas balas e bombardeios jamais vistos até então em território brasileiro conta população brasileira⁹¹), Padre Cícero Romão (patrono do meio ambiente, de Lampião e de um séquito de seguidores sertanejos espalhados por todo o Brasil), Padre Mestre Ibiapina e Profeta Gentileza, com o qual o Carroça

91 Em 1937 as forças do Exército e da Polícia Militar do Ceará, considerando sertanejos que plantavam e colhiam em abundância os frutos de uma terra por eles arduamente cultivadas, foram covardemente atacados considerados que foram como “socialistas perigosos”. O incômodo na verdade, entre outros, é que a comunidade, apadrinhada pelo Padre Cícero, estava esvaziando de mão de obra os sítios dos coronéis da região, uma vez que os trabalhadores preferiam deixar esse sistema de trabalho na prática escravo, para se tornarem trabalhadores de um modelo em que, além de livres, podiam viver uma vida em abundância em todos os sentidos, como apresentado nos inúmeros relatos de remanescentes da referida comunidade. Cf. CORDEIRO, 2004.

promoveu um encontro com artistas populares que viajaram de Juazeiro do Norte até o Rio de Janeiro por volta dos anos 2000.

Além deles, há ainda, presente principalmente na fala do pai, também mentor intelectual da companhia, uma mestra. A Beata Maria do Araújo, na boca de quem ocorreu o “milagre da hóstia”, em fenômeno que a Igreja Católica condenou, ameaçando de excomunhão aqueles que insistissem defender o milagre. O referido acontecimento se dava em missas celebradas por Padre Cícero e foi presenciado por quase uma centena de vezes, inclusive com laudo médico comprovando que aquilo a medicina e a ciência não foram capazes de explicar (SILVA, 2010).

O milagre nunca foi reconhecido e o médico foi desacreditado, afinal, como falar de uma mulher, preta, pobre, nordestina, santa no início do século passado, em pleno conflito da Igreja romana oficial e o catolicismo popular que ganhava fileiras de fiel com a mão abençoada do Padre Cícero? A propósito, a Vida Viva está nas mudas, que vem de um preceito de Padre Cícero de que todo nordestino deveria plantar ao menos uma muda para que nunca mais faltasse água no Nordeste. Muitos nordestinos não levaram a sério o apelo do padrinho, mas o Carroça levou. E segue plantando.

Assim, a Vida Viva, alimentada por diferentes personagens e histórias, abrange desde os processos cotidianos da vida, como o relacionar-se consigo e conviver com o outro, as formas de produção e consumo do alimento, das mudas, o fazer artístico e as formas de compartilhamento de saberes, até o grandioso e utópico sonho da igualdade e dignidade humana, presente na

fala e nos sonhos de cada um dos membros da família, por maior que seja a diversidade de percepções de cada um sobre vários outros assuntos, especialmente no que tange às diferentes idades entre eles, que altera substancialmente alguns pontos de vista.

Pode-se dizer da Vida Viva enfim sobre uma forma mesma de se estar e de se existir no mundo, principalmente a partir da pergunta “O que nós podemos fazer por nós mesmos?”, parafraseando as lições de Padre Mestre Ibiapina que, por sua vez, foi quem influenciou de forma cabal a formação do próprio Padre Cícero. Segundo Carlos Gomide, que fala como ninguém sobre esses mestres e sobre a beatra, a Vida Viva é também não perder a capacidade de sonhar. Produzir e compartilhar o alimento, a terra, o teto e o agasalho. É existir em um outro mundo, estando neste. Existir neste e estar no outro.

A família nunca teve televisão e nem hábitos de consumo influenciados pelas propagandas da indústria de massa, pautando seu cotidiano nos moldes e nas cifras de uma vida simples e sem muito luxo; fosse nas andanças no Brasilino; fosse nas paragens em que fixava residência em alguma localidade durante períodos de tempo maiores. Atualmente o sonho mais arrojado almejado conjuntamente pela família diz respeito à construção de uma sede, a ser construída a partir dos princípios da permacultura na zona rural de Juazeiro do Norte, onde residem atualmente pai, filhas e filhos. E aos quais a mãe pretende se reunir em breve, quando finalizar o curso de pedagogia que escolheu cursar para formalizar os instrumentos de uma vida dedicada à

Arte da educação, mentora que foi dos processos de alfabetização e formação dos filhos.

Daí outra singularidade digna de nota: os filhos foram educados no sistema não escolarizado, conhecido como *homeschooling* ao se tornar moda nas últimas duas décadas. Sistema que prefiro chamar de educação familiar ou ensino doméstico, responsável pela alfabetização dos oito filhos Carroça, cada qual respeitado em seu tempo e em suas características específicas, segundo Schirley relata sobre esses processos educacionais. As netas, por enquanto, seguem na mesma proposta, com algumas adaptações. Ao ver o trabalho da Companhia Carroça de Mamulengos pela primeira vez, meados dos anos 2000, me recordo de Schirley me mostrando o Brasilino e me falando da principal dificuldade enfrentada naquele momento pela família: a ilegalidade (e incompreensão das instâncias e da sociedade) diante da obrigatoriedade do ensino escolar.

Questionando o *status quo* vigente através de toda uma ética de vivência, convivência e sobrevivência bem peculiares, e, ao mesmo tempo, vivenciando as raízes das tradições brasileiras em tudo o que elas carregam de mais belo e contraditório (machismo e misoginia, religiosidades, miséria material e muitas vezes moral, presentes enfim em todos os nichos sociais), o grupo criou e circulou sua Arte em praças, ruas, escolas, festivais e em uma série de contextos, nas incontáveis itinerâncias pelos tantos cantos do país.

Observando a trajetória da companhia Carroça de Mamulengos é possível traçar diálogos com a ideia de uma Arte

Pública, os princípios da Educação Popular freireana e suas práticas para emancipação, assim como com: Teatro de Rua, Artes Circenses, Teatro Popular de Bonecos, Teatro de Formas Animadas, Teatro Mambembe, Teatro de Feira e, ainda, com a Arte dos Vendedores Ambulantes conhecidos como Camelôs, de onde nasceu a inspiração para nomear a forma como o grupo cria, batizada pelo pai da família, mentor dos processos de criação artística, pelo nome de *cameloturgia*. Segundo Luzia Gomide a cameloturgia é:

A Arte da comunicação viva. Necessária. Cameloturgia é o momento, a improvisação. Pra saber cameloturgia tem que ter um coração aberto para entender a Arte, a poesia. É um nível de maturidade cênica e artística. [após o silêncio, pergunto à Luzia de onde vem essa palavra, como ela falaria mais sobre isso] Ao meu ver é comunicação de rua, é aquele vendedor que vai para a praça fazer seu trabalho. É aquela pessoa que fica nomeio da praça e se solta, fazendo com que as pessoas parem pra olhar. Pra mim é comunicação. A origem é o povo. As pessoas que estão no meio do povo (GOMIDE, Luzia, 2017).

É isso que o Carroça fez e faz: estar no meio do povo. Essa cameloturgia, como a Vida Viva, é uma forma de se comunicar diretamente com a alma das pessoas, que se sentem convidadas e tocadas a sonhar e a participar juntas, seja da construção da cena (bem aos moldes de um teatro popular de feira ou da cê-

nica circense), seja da construção do sonho de uma vida melhor e mais justa. A cameloturgia fala portanto de uma forma de Arte que, como a Vida Viva na vida, abre espaço ao protagonismo de atores sociais geralmente apartados da decisão de suas próprias vidas, fileira de boiada que costumam ser de uma cultura que vende culturas (e principalmente produtos!) alienígenas como formas superiores de vida. Questiona, portanto, uma cultura padronizada limitante e limitada, marcando assim toda a história do trabalho artístico da família, ao tecer os fios de uma trajetória em que diversidade e itinerâncias são, vias de regra, e não de exceção. É meios de sobrevivência na vida e na Arte! Sem vender o seu peixe, o camelô não come!

Extremamente letradas e letrados, sem terem ido à escola, as filhas e filhos em suas cameloturgias conjuntas e próprias a cada um, são o exemplo vivo de uma trajetória que, por si mesma, confronta lugares de poder estabelecidos neste Brasil que claramente ainda não deixou de ser colônia, como defendem as teorias decoloniais. *Bendito Tupiniquim* (2008) demonstra bem esse princípio inerente à companhia: questionar, de forma coerente, criativa e ao mesmo tempo leve e divertida, cameloturgicamente, as relações de poder instituídas, valorizando toda uma forma de Arte e de Vida Viva em um Brasil de Brasis que ainda padece por não reconhecer e tomar posse de suas verdadeiras riquezas.

REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.308-345: Cultura brasileira e culturas brasileiras. Disponível em: <http://www.cdrom.ufrgs.br/bosi/bosi.pdf>. Acesso em: 18/07/19.

CORDEIRO, Domingos Sávio de Almeida. *Um beato líder: narrativas memoráveis do Caldeirão*. Fortaleza: imprensa universitária UFCE, 2004.

GOMIDE, Carlos. Bendito Tupiniquim. In: Os Afilhados do Padrinho. Rio de Janeiro. Gravação independente no Estúdio Costa Azul, 2008. 1 CD. Faixa 7.

GOMIDE, Luzia. Entrevista concedida em Juazeiro do Norte em 17 de setembro de 2017.

GOMIDE Matheus. Entrevista concedida em Juazeiro do Norte em 18 de setembro de 2017.

SILVA, Nilza Costa. *A mulher sem túmulo*. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2010.

JORNADA BREVE: A UTOPIA DA *COMMEDIA DELL'ARTE* NO SÉCULO XXI

Douglas Kodi Seto Takeguma⁹² (UDESC)
dougaskodi07@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como principal objetivo refletir sobre um pensamento atorial próprio da *Commedia dell'arte*, e apontar possibilidades de abordar as práticas desse teatro no século XXI. Deste modo, apresento-a como um caminho em direção a uma tradição teatral “inalcançável” — “Utopia da *Commedia dell'arte*” —. Com este objetivo, utilizo de relatos e documentos do século XVII que descrevem a atuação própria do fenômeno. E as relaciono com o conceito de *scriptor* de Roland Barthes, para pensar o modo de composição cênica dos cômicos *dell'arte* como atores-*scriptores*. Por fim, elucidarei a importância do *canovaccio* (roteiro de ações) como principal ferramenta dos atores *dell'arte*.

Palavras-chave: *Commedia dell'arte*; Máscara; *Canovaccio*; Improvisação; Atuação.

O presente artigo que no momento chamo de “Jornada breve” — como uma jornada dos *canovacci* de Flaminio Scala na *Commedia dell'arte*, ou do Decamerão de Giovanni Boccaccio —

92 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT-UDESC)

apresentará minha pesquisa, em andamento, no mestrado em teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e algumas reflexões a partir de sua apresentação no XI Seminário de Pesquisas em Artes Cênicas (SPAC). Neste sentido, pretendo expor os pontos de maior relevo de minha comunicação, e algumas reflexões que surgiram durante e posteriormente ao evento.

Antes de aprofundar e discorrer sobre a minha pesquisa darei uma breve contextualização dela como um todo. A dissertação de mestrado intitulada a *Utopia na Commedia dell'arte no século XXI* tem como objetivo elucidar uma noção de atuação própria da *Commedia dell'arte* — dita atuação *all'improvviso* — e sua relação e instrumentalização com o *canovaccio*⁹³, a dramaturgia própria dessa forma teatral.

Para isso, utilizo na pesquisa um estudo histórico que tem como objetivo desmistificar a ideia que foi construída da *Commedia dell'arte*, no mesmo espírito em que o ator Dario Fo define tal mito construído sobre ela, “Realmente, tantas histórias foram ditas sobre o mito da magia funambulesca dos comicos, sobre o lirismo molambento das máscaras” (Fo, 2011, p.15), e para isso recorro as obras de Ferrone (2014), Tessari (2014), Taviani (1986), Zorzi (1990). Tais autores tem em comum a desmitificação por meio de documentos históricos de atores, dramaturgos e testemunhas da *Commedia dell'arte* nos séculos

93 *Canovaccio* é a forma dramaturgica própria da *Commedia dell'arte*, diferente de um texto comum em que todas as palavras são premeditadas por um dramaturgo, o *canovaccio* contém apenas as ações essenciais para que a trama da obra aconteça, uma espécie de texto “didascálico”.

XVI, XVII e XVIII, e assim, trazer uma visão menos mítica e mais palpável do fenômeno.

Assim, apresentarei um pensamento atorial que seja pertencente a linguagem e utilizo como instrumento a forma dramaturgica própria da *Commedia dell'arte*: o *canovaccio*. Tendo em vista que a *Commedia dell'arte* inaugura algo inédito no teatro ocidental — primeiramente a profissionalização do ofício da atuação — um espetáculo teatral que não é pautado no texto com palavras premeditadas por um dramaturgo, mas sim, na habilidade e no jogo dos atores em cena (a atuação *all'improvviso*), que possibilitava a composição do texto por meio dos atuantes ao mesmo tempo que preenchiam o aqui e agora da cena.

Para dar maior contorno a essas práticas utilizo alguns conceitos do escritor francês Roland Barthes (2004) em seu ensaio *A morte do autor* (2014) em que define a impossibilidade da escrita de autores, pois todos no presente seriam *scriptores*, que combinam e recombinaem obras já existentes para comporem suas obras.

O conceito de Barthes é justaposto a do ator *dell'arte*, assim, compreendo o ator na *Commedia dell'arte* como um *ator-scriptor* de sua obra (espetáculo), que escreve e encena seu texto no momento em que atua, por meio de um repertório de textos que combina junto com os outros atores em cena.

A ideia de Utopia.

É importante afirmar que tal ideia de atuação se situa em uma utopia, pois tem como base caminhar em direção a o mito da *Commedia dell'arte* e sua desmitificação. Ao compreendendo como fenômeno histórico que permeia os séculos XVI, XVII e XVIII, podendo ser considerado morto, como contextualiza Siro Ferrone (2014), junto a morte do último grande Arlequim Antonio Sacco em 19 de novembro de 1788.

No mesmo sentido, considero experiências como o espetáculo *Arlequim servido de dois patrões* (Piccolo Teatro de Milão, 1945), dirigida por Giorgio Strehler (1921 – 1997), como uma “utopia da *Commedia dell'arte*”, pois realizou seu fazer teatral na busca de uma tradição dita “morta” como escreveu Strehler:

[...] uma fantasia não ‘realista’ ancorada, no entanto, em sua interior natureza popular, e seguir aquele processo de redescoberta e de enriquecimento, que eu próprio, do meu lado, estava fazendo, sobre o problema da *Commedia dell'arte*, renascentista em meio a nós, **quase por milagre** (STREHLER, 2013, p. 119, negrito do autor o artigo).

A montagem liderada por Giorgio Strehler teve grande valor para o teatro italiano, e foi um marco da encenação no século passado. Porém, qual seria a importância de estabelecer a prática da *Commedia dell'arte* no século XXI como uma utopia?

Primeiro defino a ideia de utopia como o cineasta argentino Fernando Birri a define:

Ela [a utopia] está no horizonte - disse Fernando Birri - Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre mais dez passos. Por mais que eu caminhe, nunca o alcançarei. Para quê serve a utopia? Serve para isso: **para caminhar** (BIRRI *apud* GALEANO, 2001, p. 230, negrito e tradução do autor do artigo)⁹⁴.

Assim, a resposta para a pergunta feita acima seria: uma utopia serve “para caminhar” junto ao desejo de fazer a *Commedia dell’arte* ressurgir “quase por milagre. Mesmo que seja em uma reinvenção no século XX, como feito pelo Piccolo Teatro de Milão. É necessário saber que ela não é uma reprodução do seu fenômeno histórico situado nos séculos passados, mas sim, uma reinvenção que nasce de um desejo utópico de estudar essa linguagem teatral.

Pois, para fazer uma prática teatral na contemporaneidade — neste caso a *Commedia dell’arte* no século XXI — seria impossível olhar para o passado sem os olhos do presente. Neste sentido cabe a noção de “estilo”, como define o ator e diretor

94 Do original: Ella [a utopia] está en el horizonte - dice Fernando Birri - Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos e el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar.

francês Michel Saint-Denis (2016), o estilo é a combinação de dois atributos opostos: fidelidade e liberdade, no momento em que se tem estilo, a linguagem é preservada; do contrário, a linguagem será limitada à própria história.

O que me faz caminhar?

Os motivos que me movem no caminhar em direção a utopia da *Commedia dell'arte* estão estritamente ligados ao meu percurso como ator e eterno aprendiz nas artes da cena. Principalmente nos encontros e desencontros com a *Commedia dell'arte*, que para mim é sinônimo de teatro.

Relatarei de forma breve uma experiência no festival Curta Cena Sumaré (Sumaré-SP) no ano de 2014: Nesse ano eu fazia parte de um grupo de teatro universitário chamado de GECA⁹⁵ (Grupo de Estudos do Corpo do Ator), apresentávamos no festival com a cena *Afili Bustaquini*, uma cena de *Commedia dell'arte* construída por meio da colagem de improvisos. No dia posterior a nossa apresentação recebemos os comentários dos jurados do festival... Em síntese os comentários foram de espírito “pouco amistoso”, nossa cena foi descrita como algo “de qualidade escolar”, sem a essência da *Commedia dell'arte*.

95 Na época formado por estudantes do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Maringá (UEM), junto a membros externos, na época o grupo era formado por: Douglas Kodi, Pedro Henrique Daniel, Nayara Araújo, Kênia Bergo e Rodrigo Fracarolli.

Entre comentários que serviram para o fim do grupo — que literalmente teve seu fim na volta de carro de Sumaré-SP para Maringá-PR — houve um comentário que me motivou a procurar diversas fontes para estudar a linguagem. Fui aconselhado por um dos jurados a procurar o diretor Roberto Innocente, descrito pelo júri como um diretor italiano que reside em Curitiba, e fundador da companhia que trabalha exclusivamente com a *Commedia dell'arte*, intitulado Grupo Arte da Comédia (Curitiba-PR).

Atualmente faço parte do grupo do referido diretor — e o considero como um mestre —, mas além disso, percebi a importância de se estudar a profundamente essa linguagem, pois consiste em um caminho para toda a vida (como também foi descrito pelo júri do festival).

Para isso, um dos caminhos a ser seguido é o de um estudo histórico, não para reproduzir o passado de forma museológica, mas para abordar com propriedade a noção de estilo como definido anteriormente por Michel Saint-Denis.

Um ponto para entender a atuação na *Commedia dell'arte*.

A *Commedia dell'arte* como fenômeno histórico abrange quase três séculos de existência, os séculos XVI, XVII e XVIII. Em vista disso, seria uma tentativa vã a de realizar neste artigo um apanhado histórico. Porém apresento um ponto de grande relevância para o entendimento da atuação dentro da lingua-

gem, uma descrição do século XVIII do dramaturgo francês Desboulmiers (1731-1771), que expõe muito bem o *modus operandi* dos atores *dell'arte*:

Um ator preenche sua imaginação com todas as ideias de autores e acredita que as diferentes maneiras de conduzir o diálogo coincidem com todos os pontos da ação. Outro, que também deve ter feito parte da mesma cena, também está estudando e, naturalmente, imagina a construção do diálogo de uma maneira completamente diferente. E agora aqui estão os dois atores no palco, cada um cheio de seu próprio personagem e sua situação. Ambos tendem ao mesmo ponto da ação, mas forçados a responder sensatamente e ligados por necessidade aos mesmos argumentos, são forçados a abandonar gradualmente a maneira que eles tinham premeditado, a se adaptar ao que o outro quer seguir. É isso que dá à cena um caráter de naturalidade e verdade, de tal forma que mesmo o melhor escritor raramente consegue alcançá-lo. Algo nasce além do que pode nascer de um texto escrito, algo que nasce como um raio e no mesmo instante de representação. (DESBOULMIERS, 1769, p. 33 *apud* TAVIANI, 1986, p.319, tradução do autor deste artigo)⁹⁶

96 Do Original: Un attore riempie la sua immaginazione di tutte le idee dell'autore e creca la differenti vie per condurre il dialogo a coincidere con tutti i punti dell'azione. Un altro, che deve aver parte anche lui alla stessa scena, la studia anch'egli fra sè, e naturalmente immagina di costruirne il dialogo in tutt'altra maniera. Ed ora ecco i due attori in scena, pieni ciascuno del proprio carattere e della

Seria difícilimo, em tão poucas linhas, dar uma definição mais sucinta e justa da maior “preciosidade” dos cômicos *dell’arte*, o grande mecanismo de criação espetacular que permitia a o ator ser o “coração” do teatro. Uma forma de criação coletiva em que a trupe independia de um autor teatral, os atores compunham o texto no momento da apresentação, sem ensaios prévios, mas com a consciência de toda a trama da obra e das ações que a compõem. E assim faziam seu teatro, preenchendo o *canovaccio* com o repertório que cada ator tinha no *ruolo*⁹⁷ de seu personagem, com textos vindos de outras obras, e habilidades pertinentes a seu personagem. A engenhosidade de cada ator elaborava o papel a seu modo.

Tomo como exemplo o ator Francesco Andreini (1548 – 1624), que desempenhava o *ruolo* de Capitão Spaventa. No caso desta emblemática figura que marcou a história da *Commedia dell’arte*, publicou no ano de 1606 sua obra *Le bravure del Capitan Spaventa da Vall’Inferno*. Nela o próprio Andreini declara sua dedicação por construir este personagem: “Porque eu

propria situazione. Tutti e due tendono allo stesso punto dell’azione, ma obbligati a risponderli sensatamente e legati, per necessità, agli stessi argomenti, sono forzati ad abbandonare a poco a poco la via che avevano premeditato, per adeguarsi a quella che l’altro vuol seguire. È questo che dà alla scena un carattere di naturalezza e verità tale che ance il miglior scrittore può raggiungerlo solo raramente. Nasce qualcosa di più di quel che può nascere de un testo scritto, qualcosa che nasce come per un lampo e nell’istante stesso della rappresentazione.

97 O ruolo na *Commedia dell’arte* está ligado ao papel em que cada ator exercia em determinado contrato social de uma companhia. Se um ator era descrito no contrato no papel de Zanni, ele deveria executar exclusivamente esta personagem na duração de tal contrato. Em médias os contratos tinha duração de um ano, do fim da quaresma até o fim do carnaval do ano seguinte.

ansiava por me preservar, e não cair daquele clamor que me tinha possuído [...], me dei muito estudo para estudar a **parte**⁹⁸ do sobrenominado Capitão apenas para torna-la mais do que me seria possível, rica e decorada” (ANDREINI, 1987, p.7, tradução e grifo do autor deste artigo)⁹⁹.

Francesco Andreini, um ator-scriptor.

A referida obra de Andreini traz cinquenta bravuras do Capitão, junto a seu escudeiro Trappola, em tom de Dom Quixote e Sancho Pança. Diferentemente da obra de Cervantes, a publicação de Francesco Andreini trata de um testemunho de como um grande ator compunha seu *ruolo*, para dar vida à imagem de seu personagem (Capitão Spaventa) em cena. E ainda, nessa mesma obra, é possível identificar as linhas da autoria desse ator, um perfil individual de um personagem muito particular. Divergente a um *cliché* de Capitão, como militar fanfarrão da obra *Miles gloriosus* de Plauto. Trata, segundo Tessari (2014), da história de um narrador maníaco de feitos inacreditáveis. A título de exemplo desta narração fantástica, apresento o trecho em que é narrada forma em que esse capitão descreve como se “alimenta”:

98 Parte consiste em um sinônimo para o *ruolo*.

99 Do original: *Perch'io bramava di preservarmi, e di non cadere da quel grido che acqistato m'aveva [...], mi diedi con molto studio allo studio della parte del soprannominato Capitano solo per renderla, più che per me si poteva, ricca e adorna.*

TRAPPOLA: Se você não tem vida, como você vive?

CAPITÃO: Eu vivo porque eu como.

TRAPPOLA: E como você come se você não tem vida?

CAPITÃO: Como os espíritos fazem quando tomam uma forma humana [...] em meia hora, um **pastiche**¹⁰⁰ será enviada para mim, dentro da qual haverá o Hipogrifo de Astolfo, o Bucéfalo de Alexandre o Grande, e os cérebros de Orlando paladino. [...] ainda me trarão fatos assados e temperados, um par de elefantes bebês, com suas melancias cultivadas nos Jardins das Hespérides. (ANDREINI, 1987, p. 171, negrito e tradução do autor deste artigo)¹⁰¹.

Há uma profunda poesia “digestiva” nas palavras de Capitão Spaventa. Tal “pastiche” referido pelo personagem, se trata no caso dos paladinos Astolfo e Orlando, do lendário imperador franco Carlos Magno. Ambos os personagens estão presentes nos poemas épicos renascentistas: *Orlando Enamorado* (1476), de Mateo Maria Boiardo (1441-1494); e

100 *Pastiche* são obras artísticas que se limitam ao estilo de outros escritores e autores. Não é necessariamente cômica.

101 Do original: TRAPPOLA: Se voi non avete vita, come vivete voi?/ CAPITANO: Vivo, perché mangio./ TRAPPOLA: E come fate voi a mangiare se non avete vita?/ CAPITANO: Mangio come fanno gli spiriti quando pigliano forma umana [...] fra mezz'ora mi sarà mandato un pasticcio alla francese, dentro del quale ci sarà l'Ippogrifo d'Astolfo, Bucefalo d'Alessandro Magno, e le cervella d'Orlando paladino. [...] Mi saranno portati ancora fatti arrosto, e stagionati, un paro d'elefantini da latte, con le sue melarance colte e negli Orti Esperidi.

sua continuação, *Orlando Furioso* (1516), do poeta Ludovico Ariosto (1474-1533). Ao continuar e completar seu “pastiche” de heróis épicos, ele cita o Rei da Macedônia, Alexandre o Grande e seu cavalo Bucefalo.

O Capitão finalizará todo o banquete ao cultivar melancias de bebês elefantes nos jardins das mais primitivas deusas gregas primaveris, as Hespérides. Segundo a *Teogonia, A origem dos deuses* de Hesíodo (1995), é o jardim mais belo da antiguidade grega, em que a deusa Hera, ao se casar com Zeus, ganha a maçã de ouro de presente de Gaia. Hera cultivará tais maçãs nos pomares do jardim das Hespérides, um fruto dotado de poder, que concederiam o dom da imortalidade a quem os comesse.

Toda a obra de Andreini, das bravuras do Capitão Spaventa, é dotada desta composição que é nutrida de muitas obras. E esta é a grande “invenção” dos cômicos *dell'arte*, utilizar de um arcabouço de repertório e reinventá-los para compor o espetáculo no mesmo momento em que é apresentado ao público. Uma reescrita em cena do próprio repertório. Atrizes e atores como Andreini utilizava em seu repertório para serem autores do texto no momento em que estava em cena e preenchiam o *canovaccio*.

Visto por uma perspectiva barthesiana, estes atores seriam *scriptores*, ou melhor, um ator-*scriptor*, no caso de Francesco Andreini. O escritor Roland Barthes (2004), descreve em sua obra *A morte do Autor* (2004), que não existem mais autores, mas sim *scriptores*, aqueles que recompõem e recombina os diversos textos escritos, para compor sua obra. Neste sentido, a obra de

Capitão Spavento pode ser percebida como uma grande recombinação de textos. O próprio Andreini o afirma, ao citar várias personagens fictícias que ele diz se “alimentar” de forma grotesca.

Considerações sobre o *canovaccio*, o ator e a cena.

Para concluir este artigo apresento algumas considerações sobre o *canovaccio*, o ator e a cena, com o objetivo de elucidar as noções de atuação que podem ser pertencentes a *Commedia dell'arte*. Porém, não como uma perspectiva museológica de encontrar forma de “reviver” o cadáver desse fenômeno, mas com o objetivo de refletir sobre o que significou esse teatro secular que profissionalizou a arte da atuação e assim pensar modos de realizar as artes da cena no presente.

Começarei as considerações primeiramente pelo roteiro de ações (*canovaccio*), que considero como uma das maiores heranças deixadas pelos atores *dell'arte*. E tal roteiro é considerado por Ludovico Zorzi (1990) como uma chave do modo de composição — inovador, diga-se de passagem — da *Commedia dell'arte*, que sintetiza improviso e máscara de dentro do próprio espetáculo.

Um modo de composição que permitia o **ator** executar sua função mais coerente se relacionada com a profissionalização do trabalho atorial, que permite o ator se desvincular da necessidade de uma dramaturgia premeditada e trabalhar — por vezes — de dentro de um personagem fixo por meio do *ruolo*.

Os Atores constituíam sua dramaturgia em ação, pelo uso de seu repertório (*Zibaldoni*), de tal modo que estabeleceram um mercado de teatro profissional regido pela habilidade atorial. Entretanto, a ideia que prevaleceu no teatro ocidental — por alguns séculos, pois na contemporaneidade se abrem outras perspectivas — não foi a dos cômicos *dell'arte* e de uma dramaturgia que emana do ator como “coração” do teatro, e sim a do teatro textocêntrico, da hierarquia do texto dramático escrito por um dramaturgo sobre a atuação.

A atuação da *Commedia dell'arte* funcionava em um modo muito próximo da ideia do teatro como acontecimento no “aqui e agora”, e abre o seguinte questionamento: Se o teatro é arte do presente, em que as atrizes e atores são corpos vivos e imprevisíveis em cena, em que todas ações são executadas no momento da cena, por quais razões as palavras (a dramaturgia) deve ser escrita previamente?

Uma possível resposta para o questionamento seria a de considerar a “facilidade” de se trabalhar (montar) um texto em que todas as palavras dos personagens estão previamente escritas, pois transfere o foco do trabalho atorial para execução das ações apresentadas no texto. Porém, o *canovaccio* é composto apenas por tais ações, pois as palavras dos personagens não estão escritas, apenas suas ações. Se trata unicamente de um texto “didascálico” que permite o ator se tornar autor de sua obra de arte (espetáculo).

Concluo — ainda que em andamento — esta breve jornada sobre a *Commedia dell'arte*, ao pensar suas contribuições para

a **cena**. Ao olhar para essa tradição do passado percebo uma possibilidade de desierarquização das funções do teatro, próxima as sonhadas pelo encenador britânico Gordon Craig, ou pelo mestre do teatro de vanguarda francês Jacques Copeau, em que o teatro pode ser revolucionado pelos atores. Assim como os cômicos *dell'arte* com seu rigoroso trabalho atorial não dependiam de um dramaturgo para compor o texto e nem mesmo de um diretor para encaminhar “como” será o espetáculo, mas trabalhavam na criação coletiva dos atores no aqui e agora da cena. Para isso, proponho pensar na *Commedia dell'arte* por meio do estilo, como definido por Michel Saint-Denis (2016), uma mistura entre fidelidade e inventividade, pois é impossível olhar para o passado sem os olhos do presente, caso contrário será uma mera museologia.

REFERÊNCIAS

ANDREINI, Francesco. *Le bravure del Capitan Spavento*. Org. de ROBERTO TESSARI. Pisa: Gardini. 1987

BARTHES, R.. **A morte do autor**. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em : < http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica_1/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acesso em: 03 Jun. 2019.

FERRONE, S. **La Commedia dell'arte**: Attrici e Attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo). Ed. Piccola Biblioteca Inaudi Arte. Architettura. Cinema, Musica. 1 ed. Torino, 2014.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. RAME, Franca (orgs.). Lucas Baldovino, Carlos Davi Szalk (Tradução). – 5ª Edição – São Paulo: Editora Sena São Paulo, 2011.

HESÍODO. **Teogonia: A origem do deuses**. 3ª edição. São Paulo: Iluminuras. 1995

SAINT-DENIS, Michel. **Teatro**: a redescoberta do estilo e outros escritos. Organização Jane Baldwin. Tradução Gabriel Federicci – 1. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2016.

STREHLER, G. O “Ofício” da Poesia. *In: Sartori*. ALBERTI, Carmelo e PIZZI, Paola (orgs.). *A arte mágica de Amleto e Donato Sartori*. São Paulo: É Realizações, 2013.

TAVIANI, Ferdinando e SCHINO, Mirella. *Il segreto della commedia dell'arte*: la memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo. Firenze: Uscher, 1986.

TESSARI, Roberto. **La Commedia dell'arte**: Genesi d'una società dell spettacolo. Roma: Laterza, 2014.

ZORZI, Ludovico. **Intorno alla Commedia dell'arte. (1978)**
In *L' Attore, La Commedia, il dramaturgo*. Torino: Einaudi.
1990.

SABERES E PRESENÇAS NA VOZ: A EXPERIÊNCIA DO CANTO COMO PRINCÍPIO IMAGINATIVO DA CENA

Franciele Machado de Aguiar (UDESC)

agui afranciele@gmail.com

Resumo: Este trabalho visa investigar a experiência do canto no processo de criação cênica, da perspectiva da antropologia do imaginário de Gilbert Durand, da antropologia da performance de Victor Turner e do conceito de vocalidade presente nos escritos de Paul Zumthor e Adriana Cavarero. Tomando como referências as reflexões e práticas de Antonin Artaud, Alfred Wolfsohn, Jerzy Grotowski e Maud Robart, detém-se no papel desempenhado pela voz e pelo canto nas experiências desses artistas, a fim de explorar aproximações entre abordagens rituais e terapêuticas no uso da sonoridade vocal, direcionadas a um objetivo comum: o acesso ao imaginário e ao potencial criativo do inconsciente. Em busca dos saberes que se constroem na experiência da emissão vocal enquanto meio de integração psicofísica, geradora de impulsos e ações, propõe a investigação da imaginação no território da vocalidade, interrogando a possibilidade de utilização da materialidade da voz (performada principalmente em canto) como princípio gerador de um processo de criação.

Palavras-chave: Vocalidade; Canto; Imaginário; Processo de Criação.

“A minha voz estraga tudo.” Era essa a frase que soava logo nos primeiros minutos de cena no espetáculo *A mulher de Putifar*, cujo processo de criação integrou minha pesquisa de mestrado, realizada entre 2013 e 2015 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. Não era uma pesquisa sobre voz, já que eu sempre estive certa de que a minha voz estragava tudo, já que o trabalho vocal costumava ficar sempre para depois, fragmentado, desconectado dentro do processo criativo, resumido a um “aquecimento” realizado antes de entrar em cena e que tinha por objetivo tornar audível uma fala-texto por meio de palavras articuladas e bem projetadas.

Não era uma pesquisa sobre voz, mas sobre a relação entre o conceito de *trabalho sobre si* — presente no percurso artístico do encenador polonês Jerzy Grotowski e que articula à artesanania dos processos de criação cênica a transformação do artista enquanto sujeito — e a imagem arquetípica do herói no processo de individuação, como concebida pela psicologia junguiana. Foi na fase final desse percurso que conheci o trabalho realizado pelo *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*¹⁰², durante o *Summer Intensive Program* realizado em 2014 em Pontedera. O contato com os cantos do vodu haitiano, com os quais trabalha o *Focused Research Team in Art as Vehicle*,

102 Fundado por Jerzy Grotowski no ano de 1986 em Pontedera, Itália, a convite do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale. No Workcenter, Grotowski desenvolveu uma linha de performance conhecida como *Arte como Veículo*, até sua morte em 1999. Desde então, o centro é dirigido por Thomas Richards e Mario Biagini.

liderado por Thomas Richards, e com as canções (cantos de trabalho, *spiritual songs* afro-americanos) e poemas cantados utilizados por Mario Biagini nas ações do *Open Program*; fizeram-me perceber um potencial até então inimaginado da voz dentro do processo criativo. Esse processo e os caminhos por ele abertos transformaram minha relação com minha voz e dali surge o desejo de investigar a experiência do canto como um princípio imaginativo da cena. Desejo que ressoa nesta pesquisa no programa de doutorado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Na busca por formas de mobilizar a imaginação invocada no ato de cantar, a pesquisa me conduz, num primeiro momento, à escuta e ao diálogo com algumas práticas vocais nas quais os afetos dos sons vocalizados assumem lugar de destaque, tais como nas práticas e reflexões de Antonin Artaud, Alfred Wolfsohn, Maud Robart e do próprio Grotowski.

A capacidade de co-moção própria da emissão vocal desempenhou um papel decisivo nas investigações de Artaud, tendo sido objeto de experimentação radical em sua prática. Para o ator francês, que reivindicava o resgate do sentido mítico do teatro, a voz em cena não deveria limitar-se ao seu aspecto linguístico, de suporte discursivo, de veiculação das ideias do dramaturgo; mas seria equivalente aos demais elementos do espetáculo – ou mesmo seu princípio gerador. Devolvendo à palavra seu poder encantatório, Artaud convocava a experiência de suas sonoridades, qualidades vibratórias, da materialidade da voz como som, restituindo à linguagem suas “possibilidades de co-

moção física” e considerando-a “sob a forma do Encantamento” (ARTAUD, 1993, p. 46-47).

Alfred Wolfsohn, trabalhando como maqueiro nas trincheiras da I Guerra Mundial, percebeu a extensa maleabilidade da voz humana em situações de alto impacto emocional (BACKES, 2010). O trauma sofrido durante a guerra, que lhe causava persistentes alucinações auditivas, só pôde ser tratado quando Wolfsohn começou a vocalizar os sons extremos que ouvira. Tal experiência, movida pela marca daquelas “*voices in extremis*”, levou-o a desenvolver como professor de canto um trabalho que possibilitava o alcance de registros, alturas e timbres normalmente não explorados pelas técnicas vocais tradicionais, expandindo, portanto, as possibilidades criativas do uso da voz. Ultrapassando os limites até então conhecidos da voz e interessando-se inclusive pelas sonoridades “não harmoniosas”, os “sons quebrados” comumente rejeitados pelo bel-canto, a investigação de Wolfsohn propôs um deslocamento da perspectiva etnocêntrica que confina a emissão vocal às classificações e ao “padrão de qualidade” no qual se baseiam grande parte das técnicas cujos princípios estéticos remetem ao bel-canto.

Da colaboração entre a artista haitiana Maud Robart e o encenador polonês Jerzy Grotowski emergiu o trabalho que associa cantos tradicionais haitianos e técnicas performativas. As confluências entre artes rituais e artes performativas que nortearam a pesquisa grotowskiana na fase conhecida como Teatro das Fontes e seus posteriores desdobramentos, encontravam pontos em comum com o processo que se desenvolvia no Saint Soleil,

comunidade artística fundada por Maud Robart e pelo pintor haitiano Jean Claude Garoute (Tiga) em 1973, que propunha um processo de pesquisa sobre as artes tradicionais do Haiti, especialmente no contato com o ritual vodu e seu imaginário. Por meio dessa pesquisa no seio da tradição oral de seu país, Maud desenvolveu uma pedagogia artística que, em suas palavras, “fornece os meios para a re-criação da vida na arte” (ROBART apud MARCHIORI, 2001, p. 69).

O trabalho com os cantos do vodu haitiano desempenhou papel decisivo na investigação empreendida por Grotowski e Maud sobre o processo ritual e os impactos objetivos que seus elementos performativos (danças, cantos, ritmos, utilização do espaço, estruturas de linguagem de algumas técnicas rituais) exerciam sobre o organismo do atuante/performer, no trabalho colaborativo que desempenharam entre 1977 e 1993. Por meio dos cantos rituais da tradição antiga, em especial os cantos da tradição afro-caribenha, buscavam-se as qualidades vibratórias que constituíam o sentido de cada canto, aliando sonoridade aos impulsos do corpo. Através dessa experiência, o canto tornava-se, então, veículo de integração psicofísica no qual as ações se configuravam como necessidade, como reação, como vivência de imagens. Nas palavras de Grotowski: “quando começamos a captar as qualidades vibratórias, isso encontra seu enraizamento nos impulsos e nas ações. Depois, de uma hora para outra, esse canto começa a nos cantar. Esse canto antigo me canta; não sei mais se estou descobrindo esse canto ou se sou esse canto” (GROTOWSKI, 2007, p.237). Na busca pela “dança escondida

dentro do canto” (JIMÉNEZ, 2014, p. 43), as qualidades vibratórias e rítmicas, que transcendem a linguagem e o pensamento especulativo, tornam-se os elementos fundamentais do trabalho, são o sentido do canto:

o canto se torna o próprio sentido através das qualidades vibratórias; mesmo se as palavras não são compreendidas, é suficiente a recepção das qualidades vibratórias. Quando falo desse “sentido”, falo ao mesmo tempo também dos impulsos do corpo; isso significa que a sonoridade e os impulsos *são* o sentido, diretamente. Para descobrir as qualidades vibratórias de um canto ritual de uma tradição antiga é preciso descobrir a diferença entre a melodia e as qualidades vibratórias. É muito importante nas sociedades em que a transmissão oral desapareceu. Portanto, é muito importante para nós. No nosso mundo, na nossa cultura, conhece-se, por exemplo, a melodia como uma sucessão de notas, uma transcrição de notas. Isto é a melodia. [...]. Mas se bem que seja absolutamente necessário ser preciso na melodia para descobrir as qualidades vibratórias, a melodia não é o mesmo que as qualidades vibratórias. É um ponto delicado; porque - para usar uma metáfora - é como se o homem moderno não percebesse mais a diferença entre o som de um piano e o som de um violino. Os dois tipos de ressonância são muito diversos; mas o homem moderno procura só a linha melódica (a

progressão das notas), sem captar as diferenças de ressonância. [...]

no canto da tradição não estão mais em questão a posição do corpo ou a manipulação da respiração, mas sim os impulsos e as pequenas ações. Porque os impulsos que correm no corpo são justamente os que trazem aquele canto (GROTOWSKI, 2007, pp. 236-237).

Como experiência de ritualização da linguagem, o canto – nas suas palavras-presenças, nas suas qualidades vibratórias, na experiência afetiva de suas sonoridades, nos impulsos que origina – pode constituir-se como caminho de ampliação da consciência criativa do ator/performer, uma vez que envolve na ação a totalidade do ser daquele que canta. Segundo a descrição de Thibaut Garçon a respeito do trabalho conduzido por Maud Robart com os cantos do vodu haitiano,

os cantos demandam uma grande escuta do outro, do espaço que nos cerca; eles demandam que estejamos relaxados, que respiremos, que observemos. Mais do que “querer fazer”: o caminho é sentir, renovar essa sensação, perceber cada sílaba que esculpe nossos lábios, ter consciência dos sons, captar os lugares onde o canto quer ressoar, sua trajetória em nós e fora de nós. É um trabalho constante de atenção que nasce no meio de todas as coisas, entre o conhecimento e a descoberta, a aprendizagem e a “desapren-

dizagem”, o esforço e o não esforço, entre o eu e o mundo, suas lembranças e o instante, entre complexidade e simplicidade. E, finalmente, quando chegamos a aceitar sermos ancorados bem no meio dessas oposições, esses cantos nascem para a vida (GARÇON, 2017, pp. 25-26).

É da perspectiva dessas práticas que busco investigar procedimentos metodológicos que permitam mobilizar a imaginação a partir da voz e de sua performance em canto, entendendo o canto como possibilidade de um maior desprendimento do aspecto semântico da voz em direção a experiência de sua dimensão sonora, extralinguística; enfim, da sua materialidade corpórea.

Nesse sentido, é oportuno mencionar que a voz humana pode ser definida como o som gerado por um processo anatômico, conhecido como fonação, palavra que deriva do grego *phoné* e que significa, ao mesmo tempo, *voz* e *som*. No entanto, conforme Kimbrough (2011), a definição de voz vai além do sentido de processo anatômico, uma vez que ela pode adquirir, em outros contextos, o sentido de linguagem, discurso, expressão, fala; servindo ainda como metáfora de formas de expressão distintas, como em “dar voz a”, ou “a voz do autor”... A relação entre linguagem e língua (o sistema de comunicação verbal e o órgão muscular) demonstra a ligação etimológica entre linguagem e voz. Entretanto, a menção à voz comumente subordinada à linguagem costuma tomar precedência sobre os afetos do som vocalizado.

Ao considerar a voz que vem de uma “garganta de carne”, a filósofa feminista italiana Adriana Cavarero (2011) chamará atenção para a sonoridade vocal como afecção, para o aspecto material da voz como “registro de uma economia pulsional” (p. 26), ligada aos ritmos do corpo e capaz de manifestar a singularidade de cada corpo. Em sua obra *Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal*, a autora enfatiza que a natureza comunicativa da voz humana é independente de um domínio estritamente linguístico e critica as formulações metafísicas que destituíram a corporeidade do pensamento, privilegiando o aspecto semântico da palavra em detrimento do acústico, da materialidade da voz. Junto a essa desvocalização, as formas de construção do conhecimento privilegiam a visão e estabelecem uma polarização dos sentidos. O “prazer corpóreo” da voz é considerado perigoso, associado ao canto dos poetas - inspirado pelas Musas - ou ao mortal canto das sereias. Os afetos do som vocalizado, ligados a figuras femininas, são subjugados e, nesse mesmo movimento, o caráter concreto e individual de cada voz.

Falando em vozes que cantam, chegamos às noções de performance e voz poética e aos conceitos de oralidade e vocalidade, formulados por Paul Zumthor. Para o medievalista suíço, o conceito de vocalidade designa as instâncias extralinguísticas do evento vocal, sua pulsionalidade corpórea. Enquanto a oralidade remete ao funcionamento da voz como portadora de linguagem, a vocalidade compreende as instâncias sonoras, gestuais e cênicas da performance vocal, ou seja, os usos da voz. Considerando os efeitos das transmissões orais da poesia, Zumthor destaca a

voz em sua qualidade de emanção do corpo. O prazer poético é orgânico e processual. Sua concepção de performance remete a uma forma-força, a um dinamismo formalizado que Zumthor evoca com a lembrança de uma canção:

Isto tem a ver com minha infância parisiense, as idas e vindas entre o subúrbio onde habitavam meus pais e o colégio do nono distrito no qual, no começo dos anos 1930, eu fazia meus estudos secundários. Nessa época, as ruas de Paris eram animadas por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos, como a rua do Faubourg Montmartre, a rua Saint-Denis, meu bairro de estudante pobre. Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte. Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na

hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte, mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma “forma”: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado [...] (ZUMTHOR, 2007, pp. 28-29).

De acordo com Zumthor (2007, p. 31), “performance é reconhecimento”. Ela “realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade”. O caráter de emergência, re-conhecimento, reiterabilidade, são integrados pelo autor sob o termo ritual: “a ‘poesia’ repousa [...] em última análise, em um fato de ritualização da linguagem. Daí uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade de rito” (idem, p. 45).

As relações entre ritual e performance encontram espaço na obra de Victor Turner, para quem o ritual e as artes performativas derivam do cerne liminar do drama social. O ritual constitui-se como lugar de um tipo de experiência no qual o poder transformador e criativo das representações coletivas se realiza na consciência dos sujeitos. Já a performance, seria o momento da expressão de uma experiência vivida:

Turner descreve cinco “momentos” que constituem a estrutura processual de cada *erlebnis* ou experiência vivida: 1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas - de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical”, tornando possível a descoberta e construção de significado; 5) e a experiência se completa através de uma forma de “expressão”. Performance, termo que deriva do francês antigo *parfourmir*, “completar” ou “realizar inteiramente” refere-se justamente ao momento da expressão. A performance completa uma experiência (DAWSEY, 2005, p. 164).

A experiência do canto como evocação de imagens a serem expressas na forma-força da performance move a pesquisa para a investigação de procedimentos que dialogam com as reflexões derivadas das práticas de Artaud, Wolfsohn, Grotowski e Maud Robart. Busco, então, nos cantos de manifestações de culturas populares brasileiras, tais como os registrados pela Missão de Pesquisas Folclóricas¹⁰³ empreendida por Mário de Andrade em 1938, um repertório inicial de cantos (cantos de trabalho,

103 Projeto idealizado por Mário de Andrade quando esteve à frente do Departamento de Cultura de São Paulo entre 1935 e 1938, com o objetivo de registrar manifestações folclóricas em estados do norte e do nordeste do Brasil.

acalantos, aboios, etc) com os quais possa me aproximar dessa dimensão de afecção da vocalidade dentro do processo criativo. Tal trabalho com os cantos tem se dado na elaboração e condução de oficinas e laboratórios de criação.¹⁰⁴

Num primeiro momento de trabalho com os cantos oriundos da tradição oral brasileira, registrados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, escolho como material de investigação vocal um aboio, canto sem palavras com o qual os vaqueiros conduzem o gado. A escolha do aboio considera as características desse canto, com vogais prolongadas e cantadas com intensidade, como uma forma eficaz de buscar um cantar com intenção que define também uma espacialidade (chamar o boi num espaço aberto, o campo, o sertão). A intenção na voz que canta traz, para além ou para junto da questão da plasticidade, da materialidade da voz, a ideia de uma ação ali contida: um canto que cura, que lamenta, amaldiçoa, chama, estabelece o ritmo do trabalho... enfim, que constitui, no ato de cantar, a pessoa que canta, no lugar onde canta, e o destino de seu canto.

104 As práticas em questão são: uma oficina-laboratório ministrada por mim na Casa de Cultura Demósthene Gonzalez, espaço cultural localizado em Cachoeirinha, cidade da região metropolitana de Porto Alegre (RS), durante os meses de janeiro e fevereiro de 2019; a oficina *Voz, Musicalidade e Cena*, concebida e ministrada no mesmo espaço em parceria com a musicista e educadora musical Cuca Medina, também em fevereiro de 2019; e o laboratório de criação cujo processo venho desenvolvendo desde março de 2019 junto a Luane Pedroso, artista-pesquisadora nas áreas de teatro, dança, música e performance com ênfase em práticas artísticas feministas e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC.

A ideia do canto como ação, que configura também uma espacialidade, faz-se presente em dois textos de Grotowski: *A voz*, transcrito de conferência realizada em 1969 e *Da companhia teatral à arte como veículo*, também transcrição de conferência realizada em 1990. No primeiro deles, o encenador polonês diz: “Os camponeses cantam também quando está frio ou quando chove, em campo aberto, até mesmo quando é fácil forçar a voz, cantam e não têm problemas. [...] Eles cantam em ação.” (GROTOWSKI, 2007, p. 143-144) No segundo, referindo-se à diferença entre compreender a melodia de um canto antigo e descobrir suas qualidades vibratórias, Grotowski (2007, p. 236) afirma: “o canto da tradição é como uma pessoa”.

Em ambos os trechos, no canto dos camponeses e no canto da tradição (com “canto da tradição”, Grotowski refere-se aos cantos do vodu haitiano), a ideia das ações retorna. Um canto que é como uma pessoa é um canto que age. Pergunto-me se poderia abordar os cantos das manifestações populares brasileiras de forma semelhante, o canto-mãe dos acalantos, o canto-animal dos aboios, o canto-brincante do coco-de-roda, o canto-feiticeira do babassuê...

Construindo a ponte entre o canto entendido como ação e a imaginação, assinalo que é na ação do corpo que a antropologia do imaginário de Gilbert Durand (2002) localiza a produção de imagens, o ato imaginativo. Para estabelecer relações entre voz e imaginação, uma imaginação material da voz, a partir de como o corpo-vocal se ajusta para produzir diferentes sonoridades e como essas intimações corpóreo-vocais condu-

zem a determinadas imagens, dialogo com a noção durandiana de *trajeto do sentido*, que situa as produções do imaginário num constante fluxo entre o pólo das forças pulsionais e o pólo das forças sociais onde se manifestam as imagens da cultura.

A partir dessas considerações, estabeleço possibilidades de criação cênica tendo, de um lado, a experimentação com improvisações vocais, buscando o possível descondicionamento de alguns padrões de emissão vocal nos participantes das oficinas e laboratórios de criação: essas formas de vocalizar geram imagens, memórias, movimentos? De outro lado, os cantos de manifestações populares — como cantos de trabalho e cantos rituais, que constituem o “acervo” do imaginário de nossa cultura, com suas qualidades vibratórias, os timbres, com as vozes que dão vida a esses cantos — fazem-se um segundo caminho de investigação: ainda a voz, mas uma voz específica à qual tentamos aproximar a nossa, como no “canto que nos canta”, como o encontro do “canto-pessoa” grotowskiano, entregando-nos ao “poder encantatório” (Artaud) daquelas canções. A voz que canta um aboio traz em si o pasto, o gado, a ação de aboiar. O galope à beira-mar¹⁰⁵ faz cavalgar a voz. Um canto de trabalho, como o

105 Formato de repente derivado do martelo agalopado. Conforme Túlio Villaça (2012), “a diferença fundamental do galope à beira mar para o martelo agalopado é simples: uma sílaba métrica a mais. Enquanto martelo é em décimas, o galope é hendecassílabo.” Esse acréscimo “muda toda a estrutura de acentuação tônica dos versos. [...] enquanto o martelo tem as tônicas do verso nas sílabas 3, 6 e 10, o galope as tem nas sílabas 2, 5, 8 e 11, estabelecendo um ritmo regular de duas sílabas curtas e uma longa, assemelhada exatamente com um cavalo a galope, de forma ainda mais

canto dos carregadores de piano, ou o canto dos cortadores de cana, das destaladeiras de fumo, das lavadeiras; enfim, traz de volta as ações, os espaços, as intenções daqueles cantos, alimentando, com eles, o ato de produzir imagens e narrativas, o ato de imaginar.

O trabalho vocal que a pesquisa busca remonta, enfim, a uma não divisão entre voz e corpo, entre música, dança e dramaturgia/teatro. Como nos ritos, como nas festas populares, as linguagens são colocadas em jogo. O canto é ação, reação, relação. De uma voz na qual ressoam saberes e presenças emerge um canto que evoca, que chama. E de sua experiência constróem-se caminhos para imaginar.

precisa do que o martelo agalopado já o fazia”.

REFERÊNCIAS:

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACKES, Laura Beatriz. *Voz & Emoção: Provocações a partir de Wolfsohn, Roy Hart e Pantheatre*. Porto Alegre: UFRGS, 2010, 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais. Filosofia da Expressão Vocal*. Tradução de Flávio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DAWSEY, John. *Victor Turner e antropologia da experiência*. **Cadernos de campo**. São Paulo, n 13, p. 163-176, 2005.

Disponível em: www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50264/54377

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário. Introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GARÇON, Thibaut. *O que você está fazendo? Eu estou fazendo como peixe! Como?* **Revista Rascunhos. Caminhos da Pesquisa**

em Artes Cênicas. Uberlândia, v. 4, no 4, p. 23-27, set/2017.

Disponível em:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/39513/20803>

GROTOWSKI, Jerzy. *Da companhia teatral à arte como veículo.* In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). *O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969.* São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro / Sesc SP / Perspectiva, 2007, p. 226-243.

_____. *A voz.* In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). **O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969.** São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro / Sesc SP / Perspectiva, 2007, p. 137-162.

JIMÉNEZ, Pablo. *Transformation through dance: Maud Robart and haitian yanvalou.* Honolulu: University of Hawaii at Manoa, 2014, 180 f. Thesis (Master of Arts in Dance). University of Hawaii at Manoa, 2014.

KIMBROUGH, Andrew M. *Dramatic Theories of Voice in the Twentieth Century.* New York: Cambria Press, 2011.

MARCHIORI, Nicoletta. *Tra arte rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica di Maud Robart.*

Conversazione con Maud Robart sulla sua ricerca attuale. In: MARINIS, Marco De.(org) **Arti della Scena, Arti della Vita. Culture Teatrali: Studi, Interventi e Scritture Sullo Spettacolo.** Bologna, vol 5, p. 69-100, 2001. Disponível em: https://cultureteatrali.dar.unibo.it/files/annuari_ct/CT05.pdf

MARINIS, Marco De; VITTORI, Giulia. *Maud Robart Student/Teacher: Collaborating with Grotowski.* TDR: The Drama Review, Cambridge, Vol.61(1), p.114-123, 2017. Disponível em: <https://muse-jhu-edu.ez74.periodicos.capes.gov.br/article/649755>

MOLINARI, Paula Maria Aristides de Oliveira. *A voz em Alfred Wolfsohn.* **Revista Repertório**, Salvador, ano 21, n. 30, p. 36-49, 2018.

Disponível em: <https://rigs.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25366/17239>

TURNER, Victor. *Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência (primeira parte).* Tradução de Herbert Rodrigues. **Cadernos de campo.** São Paulo, n 13, p. 177-185, 2005. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50265/54378>

VILLAÇA, Túlio Ceci. *Na beira do mar*. **Blog Sobre a canção**.
Rio de Janeiro, 25 jan. 2012.

Disponível em: <https://tuliovillaca.wordpress.com/2012/01/25/na-beira-do-mar/> Acesso em: 09 mai. 2019.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

REFLETINDO SOBRE O LEGADO DO JUDSON DANCE THEATRE

Giovana Beatriz Manrique Ursini¹⁰⁶ (UDESC)
giovana_ursini@hotmail.com

Resumo: A dança europeia e estadunidense passou por diversas mudanças nas décadas de 1960 e 70, em um período onde propostas como o uso da narrativa e gestuais altamente técnicos acabaram sendo desconstruídos. Tendo esse período da história da dança como foco, esse artigo apontará o Judson Dance Theatre e como as suas ideias alteraram o cenário da dança de sua época. Em primeiro lugar, será pensado nas primeiras influências desse grupo: Robert Dunn e Anna Halprin. Além disso, alguns aspectos trabalhos por esse círculo artístico como união entre manifestações artísticas e uso da improvisação como ferramenta de composição também serão explorados. Apontar os experimentos e questões levantadas por esse grupo é importante para se pensar sobre a gênese da dança pós-moderna e como essas novas direções alteraram as visões sobre dança até os dias atuais. Considerar esse círculo artístico é pensar como o cenário rebelde da dança dos anos 60 e 70 foi capaz de propor ousadas concepções para essas manifestações, alterando a dança estadunidense e se refletindo em trabalhos de dança ao redor

106 Doutoranda pelo programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET-UFSC).

do mundo. Como embasamento teórico para a construção desse trabalho temos Sally Banes (1993; 1994) e Peter Eleey (2008), entre outros, teóricos que investigam o fenômeno da dança pós-moderna.

Palavras-chave: Judson Dance Theatre. Dança Pós-moderna. Dança contemporânea.

A dança europeia e estadunidense passou por um período de grandes transformações durante as décadas de 1960 e 1970, refletindo mundialmente na dança cênica produzida até hoje. Esse momento acabou incentivando um movimento, denominado de dança pós-moderna, que pretendia desconstruir as convenções de dança trabalhadas nas técnicas modernas e clássicas. Para exemplificar, podemos pensar na negação dos movimentos altamente técnicos e delicados do balé clássico. Ao mesmo tempo que se pode apontar a desvalorização da expressividade da dança moderna.

Alguns bailarinos que lideravam essa época de transformações (1960-1970) eram treinados nas técnicas clássicas e modernas de dança. Devido a esses conhecimentos é que esses talentos começaram a negar essas formas dançantes para pesquisar diferentes propostas para dança, iniciando transformações na dança e no cenário artístico. Interessantemente, alguns artistas que não tinham nenhuma formação em dança também se uniram a esse grupo para buscarem novas maneiras de viver a dança.

Pretende-se neste artigo apontar algumas ideias sobre o *Judson Dance Theatre*, um círculo artístico, organizado em Nova Iorque, considerado um grupo precursor da dança pós-moderna.

A definição mais rigorosa do *Judson Dance Theatre* é que esse grupo era um livremente organizado coletivo de coreógrafos, que se conheceu em um curso de uma semana, que estava situado na igreja *Judson Memorial* na avenida *Square* durante os anos de 1962 até 1964, produzindo mais de duzentas danças em vinte concertos, muitos de apenas uma noite (BANES, 1994, p. 207)¹⁰⁷.

O *Judson* foi um grupo que revolucionou as convenções da dança na década de 1960. Suas visões sobre dança eram inovadoras porque propunham direções diferentes das abordagens dançantes das danças clássicas e modernas. Por exemplo, esses talentos começaram a trabalhar com improvisação, coreografias foram desenvolvidas em silêncio e espaços alternativos foram usados como locais de apresentação. Ideias que desconstruíam as convenções de como vivenciar uma obra de dança.

107 The strictest definition of Judson Dance Theater is that it was the loosely organized collective of choreographers who met in a weekly workshop at the Judson Memorial Church on Washington Square from 1962 to 1964, producing over two hundred dances in twenty concerts, mostly onenight stands.

Para entrarmos na reflexão sobre a importância do *Judson Dance Theatre*, precisamos, em primeiro lugar, pensar quais foram as motivações para a idealização desse grupo de dança que reuniu coreógrafos, músicos, artistas visuais, entre outros, para derrubar as convenções padronizadas sobre dança. Logo, é necessário a contextualização de um dos cursos que motivou esses talentos a se unirem: o *workshop* de Robert Dunn.

Com aulas semanais, esse curso acontecia no *Cunningham Studio* e reunia diferentes artistas interessados em dança. Além disso, mesmo tendo um valor importante para a dança, Robert Dunn, não tinha nenhuma formação em dança. O seu distanciamento perante a arte dançante lhe fez procurar alternativas para o que era comum nessa arte cênica. Cabe aqui, então, reflexões sobre alguns pontos trabalhados nesse workshop que influenciaram os seus participantes e motivaram a criação do *Judson Dance Theatre*.

Uma das propostas que esse estudioso agregou em seu trabalho foi utilizar a ideia de composição originada da música moderna. Mais precisamente, princípios trabalhos por John Cage em suas criações musicais e que foram experimentados em trabalhos de dança, especialmente nas obras de Merce Cunningham. Alguns desses conceitos foram as ideias de acaso e indeterminação, propostas que auxiliam na introdução de técnicas de improvisação e uso de gestos abstratos na dança. Segundo Sally Banes,

As aspirações de Dunn como um professor de composição foram influenciadas por diferentes fontes (Ele mesmo era, claro, treinado como um compositor, não como um dançarino ou coreógrafo). Mais crucialmente, ele traduziu as ideias das aulas de música experimental de John Cage, especialmente técnicas do acaso, em ambientes de danças; as aulas de Cage, nas quais Dunn havia sido um estudante, já eram originadas de uma visão expandida sobre música que englobava teatro e performance em um sentido mais geral (BANES, 1994, p.212)¹⁰⁸.

As influências de Dunn para o seu curso surgiram através da música que era a sua área de formação. Nesse ponto, esse estudioso consegue abrir as fronteiras da dança e explorar o contato dessa arte com outras manifestações artísticas. Esse fenômeno acontece porque esse professor busca nas ferramentas de composição da música moderna, instrumentos (acaso e indeterminação), para construção de sequências gestuais. Consequentemente, Dunn acaba relacionando a dança com a manifestação da música moderna, em uma tentativa de explorar a relação da dança com outras artes.

108 *Dunn's aspirations as a dance composition teacher were informed by several sources (he himself was, of course, trained as a composer, not as a dancer or choreographer). Most crucially, he translated ideas from John Cage's experimental music class, especially chance techniques, into the dance milieu; Cage's class, in which Dunn had been a student, already originated in an expanded view of music that encompassed theater and performance in a more general sense.*

Além de usar a música moderna como influência, Robert Dunn utilizava algumas propostas sobre estudos do corpo e movimento que eram idealizadas por Rudolph Laban:

Significativamente, Dunn viu no sistema de notação de Laban o duplo propósito de documentação e criação, o espaço entre gravar e sugerir um movimento. “A ideia de Laban”, Dunn explica, “Foi bem secundária para fazer um *Tanzschrift*¹⁰⁹, uma escrita para a dança, uma forma de memorizar”. Seu primeiro objetivo, Dunn diz, era criar uma ferramenta de composição, colocando noção antes de movimentação. Em outras palavras, “fazer um *Schrifttanz*, usar um gráfico escrito de instruções e assim gerar atividades¹¹⁰. (ELEEY, 2008, p.21).

Por meio das ideias de Laban, esse professor começou a apresentar em seu curso notações e estudos dos movimentos do corpo. Esses registros ajudavam no estudo do corpo, no

109 *Tanzschrift* é o método de Rudolph Laban para fazer anotações e análise do movimento. Mais tarde, este sistema ficou conhecido como *Labanotation*.

110 *Significantly, Dunn saw in Laban’s notational system the dual purposes of documentation and generation, the space between recording movement and implying it “Laban’s idea,” Dunn explained, “was very secondarily to make a Tanzschrift, a dance-writing, a way to record.” His primary goal, Dunn maintained, was to create a compositional tool, putting notation before movement to generate activities.* (ELEEY, 2008, p.21)

registro coreográfico e até auxiliavam na construção de novas movimentações. As notações pesquisadas nesse curso acabavam ampliando o entendimento da própria dança e como o corpo em movimento pode gerar diversas possibilidades, não apenas as trabalhadas pelas regras das danças modernas e clássicas.

Além do curso de Robert Dunn, outra artista que influenciou, mesmo que indiretamente, o nascimento do grupo *Judson Dance Theatre* foi a coreógrafa e bailarina Anna Halprin:

As origens do Judson resultaram das aulas de composição em duas costas, lideradas pela experimentalista em dança Anna Halprin, de São Francisco, e pelo compositor de Nova York, Robert Dunn. No verão de 1959, Simone Forti, Brown e Rainer se reuniram no estúdio de Halprin para um workshop de verão de três semanas que se concentrou na improvisação estruturada, uma ferramenta coreográfica usada pelo grupo Judson (HOLLERAN, 2012)¹¹¹.

Portanto, além das ideias de Dunn sobre dança, as noções dançantes de Halprin também foram importantes para a construção do pensamento sobre dança do Judson Dance

111 *Judson's origins stemmed from composition classes on two coasts, led by San Francisco Bay Area-based dance experimentalist Anna Halprin and New York composer Robert Dunn. In the summer of 1959, Simone Forti, Brown and Rainer gathered at Halprin's studio for a three-week summer workshop that focused on structured improvisation, a chief choreographic tool used by the Judson group.* (HOLLERAN, 2012).

Theatre. Anna Halprin já fazia um importante trabalho com novas direções para a dança moderna da sua época, pois, essa coreógrafa e dançarina era responsável por uma companhia em São Francisco desde meados da década de 50. E, Simone Forti foi a primeira dançarina que se uniu ao seu trabalho para modificar as propostas dançantes:

James Waring (1922-75), que viria a ser conhecido como dançarino e coreógrafo em Nova York, lecionou no *Halprin-Lathrop Studio*, mas Simone Forti (1935) foi a primeira dançarina que Halprin passou um grande período tempo junto depois de se afastar da dança moderna. Forti e seu marido, o pintor Robert Morris (1931-), compartilhavam do interesse de Halprin na teoria e na filosofia da Bauhaus, com Forti observando a influência dos princípios da Bauhaus nas improvisações orientadas por *tasks* que Halprin idealizou em seus trabalhos conjuntos no período de 1955-59. (WORTH; POYNOR, 2004, p.37).¹¹²

112 *James Waring (1922-75), who was to make a name to himself as a dancer and choreographer in New York, had taught at the Halprin-Lathrop Studio, but Simone Forti (1935-) was the first dancer whom Halprin spent na extended time after moving away from modern dance. Forti and her husband, the painter Robert Morris (1931-, shared the halprins' interest in the history and philosophy of the Bauhaus with Forti noting the influence of the Bauhaus principles in the task-orientated improvisations that Halprin devised in their work together in 1955-59.*

Halprin era tão rebelde em relação a dança de sua época que boa parte dos colaboradores de suas criações não tinham formação em dança, tanto que Simone Forti foi a primeira bailarina a se envolver nos projetos dessa artista. Essa parceria rendeu novas experimentações que abriram possibilidades diferentes para dança, entre elas, o contato de algumas ideias das artes visuais em criações de dança. Aqui também percebemos a proposta de unir a dança com outras linguagens artísticas, uma ideia que foi bastante trabalhada pelo *Judson Dance Theatre*. E, foi por meio de Simone Forti que outros artistas resolveram participar das aulas de Anna Halprin:

Foi Forti quem sugeriu, no início deste processo, que os membros da turma participassem das oficinas de verão da Halprin na Califórnia. Posteriormente, em 1960, Yvonne Rainer (1934-) (Coreógrafa, dançarina e cineasta) e Ruth Emerson (coreógrafa e dançarina) acompanharam Forti e Morris na oficina de verão de Halprin, onde trabalharam, entre outros, a bailarina e coreógrafa Trisha Brown, compositor La Monte. Jovem e ator John Graham¹¹³. (WORTH; POYNOR, 2004, p.38).

113 *It was Forti who suggested early on in this process that members of the class take part in Halprin's summer workshops in California. Subsequently in 1960 Yvonne Rainer (1934-) (Choreographer, dancer and filmmaker) and Ruth Emerson (Choreographer and dancer) went with Forti and Morris to Halprin's summer workshop where they worked alongside, amongst others, dancer and choreographer Trisha Brown, composer La Monte Young and actor John Graham.*

Por meio desse trecho, percebemos que uma parte dos talentos participantes do *Judson Dance Theatre* tiveram aulas com Halprin, além de Robert Morris e Simone Forti que eram seus colaboradores de longa data. Devido a isso, é importante nesse ponto, fazer um apanhado sobre algumas ideias trabalhadas por essa artista. Conhecer alguns pontos do trabalho dessa coreógrafa é importante para refletirmos sobre como a sua arte acabou influenciando os artistas do *Judson*, durante ou após o final do grupo.

Uma proposta pesquisada por Halprin que podemos destacar é a sua visão ampliada sobre o que poderia ser considerado como dança ou não, além de propor novas localidades para o acontecimento dançante:

Assim como Halprin se recusou a inibir o movimento explorando limitando o que poderia ser incluído sob o termo “dança” ou controlando quem poderia dançar, similarmente ela expandiu onde a dança poderia acontecer. A face pública dessa atitude ficou mais evidente em um ambiente urbano com os eventos e performances do *San Francisco Dancers’ Workshop*, como o *Citydance* e o uso subversivo de espaços de teatro convencionais¹¹⁴. (WORTH; POYNOR, 2004, p.32)

114 *Just as Halprin had refused to inhibit movement exploring by limiting what could be included under the term “dance” or by controlling who could dance, similarly she expanded where dance could take place. The public face of this attitude was most in evidence in an urban environ-*

Halprin começou pesquisar diferentes fontes para suas movimentações, se afastando dos gestos altamente técnicos. Ao mesmo tempo que essa artista resolveu explorar diferentes localidades para apresentar as suas criações, se negando a se restringir as regras do espaço teatral. Essas ideias acabavam possibilitando mais liberdade de pesquisa e composição coreográfica.

Além de refletirmos sobre alguns pontos que influenciaram os artistas do *Judson Dance Theatre*, podemos investigar a gênese desse grupo que desenvolvia trabalhos experimentais de dança. No último ano do curso de Robert Dunn, os seus estudantes se uniram para criar um grande concerto de dança e essa longa apresentação acabou dando origem a esse círculo artístico. Segundo Sally Banes,

O segundo ano de aula de Dunn culminou em uma amostra pública de trabalhos no santuário da igreja Memorial Judson na avenida Washington em Greenwich Village. Era uma maratona, com muitas horas de duração, com vinte e três danças criadas por quatorze coreógrafos, que cresceu para o que foi brevemente nomeado como *Judson Dance Theatre* (BANES, 1994, p.215)¹¹⁵.

ment with the San Francisco Dancers' Workshop events and performances such as Citydance and through their subversive use of conventional theatre spaces.

115 *The second year of Dunn's class culminated in a public showing of work in the sanctuary of the Judson Memorial Church on Washington Square in Greenwich Village. It was this marathon, hours-long evening, with twentythree dances by fourteen choreographers, that snowballed into*

Esse concerto foi intitulado de *A Concert Of Dance [#1]* e teve Robert Paxton, Trisha Brown e Yvonne Rainer como participantes. As coreografias apresentadas nesse evento desconstruíam várias ideias presentes em outras formas dançantes, mais precisamente as técnicas do balé clássico e da dança moderna. Para entendermos os pontos pesquisados pelos artistas participantes desse grupo, cabe a descrição de um dos concertos apresentados pelo *Judson Dance Theatre*:

A Concert Of Dance [#1] foi arranjado em um balanço assimétrico de danças solos e em grupo, solos apresentados por homens e mulheres, danças rápidas e lentas e em tempos variados, com complexas e simples estruturas coreográficas, naturais e extravagantes figurinos [...]. Um número de outros aspectos desse concerto iriam mais tarde se tornar ferramentas essenciais do *Judson Dance Theatre*: o espírito democrático do grupo; um divertido desafio das regras coreográficas e sociais, uma recusa em se submeter aos procedimentos de “comunicação” e “significado” que era radicalmente questionado através de análises sérias, às vezes através de sátiras, dos elementos que constituíam os materiais básicos e as tradições da dança (BANES, 1993, p.40)¹¹⁶.

what soon became known as the Judson Dance Theater.

116 *A Concert of Dance [#1] was arranged in a slightly asymmetrical balance of solo and group dances, solos by men and by women, dances slow and fast and variable tempi, simple and complex choreographic struc-*

O caráter vanguardista do Judson foi refletido nesse evento. Nesse grande espetáculo de dança, novos instrumentos foram acrescentados e experimentos dançantes. Como por exemplo, improvisações, uso da tecnologia, entre outras propostas. Para nos aprofundarmos nas principais ideias desse grupo e refletir sobre esse espetáculo é possível analisarmos algumas coreografias que foram apresentadas nessa maratona dançante.

As ações variavam por todo o mapa, desde o *Cleanliness Act* de Herko, no qual ele esfregava seu corpo nu em sua própria saliva, até seu conto de fadas balístico, o *Palace of the Dragon Prince*. Rainer inflava uma enorme sacola plástica dentro da qual Paxton praticava o seu equilíbrio; para Bach, eles se moviam solenemente, semi-baleticamente juntos sem se tocar. Summers projetou filmes em corpos em movimento. O que persistiu foi a fisicalidade e personalidade dos participantes, mesmo quando os indivíduos queriam alterar as suas propostas (JACKSON, 2012, p.2)¹¹⁷.

tures, plain and fancy costumes. [...] A number of other aspects of this concert would later become essential features of Judson Dance Theatre: the democratic spirit of the enterprise; a joyous defiance of rules—both choreographic and social; a refusal to capitulate to the requirements of “communication” and “meaning” that radical questioning, at times through serious analysis, at times through satire, of what constitutes the basic materials and traditions of dance.

117 *Actions ranged all over the map, from Herko’s Cleanliness Act, in which he scrubbed his nude body in his own spittle, to his balletic fairy tale*

Através dessa breve descrição, enxergamos o caráter experimental e ousado desse evento de dança. Havia vários novos instrumentos como o uso de ferramentas de projeção, não havia uma intensa preocupação com movimentos codificados e altamente técnicos. Cada artista pode experimentar a sua dança de uma forma única. Essas ideias que foram apresentadas nessa maratona se refletiram nas maiorias dos trabalhos criados por esse grupo de dança que foram apresentados em outros “*Concert Of Dance*”. Apontar o seu concerto inicial é uma forma de tentar entender os direcionamentos ousados dessa companhia.

Por outro lado, além de propor diferentes propostas para criação da dança, os artistas envolvidos nesse círculo experimentavam novas maneiras de produzir e vivenciar essa arte cênica. Esses talentos recusavam a hierarquia e todos tinham diferentes funções em diversos trabalhos. Não havia um diretor para esse grupo, todos tinham o mesmo papel na construção das coreografias.

Os artistas da *Judson* compartilhavam um comprometimento anárquico de derrubar as regras comuns a um espetáculo de dança. Eles não confiavam nas altas técnicas físicas por si só e ao invés disso utilizavam *tasks*, acaso e formas de

Palace of the Dragon Prince. Rainer inflated a huge plastic bag inside of which Paxton practiced balances; for Bach, they moved solemnly, semibal-letically together without touching. Summers projected movies onto moving bodies. What persisted was the participants' physicality and personality, even when the individuals tried to shed their skin.

movimentos cotidianas (às vezes interpretadas por não dançarinos) em um esforço para trazer a dança para a vida cotidiana. Eles descartaram outros elementos que eles sentiram que adicionariam apenas artificialidade para a dança em um espetáculo. ¹¹⁸ (BITHER apud ELEEY, 2008, p.9 e p.10)

A desconstrução proposta por esse grupo não estava apenas na composição e vivências, mas no gerenciamento de uma companhia de dança. Dessa forma, não existia uma função principal. Todos os trabalhos eram realizados em colaboração, onde artistas das mais diversas linguagens, como música e artes visuais, se uniam para reformular as convenções da arte dançante. Por outro lado, também podemos discutir o legado desse grupo, anos após a sua finalização:

Em 2000, Mikhail Baryshnikov pediu a ajuda de Gordon para montar um programa para o *White Oak Dance Project*, chamado *PASTForward*. O programa destacou o papel que o Judson Dance Theatre desempenhou e contou com trabalhos recentes e dos anos 60 de coreógrafos de Judson. Atraídos pelo fato de que os artistas estavam representando a si mesmos- e não personagens -,

118 *Judson artists shared an anarchic commitment to upending the governing rules of concert dance. They distrusted physical virtuosity for its own sake and instead utilized tasks, chance, and everyday movement forms (sometimes performed by non-dancers) in an effort to bring dance closer to everyday life. They discarded other elements they felt only added artifice to stage.*

Baryshnikov explicou sua afinidade com o coletivo no prefácio de *Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was Possible*, publicado logo em seguida (HOLLERAN, 2012)¹¹⁹.

Através da descrição do projeto idealizado por Mikhail Baryshnikov, percebe-se a influência que esse círculo artístico teve nos trabalhos de dança mais recentes. Também pode-se destacar que foi por meio da dança pós-moderna e experimental pesquisada pelo *Judson Dance Theatre* que a dança contemporânea foi concebida. Por isso, a importância de pesquisar e refletir sobre algumas propostas desse grupo.

Pode-se concluir, portanto, que esse círculo artístico formado por dançarinos, coreógrafos, artistas visuais e músicos, rompeu com as convenções e os conceitos pré-concebidos sobre dança. As ideias pesquisadas por esse coletivo permitiram a construção de uma espécie de democracia para essa linguagem artística, onde todos podem dançar e qualquer movimento pode se tornar uma coreografia. Desconstruindo as visões sobre dança baseada em técnicas complicadas onde apenas certos corpos podem dançar. Esses ideais também se relacionavam com a ausência de autoridade na organização da companhia. Mostrando

119 In 2000, Mikhail Baryshnikov enlisted Gordon's help to mount a program for the White Oak Dance Project, called PASTForward. The program highlighted the role that Judson Dance Theater played and featured both recent and '60s-era works by Judson choreographers. Drawn to the fact that the performers were playing themselves—not characters—Baryshnikov explained his affinity for the collective in the foreword of *Reinventing Dance in the 1960s: Everything Was Possible*, published shortly thereafter.

que além de desconstruir as ferramentas da dança, esse grupo conseguiu alterar as ideias sobre como se gerenciar uma companhia dançante.

REFERÊNCIAS

BANES, Sally. **Democracy's Body**: Judson Dance Theater, 1962-1964. Londres: Duke University Press, 1993.

._____. **Writing Dance in the Age of Postmodernism**. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

ELEEEY, Peter; BITHER, Philip. **Trisha Brown**: so that the audience does not know whether I have stopped dancing. Minneapolis: Walked Art Center, 2008.

HOLLERAN, Leslie. Judson Dance Theater: The Rebels Who Redefined Modern Dance, **Dance Teacher**. Nov. 01, 2012.

JACKSON, George. Judson Church: Dance, **Dance Heritage Coalition**, 2012, p.1-3.

WORTH, Libby; POYNOR, Helen. **Anna Halprin**. Nova Iorque: Routledge Group, 2004.

O CORPO-SUSTO: O FANTÁSTICO QUE FAZ RIR, PROFANA, DANÇA

Gladis Tridapalli¹²⁰ (UDESC)
glapalli@gmail.com

Resumo: Este artigo é o resultado do desejo de escrever como quem especula e inventa uma possível dança fantástica a partir da fricção entre o ambiente acadêmico, artístico e o cotidiano, e da confusão entre o real e a ficção, a teoria e a prática. A dança fantástica nasce da aproximação entre as ações de um corpo em estado de susto, crise e surto e a ideia de fantástico, discutida na literatura, principalmente, por Remo Ceserani (2006) como um fato insólito que irrompe da normalidade. O corpo é movimento contínuo que nasce do desajuste da artista, da mãe, da mulher que escolhe a universidade como campo de estudo e trabalho. O corpo é contradição inerente na vontade de aproximar os contextos de vida, cotidiano, arte e academia, por vezes, tão descolados. O corpo é falência, fracasso, precário ao tentar borrar o que permanece separado e que aí encontra sua potência como existência. A dança pode ser experimentada com

120 Gladis Tridapalli é aluna do doutorado no PPGT na Universidade do Estado de Santa Catarina, em Florianópolis/SC. É docente e pesquisadora do Curso de Dança na UNESPAR/FAP, em Curitiba/PR. É artista proponente e co-fundadora da *Entretantas Conexão em Dança*. Adora perambular de bike, tomar vinho e entrar em mar gelado. É mestre em Dança pelo PPGD na UFBA, em Salvador. É especialista em Dança cênica pela Universidade do Estado de Santa Catarina, em Florianópolis. Mãe de Gustavo de 4 anos e Olívia de 8.

humor encarnado, tentativa de profanar e como susto e estranheza é possibilidade de instaurar instabilidade e desobediência artística na sanidade acadêmica. A rua, o cotidiano como vozes dissonantes e as mulheres surtadas que vagueiam sem rumo são rotas de inspiração e campo para aprofundamento de questões.

Palavras-chave: Fantástico; Corpo-susto; Humor; Dança.

Por favor, em pé, coloque as suas mãos sobre a mesa. Respire fundo, feche os olhos, imagine que esses deslizam em direção ao teu umbigo e quando isso acontecer, ainda de olhos fechados, sussurrando para você mesmxx, sinta e responda a seguinte pergunta:

Qual a coisa mais fantástica que você viu nessa vida?

Gladis, a artista, acha bonito o estado de concentração dos participantes do Quarto eixo de comunicações do Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas (SPAC)¹²¹ que juntxs, ao redor de uma mesa grande e redonda, tentam, com testas franzidas, sem abrir os olhos, responder à pergunta feita. No entanto, brusca-mente diz: me desculpem finalizar a experiência, mas, é preciso seguir na apresentação da pesquisa, pois aqui temos 15 minutos.

121 As comunicações do IX SPAC UDESC: *A produção de conhecimento e relações de poder e a arte com isso?* no ano de 2019 foram divididas em eixos. O Quarto eixo, intitulado *Formação e Profanação*, teve como mediadoras as pesquisadoras Adriana Miranda da Cunha e Rosimeire da Silva - ambas mulheres firmes, críticas nas questões acadêmicas e indicações bibliográficas, sensíveis e generosas nos olhares, sensações, colaborações com os trabalhos apresentados.

É isso? – Pergunta à mediadora Meire¹²² que, sorrindo, responde sim: sim temos 15 minutos para cada inscrito.

A intenção dessa pesquisa se dá como descoberta em como aproximar a ideia do fantástico discutida na literatura com a experiência do corpo que dança a fim de problematizar os abismos entre os contextos artísticos e acadêmicos, os cotidianos e artísticos, os ficcionais e os reais, os teóricos e práticos.

Pede paciência aos ouvintes e repete com o intuito de ficar mais claro: o desejo dessa pesquisa é reconhecer, com uma boa dose de invenção, uma dança fantástica que fricçãoe os ambientes artísticos com os acadêmicos e cotidianos, confundindo, nessa perspectiva, a teoria e a prática, a realidade e a ficção.

Abre um caderno e pede licença para comentar algumas ideias e ler algumas citações que considera importante. O fantástico, que aqui abordamos é objeto de inúmeros estudos literários, entre os quais os de Tzvetan Todorov, Roger Caillois, Felipe Furtado e Remo Ceserani. Este último desenvolve um conceito chave que nos interessa muito: a irrupção do fato insólito a provocar fissuras no fluxo da normalidade e dos convencionalismos. O fantástico como aparição do estranho, da invasão do mistério no quadro da vida real, uma presença absurda que instaura perguntas e pede explicações inusuais, novas lógicas diante do

122 Rosimeire da Silva é mestre pelo PPGT na UDESC e doutoranda pelo mesmo Programa. Tem uma pesquisa que se chama *No passo da lanterna*: em busca do Teatro feminista brasileiro contemporâneo. Meire, como vi que a chamam, tem os olhos de jabuticaba, grandes, atentos. Olhos de militantes, fadas, guerreiras, deusas ou bruxas. De princesas presas em castelos, não.

irreconhecível que habita o absurdo, o susto provocado pelo desconhecido, afinal “o fantástico é ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana, e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso”¹²³.

Para Remo Ceserani o fantástico é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real e representa a luta de um ser em revolta e... É ela. É ela que, atravessa rápido o espaço, aparece e interrompe a fala de Gladis e o raciocínio de Ceserani. É ela. *Maria Samambaia*¹²⁴, que, sem cessar, entra e sai pela porta, tirando a roupa. Alguém, um dos pesquisadores do SPAC, ri. Um riso tímido, mas um riso como indício do entendimento de que algo está prestes a acontecer como interrupção do previsto.

Que acontece, então, na Pedagogia, para que se ria tão pouco? Eu tenho duas hipóteses. A primeira é que, na Pedagogia, moraliza-se demasiadamente. E o discurso moralizante tem um tom grave, sério, um certo tom patético. A segunda hipótese é que o campo pedagógico é

123 CALLOIS, Roger. *Au coeur du fantastique*. Apud. FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.p.19.

124 *Maria Samambaia* é uma figura performática como trabalho artístico desenvolvido pela Entretantas Conexão em dança, sem financiamento público e apoiado carinhosamente pela Faculdade de Artes do Paraná. *Maria Samambaia* discute a prática provinda dos trânsitos entre os contextos acadêmico, artístico e as ruas na cidade de Curitiba. É uma criação que dá continuidade ao projeto *Samambaia*: prima da Monalisa (Bolsa FUNARTE de pesquisa em 2009) Hoje, Maria Samambaia se apresenta em dois formatos: performance nas ruas e palestra em ambientes acadêmicos.

um campo constituído sobre um incurável otimismo. E o riso está sempre associado a uma certa tristeza, a uma certa melancolia, a um certo desprendimento. (LARROSA, 2013, p.171).

É. É. É ela, Maria Samambaia! Aquela e não outra que desarma o tom sério e formal, assume a fala e a apresentação. Dança o vai e volta, na diagonal entre a mesa, o fundo da sala, junta as poses¹²⁵, resmunga sobre uma tal samambaia: ¹²⁶**essas são as poses que comecei ensaiar em 2009** e mostra, em sequência, uma após a outra. **Sou obcecada e as repito por 10 anos.** Soma as poses mais uma vez para deixar claro que sofre de obsessão e no fim, dessa árdua tarefa, salta. Salta, jogando a cabeça e o cóccix para trás. Salta inúmeras vezes. Salta até as veias brotarem em seu peito magro. *Maria Samambaia* tem 48 kg. A *Leila*¹²⁷ tem 45. Com essa lembrança, pula em cima da mesa, se torce em espiral de pernas e senta nua. Olha dentro dos olhos de *Adriana*¹²⁸ e pousa mão com mão, com um sorriso formado

125 As poses surgiram como pausas experimentadas no corpo e que se inspiravam nas plantas e, também, nas entrevistas feitas nas ruas de Curitiba, onde as pessoas/ transeuntes faziam suas samambaias.

126 *Maria samambaia* adora travessão, fala em negrito e quando grita é em CAPS LOCK.

127 *Leila* ainda não foi apresentada e ainda não será aqui. Peço desculpas.

128 *Adriana* Moreira Silva é aluna do Doutorado em Teatro da UDESC. Tem cabelos negros, sotaque mineiro charmoso. Tem experiência em escola e uma pesquisa incrível sobre caos e ensino para crianças. Conheci, faz pouco, ela ao vivo, pois assiste aulas por *Skype*. Ela vive agora no Pará devido a um concurso que foi aprovada. Diz que namora à distância (não deve ser fácil). No intervalo, entre as comunicações, ela vendo a mala de *Maria Samambaia* sugeriu que eu comprasse uma mala verde para ela e não andasse com essa vermelha. Adorei a ideia, mas malas verdes são mais difíceis de encontrar. “Pela internet?”. Boa ideia!

dentro da boca, da boca fechada como a Mona Lisa¹²⁹. Vira repentinamente para os demais e convoca:

– **Por favor, nesse momento, vamos fazer o sorriso Mona Lisa? Eu ensino! O sorriso, lábio com lábio, que não pode mostrar os dentes.**

– **Se você fosse uma Samambaia, como ela seria? Tem como montar ela no meu corpo? Hein, Cleyton¹³⁰?** – Tomando-o pela mão, que leva um susto em ser escolhido.

– **Vem** – ela pede descendo da mesa – **me ajuda, hoje, a ter mais uma pose de samambaia.**

Cleyton, em pé, já em prontidão, ri e se balança. *Maria Samambaia* tropeça constrangida porque não imaginava uma pose balançando.

– **As expectativas da pesquisa são confrontadas com o real e o real é devastador, segundo Paulo Coelho.**

Risos! Muitos dos presentes, acadêmicos participantes do SPAC, gargalham. Risos nervosos, cúmplices ou desesper-

129 O quadro da Mona Lisa de Leonardo da Vinci foi inspiração para o início do solo *Samambaia: a prima da Monalisa* (no título do solo juntamos Mona com Lisa), em 2009. Detalhes de Gioconda, como o sorriso, as mãos, foram trabalhados em relação de redundância e oposição com as poses de samambaias que transeuntes faziam nas ruas.

130 Cleyton Rocha é parceiro de danças, disciplinas e cigarros no PPGT, na UDESC. Bailarino, ator, “artistão” daqueles que se move e move sem parar por horas na aula do Milton Andrade. Tem uma pesquisa linda sobre uma mulher que agora não lembro quem é, mas é do teatro, uma estrangeira bem famosa que ele estuda e tem contato ao vivo. Eu me emocionei ao ouvi-lo apresentar no SPAC. A história das coisas, pessoas e lugares me comovem. E co-mover, segundo Cezar Tridapalli, meu ex marido, escritor, é mover junto. Movo junto.

rados? *Risorisadalargaengraçada*¹³¹ ou *risotristedensocortantequasechboro*¹³²? Ou ainda um riso que mistura todos esses estados *físicosemocionais* citados anteriormente?

Gladis, a pesquisadora, estranha a presença de tantos ruídos e tenta retomar o controle da comunicação. Abre o caderno e com solenidade profere: o fantástico, apresentado por Remo Ceserani (2006), é como um fato insólito que irrompe com a normalidade, é aqui testado na ação do corpo em estado de susto e surto e como humor encarnado. Para Abrão Slavutzky “as raízes do humor estão na falha, na perda, no vazio, na fragilidade humana e ainda nos provoca ao dizer que tem o sentimento do contrário como uma das suas essências e que permite relativizar tudo e quebra toda seriedade teórica seja do que for” (2014, p.50).

Maria Samambaia sobe na cadeira e grita **OCUPA TEU CORPO DEMÔNIO. OCUPA TEU CORPO DEMÔNIOOOOOO e antes que, vocês me perguntem de novo. Sim, essa é a Leila**¹³³. Leila que sobe as escadarias do

131 Essa pesquisa como nasce da ânsia e quase utopia de juntar o que anda separado, junta palavras para inventar palavras com sentidos unidos e assim as coloca em itálico. *Itálico*.

132 Essa invenção de diferentes risos está relacionada ao estudo do humor no autor Abrão Slavutzky que alimenta a prática de investigação da *Entretantas Conexão em Dança*, no qual investimos no humor encarnado e que navega em diferentes camadas/sistemas do corpo, bem como, de quem junto com a gente produz a obra. O humor transita entre o engraçado, gratuito, o deboche, a violência, a tristeza e alegria.

133 Leila, Mônica e Íris são mulheres que vagueiam surtadas nas ruas de Curitiba. Todas passam fome e estão expostas aos maus tratos. São fontes de inspiração e troca para o entendimento do corpo-susto-surto. O corpo que, não vitimizado, é

Largo da Ordem em Curitiba com o punho direito fechado e soca o ar como se desse golpes. Balbucia palavras ininteligíveis em tom de xingamento e vem e vem. Pausa no topo de uma Curitiba onde o sol realça as cores dos prédios antigos e grita. Leila grita e do canto da boca brota baba, saliva espumosa e branca Fora Temer, Fora temer, “Fora Temerrrrrrrrrr”, esfregando a vagina numa árvore. Bate no peito com o punho fechado. Bate. **Tudo começou com a Mona Lisa e com a decepção do tamanho do quadro no museu do Louvre em Paris.**

Maria Samambaia foi até o Louvre. Olha para Adriana, a mesma dos cabelos negros e sotaque mineiro (vide nota de roda pé 8), e responde: **Não, não ela não possui filhos, é liberta do relógio.** Adriana, olha para os lados procurando quem fez a pergunta e ri. *Maria Samambaia* treme, treme, quase provoca o vômito e como Leila esfrega a vagina na parede da sala. **OCUPA TEU CORPO DEMÔNIOOOOOO. OCUPAAAAA. OCUPAAAAA. Culpa. É Culpa o que sinto.** Salta. Agora salta mais alto, jogando cóccix e cabeça para trás, quase baba. Bate. Bate no peito: **Culpa.**

Gladis, a professora, não consegue ver isso e intervém:

Peço desculpas a vocês, mas visto o adiantar do tempo, é preciso estabelecer a trama de ideias de uma maneira coerente. O fantástico nessa pesquisa está próximo ao humor que Slavutzky até agora nos comunicou. No entanto, é a ideia, também de re-

impactante e resiste em situação precária de loucura, doença e pobreza.

beldia que esse autor defende, nos convoca a pensar o corpo que dança: “o humor não muda o mundo – pode, sim, mudar a vida; não é revolucionário, mas é sempre rebelde. Diz que o mundo não acabou porque ainda consegue rir”. (SLAVUTZKY, 2014, p 24).

O fantástico se relaciona ao humor rebelde e acontece como ação do corpo que não aguenta mais e que assume sua falência e precariedade e aí encontra sua potência de existência e resistência. E se a rebeldia é uma forma de existir e resistir, o corpo-susto pode pode.

Gladis, a *acadêmica professorapesquisadora*, se perde, e de tantos saltos feitos por *Maria Samambaia*, está tonta. O corpo-susto como forma de resistir é é pode pode Não consegue. A voz some. O raciocínio fracassa. Fracassa o uso da linguagem que mais se espera da comunicação oral numa universidade. Fracassa a linguagem direta-patética que é aquela inerente aos papéis sociais e que, nesse caso, em especial, gera a identidade e função da *pesquisadoraprofessoraacadêmica* em apresentar, com êxito seu tema.

Sabe que a linguagem patética é a linguagem daqueles que têm um lugar e com ele se identificam, das pessoas elevadas, das pessoas que estão plenamente identificadas consigo mesmas, das que se levam a sério [...] A palavra patética é a palavra de um plano só, sem distância, sem refração. E como toda palavra “séria”, logo se enche de convenções e começa a ser portadora de alguma forma de mentira retórica. (LARROSA, 2013, pp. 176-177).

Risos! Os risos não param. Há dúvidas se isso é falso ou se ela se perdeu mesmo. A função do riso, segundo Larrosa (2013), é isolar e relativizar as máscaras retóricas que compõem o uso da linguagem. A função do riso é isolar, a função do riso é desmascarar, relativizar as máscaras, vai balbuciando baixinho repetindo, isolar, desmascarar, relativizar, o riso para preencher o vazio da procura na mesa por algum papel que tenha citações de algum autor que lhe tire desse estado do sem saber pra onde ir.

Maria Samambaia aproveita o vão e puxa Cleiton mais uma vez pela mão.

– **Ah Cleiton, sim, você de novo** – e empurrando uma mala aberta diz – **por favor veste a tua samambaia balançante. Aqui tem plantas de plástico, adereços e vestidos.**

Ela junta, soma as poses em tempo veloz ímpar e cansada se joga no colo de Lígia, respira, abraça, agradece a presença e amizade: – **Lígia¹³⁴ você me ajudou né? Lendo meu texto na aula da Tereza e Tereza é nossa professora de metodologia.**

Nota de roda pé em letra menor: Tereza Franzoni uma professora incrível, que tem uma filha grande chamada Morgana que, hoje, mora em São Paulo. Tereza a da metodologia fantástica e que me contou que também sentia culpa em trabalhar demais quando sua filha era pequena. Alívio. Professora que dá festa na sua própria casa na praia do Campeche. Nesse dia, entrei com Rafael Pedretti no mar gelado.

134 Lígia Mara Santos é um dos presentes mais valiosos que esse doutorado pode ter me dado. Qual a sensação que sentimos quando algo é muito especial? Essa é a Lígia para mim. Sugiro que a conheçam ao vivo, além do seu *Lattes*.

– **Lígia, sim, sim, tá acabando, o casamento está acabando, o amor não sei.**

Cleiton, com um vestido de lantejoulas nas mãos, aguarda para começar a se vestir. Samambaia ainda se bate. O amor transforma, quem sabe. Gladis, a *acadêmicapesquisadoraprofessora*, em tempo de não colapsar, acha um trecho para salvar:

O riso polemiza com o sério, entra em contato com o sério, dialoga com o sério, com essa linguagem elevada que pretende envolver o mundo e compreendê-lo e dominá-lo, com essa linguagem canonizada e aceita que não duvida de si mesma. O riso desmascara essa linguagem, retira-a de seu lugar, de seus esconderijos, a expõe ao olhar como ela é, como uma casca vazia (LARROSA, 2013, p. 178)¹³⁵.

Maria Samambaia entra correndo, insiste. Move com o filho Gustavo que pediu que ela faltasse aula para ver o dia das mães na escola, **NÃO, NÃO posso filho, estou estourada de faltas no Carreira**¹³⁶ e esse professor realmente faz chamada”. Se pendura fazendo a pose do infinito, braços pendurados lá

135 Aqui era a nota de roda pé para falar da Tereza, mas essa escapou para o texto principal. Assim essa nota ficou para explicar o seguinte: juntei o texto, porque achei coerente, da aparição *Samambaia* com a citação e na hora que vou dar espaço 1cm e meio, a citação, também fica 1cm e meio e não consigo arrumar. As partes se confundem.

136 André Carreira é um dos professores mais sofisticados do PPGT/ UDESC. Por isso, receio em fazer uma minibiografia dele aqui. Mais informações <https://www.escavador.com/sobre/8941983/andre-luiz-antunes-netto-carreira>.

para cima, osso do peito empurrando o ar, cabeça olhando o futuro e explica **em 2009 essa era a pose do infinito, agora não sei onde anda a tal da esperança.**

Os braços pendurados lá para cima desmontam lentamente, as *mãosdedos* samambaia viram, mais uma vez, punhos fechados que socam o ar e batem no peito. E, daí, da batida no meio do peito, perto do coração, a pose da guerreira forte se desenha. A nova pose que surgiu no dia que o governador do Paraná lançou bombas nas ruas e nas pernas das professoras em greve. **Ah é. Cleyton, te peguei, não é fácil vestir alguém balançando.** No mesmo dia, que a fisioterapeuta disse que uma mulher de 44 anos que dança precisa fazer musculação para adquirir força, porque senão desaba.

--- **Você chupou o pau dele?**

Corre e sobe de uma cadeira a outra, uma, duas, três, inúmeras vezes. Numa sobe e pergunta: **Você chupou o pau dele?** Corre e sobe e em outra responde: **as crianças correm na sala,** numa sobe e pergunta: **Você chupou o pau dele?**, corre e sobe e em outra responde: **as crianças estão com saudades,** numa sobe e pergunta: **Você chupou o pau dele?** corre e sobe e em outra responde: **Você está bem? É! OCUPA TEU CORPO DEMÔNIO,** grita Leila. A Leila que não tem casa própria, mora na rua, diagnosticada louca, usuária de craque, que se mija inteira e verte baba, “cheira” fome.

Maria Samambaia revela:

– **Também sou pesquisadora** – e declama um texto de Gladis Tridapalli entre aspas: “o fantástico está relacionado a ação de um corpo em estado de susto e surto, com hífen: corpo-susto, corpo-surto. O susto criado como imagenscorpo e estadosmovimentos impactantes como a ruptura de uma norma-lida-de”. Debocha, separando as sílabas **nor-ma-li-da-de. Não gosto de hifens, até o fim dessa escrita, eles serão abolidos, fugindo à regra.**

A Gladis, a mãe¹³⁷, não suporta e grita: Pare. Pare. Parem de espalhar farinha e brinquedos pela sala. Parem de passar com o patinete, de riscarem meus textos com giz de cera colorido. Parem de dizer que a semiótica resolve todos os problemas do mundo. Pare de me perguntar sempre a mesma coisa - você chupou o pau dele?

Risos! Todos na sala estão rindo. Uns chorando por dentro e outros para fora. Como será que é chorar por dentro? Você já chorou sorrindo? Preciso esclarecer uma coisa, por falar em semiótica, esse movimento que, é assim, mostrando o punho fechado, significa, segundo Charles Peirce (2004), primeiro um punho fechado, depois um microfone e depois um pau sendo puxado. Puxado, não. Chupado. **Você chupou o pau dele?** Confesso. Confesso que sim. Lambe. Move a língua nos dedos. *Maria Samambaia* sai pela porta e grita lá fora **EU QUERIA**

137 A mãe Gladis não fala em negrito e nem grita em caps lock como Maria Samambaia. A mãe Gladis fala suspirando e tentando se tornar amor quando o que se sente é um pouco de raiva e desespero.

ERA JUNTAR AS COISAS DENTRO DA PRÓPRIA VIDA, OS PEDAÇOS QUE NÃO COLAM e ri.

Ri de vergonha das palavras ecoando nos corredores da UDESC. Uma letra de música da Ana Carolina, uma cantora que não precisa nota de rodapé porque tem fama nacional. Ri cambaleando. Entra pela porta. Move o que sobra das poses em exaustão. Mistura salto e riso. O Riso por sua breguice, por seus falsos problemas, pela sua crise de existir como *mãeartistaacadêmicaprofessoramulherpesquisadora* sem hífen. A arte como contradição irresolvível.

– **Irresolvível o caralho perto daqueles que não tem o que comer ou ler. MEDIOCRE, DRAMÁTICA, EGOCÊNTRICA**, grita ela. **CA-RA-LHOOOO!**

Por favor, o power point, passa o primeiro, o segundo e terceiro slide e entra direto no quarto:

O humor não reconhece heróis; diverte-se em decompor, mesmo que não seja um divertimento agradável. Parte do sentido em busca do *nonsense*, ao contrário da interpretação que parte do *nonsense* parabuscar um sentido. É um ato de desdobramento no ato mesmo da concepção; por isso, todo sentimento, todo impulso, todo pensamento surge no humorista se desdobra em seguida no seu contrário: todo sim em um não que assume um valor de sim (SLAVUTZKY, 2014, p. 149).

Não é esse, me desculpe. Mostra o próximo, por favor:

Assim o riso mostra a realidade a partir de outro ponto de vista. Essa seria a função de desmascaramento do convencionalismo existente em todas as relações humanas. O riso isola esse convencionalismo, desenha-o com apenas um traço e o coloca a distância. O riso questiona os hábitos e os lugares comuns da linguagem. E, no limite, o riso transporta a suspeita de que toda linguagem direta é falsa, de que toda vestimenta, inclusive toda a pele, é máscara (LARROSA, 2013, p. 178).

Também não é esse. É um slide que faz uma síntese da argumentação a partir da trama teórica. Afinal, é necessário sair dessa comunicação e artigo com uma síntese. É um que fala que o corpo-susto é produção de dança como imagensmovimentos que são irrupções impactantes discutidas a partir da ideia de imagem intolerante e pensativa de Jacques Rancière (2012), explosão potente de um corpo fracassado e precário e que não aguenta mais de David Lapoujade (2002), porém vibrátil de Suely Rolnik (1989) que é forma de resistência e criação de outros modos de aprender e existir.

E tinha, mais alguns autores, chegando no Giorgio Agamben (2008 e 2009), onde, se realiza a aproximação da autoironia e do humor rebelde com a profanação. O profanar, segundo Agamben, diz sobre aprender a dar novos usos aos dispositivos de poder. O corpo profana.

Quanto tempo temos? 3 minutos, a mediadora anuncia. *Maria Samambaia Gladis dos Santos Tridapalli* se apavo-

ra e pula no colo de Lígia mais uma vez e, dessa vez, não fala nada. Fica ali por um segundo, aninhada, sentindo o abraço. *Mulherartista pesquisadora mãe professoras ambaíaaacadêmica* confesso que chupei o pau dele e que não foi o Charles Peirce que disse isso sobre o punho fechado e seus significados. Confesso que muitas das coisas do dia da comunicação do SPAC foram alteradas pela minha memória e mania de recontar. Olhem lá, me desculpem, o power point desconfigurou, misturando. O espaço virou 1 cm. A distância que o riso estabelece é, agora, entre o sujeito e si mesmo. É, portanto, uma distância reflexiva em cujo **vazio** instala-se o poder subversivo do riso. O RISO, quando é entendido como autoironia, como um componente irônico da própria consciência, supõe sempre um olhar cético sobre si mesmo. E funciona assim, como um tipo corretivo frente a uma consciência que tende à fixação, à limitação, a sentir-se demasiadamente crente de si mesma¹³⁸. Num país desigual como o Brasil, é quase impossível, não ter o desespero e a crise no corpo. A crise de um sistema perverso e amarrado para ser indissolúvel. Uns são abusados, outros têm helicópteros. E o Bolsonaro? O que faria Leila? A Leila, que esfregava a vagina na árvore e gritava **FORA TEMER e OCUPA TEU CORPO DEMÔNIOOO**, sumiu das ruas. Ou sumiram com ela? O discurso fantástico tem, assim, de multiplicar esforços no sentido de apoiar o desenvolvimento constante desse debate que a razão trava consigo própria sobre o real e a possibilidade simultânea de

138 LARROSA, 2013, P.180

sua subversão. Por isso, todos os recursos da narrativa devem ser colocados ao serviço desta **PERMANENTE INCERTEZA** entre os dados objetivos e familiares que a experiência se habituou a apreender e a ocorrência, também apresentada como inegável, de fenômenos ou entidades completamente alheios à natureza conhecida¹³⁹. O Corpo ainda nu de *Maria samambaia* é vestido por Cleiton. O vestido é de lantejoula verde e prata. Quando passa à mão de cima pra baixo vira prata, quando de baixo pra cima, vira verde. A Mai Fugimoto, *artistaflordelaranjaíplástica*, nuvem de candura compra no Brechó e colabora como figurinista junto da Fátima de Lima. Fátima de Lima é. Aqui uma nota de roda pé que não será feita. Fátima de Lima é a mão, punho fechado saindo do *peitocoração* e achando a força no espaço. **ACABOU O TEMPO**. O relóginho, em cima da mesa, avisa: 15 minutos, 10 páginas de texto, com as referências escorregando para página 11. O fim na pausa. Suspensa. A pose do infinito com braços pendurados lá para cima, osso do peito empurrando o ar, cabeça olhando o futuro. Eis o INFINITO que dedico a Inês Saber (e quem quiser saber quem é Inês e porque dedico essa pose a ela, me procure ou a ela, talvez ela saiba também responder).

139 FURTADO, 1986, pp 36-37

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Tradução de Cezar Tripaldi. Curitiba: Ed UFPR, 2006.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**.

Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

LAPOUJADE, David. **O corpo que não aguenta mais**. In:

Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo. Rio de Janeiro:

Relume Dumará, 2002. LINS, Daniel & GADELHA, Sylvio

(org.). Nietzsche e Deleuze. Que pode o corpo. Rio de Janeiro:

Relume Dumará, 2002.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. 5. ed. Belo Horizonte; Autêntica Editora, 2013.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Trad. de Ivone C. Benedetti. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SLAVUTZKY, Abrão. **Humor é coisa séria**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2014.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental, transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. **O Método anticartesiano de C.S. Peirce**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

TRIDAPALLI, Cezar. **De luzes e sombras: jogos em contos fantásticos**. Dissertação apresentada no Curso de Pós-graduação em Estudos literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, na Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.

INQUIETAÇÕES SOBRE UMA ESCRITA NAS/DAS ARTES DA PRESENÇA NA ACADEMIA

Ines Saber (UDESC)
inessaber@gmail.com

Resumo: Esta comunicação é a apresentação de algumas inquietações de minha pesquisa de doutorado em teatro cujo objetivo é criar e sustentar um campo de problematização acerca da produção de textos acadêmicos de caráter performativo e intermedial de artistas e pesquisadores-artistas na academia. A pesquisa se trata de uma atividade metalinguística e interdisciplinar, uma vez que pesquisar saberes de campos híbridos como a Intermidialidade, das reflexões, saberes e procedimentos de Dança, da Performance Art, Intermidialidade e da Escrita Performática bem como propor e analisar a própria prática que se propõe - a de uma escrita de caráter performativo e híbrido através da experiência compartilhada entre mim, artistas e pesquisadores-artistas que desejam desenvolver uma escrita de caráter performativo, aliada a suas investigações e práticas artísticas. No presente momento, busca-se perceber e analisar procedimentos, estratégias e ações de diferentes métodos e metodologias de pesquisa. Estar no SPAC com pesquisadores de artes cênicas de diferentes instituições é uma oportunidade de tensionar e aprofundar questões que se manifestam na ação de

se fazer pesquisa coletiva e metalinguística de escrita nas/das artes da presença.

Palavras-chave: Pesquisa em Artes; Performance Art; Intermedialidade; Escrita.

A pesquisa acadêmica de artes não é apenas revisão de um discurso teórico, ela é também a experiência interpretativa dos fatos contados e refletidos por aqueles que não só observam as artes, mas que experienciam arte. A arte tem movimento próprio, “produz sempre e cada vez mais suas palavras [...] cunha os conceitos que ela mesmo critica” (ROCHA, 2016, p. 28) e por ser tão plural e interdisciplinar em seus processos, múltiplas também são as pesquisas e os métodos de se estudar arte. Criamos modos de revelar os processos criativos, históricos, éticos, sociais e políticos que deixaram estes vestígios na obra, e ainda, ao explorarmos o seu contexto, dedicamo-nos também a explorar processos impulsionados por uma obra. Em síntese, a pesquisa em arte não se encerra na descrição ou justificativa de um objeto de pesquisa; ela tem potencial infinito de desdobramentos ao seguir vestígios ou pistas de algo (ou alguém), justamente porque estamos tratando de processos, subjetividades e as implicações destas em algo ou alguém.

Há diversas instituições acadêmicas no mundo produzindo pesquisas em arte e, por conseguinte, há também um coro de reflexão sobre as formas de abordar artistas, seus processos e

seus produtos. Antônio Pietro Stambaugh¹⁴⁰, estudioso mexicano de *Performance Art*, afirma que as artes cênicas se reinventam em diferentes países e por isso é preciso também reinventar e diversificar os enfoques teóricos destas, especialmente pela nossa incapacidade de contemplar sua inteireza nos moldes acadêmicos de outras pesquisas, e por isso são cada vez mais expressivas experimentações na forma da apresentação dos conteúdos.

Como exemplos de que este campo está se alargando¹⁴¹ e propondo dinâmicas bem diferentes dos moldes acadêmicos, cito textos como: *Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance* (2009), de Stambaugh, que debate o tema em um ringue, e o livro *O que é dança contemporânea?* (2016), de Thereza Rocha, no qual a escrita (de e em dança), fragmentada em núcleos com repetição, provoca o movimento do leitor na atividade de leitura. Além destes, a pesquisa de Adriana Banana e as palestras-performances de Daniela de Aguiar¹⁴² exploram de maneiras distintas o caráter performativo enquanto tema e ação.

Mesmo que hoje a pesquisa em arte possua rigor metodológico e reconhecimento, é ainda um campo jovem buscan-

140 Professor da Facultad de Teatro, da Universidad Veracruzana (México), diretor do Centro de Investigaciones Escénicas de Yucatán. Foi professor convidado pelo PPGT-UDESC em 2016, ministrando uma disciplina de Performance da qual fui aluna e tive acesso a seus textos performativos e materiais diversos que ele disponibilizou na época.

141 Vanja Poty, por exemplo, há pouco indexou na Biblioteca Nacional o termo *escrita performativa* ao defender sua tese na UNICAMP.

142 BANANA, *Trishapensamento: Espaço como previsão meteorológica* (2012); ROCHA, *O que é dança contemporânea?* (2016); AGUIAR, *Dança e Intermidialidade* (2017).

do um espaço comum de discussão e crítica. As conceituações têm caráter impermanente, seus métodos causam controvérsias; os textos não se resumem a produtos que seguem metodologias que as precedem, mas propiciam produções de pensamento em formatos que lhe correspondem. Devido às particularidades na maneira de articular seus processos, concordo com a artista e professora canadense de metodologia em pesquisa em arte, Sylvie Fortin (2014, p. 1) quando afirma que “buscar uma definição monolítica é contraproducente”.

Neste momento tenho buscado me familiarizar com as investigações de uma variedade de formatos de pesquisas, em diferentes lugares do mundo - seus procedimentos, pressupostos e desafios. Por hora, consegui alguns artigos de pesquisas de investigações guiadas pela prática feitas na Finlândia¹⁴³, no campo da *Prática como Pesquisa* (PaR) que tem se desenvolvido nos Estados Unidos, e a Pesquisa em Arte no Canadá¹⁴⁴. Vale ressaltar que os campos fronteiriços destas pesquisas não se encerram aí, provavelmente outros ainda serão levantados. Só em língua inglesa, por exemplo, Fortin e Gosselin (2014) listam campos como *art-based research*, *art-led research*, *art-informed*.

Em consonância a esse movimento, na Austrália têm sido propostas e apresentadas pesquisas de diversas áreas (como psicologia, história e sobretudo nas artes) com forte influência

143 A literatura que mas tive acesso até então é de Annette Arlander, professora da University of the Arts Helsinki, Finnish Academy of Fine Arts.

144 Universidade de Quebec (UQAM)

da performance desde 2006. Brad Haseman¹⁴⁵ (2006), professor na Universidade de Tecnologia de Queensland (QUT), em seu Manifesto¹⁴⁶ apresenta a Pesquisa Performativa como um novo paradigma (fora do eixo binário de pesquisa quantitativa e qualitativa), um multi-método, alinhado a muitos dos valores da pesquisa qualitativa, mas com uma maneira diferente de expressar seus dados, entendendo que a própria anunciação de um conteúdo é uma ação que gera efeitos. A prática para quem pesquisa sob este paradigma não é um extra ou opcional, é fundamental.

O movimento na academia de Pesquisa em Artes de flexibilizar horizontes epistemológicos também nos formatos de pesquisa e na escrita é consideravelmente recente no Brasil. Segundo Silvio Zamboni (1998, p.5), as primeiras conceituações sobre o que é pesquisa em artes no país veio em 1986 com o movimento do CNPq de incorporar Artes enquanto uma área de pesquisa. Desde então somos muitos buscando maneiras para que nossos assuntos caibam nos textos; somos vários outros que acabam por fazer duas pesquisas concomitantes - um trabalho artístico, e um trabalho escrito no qual geralmente empenhamo-nos em produzir justificativas, explicações e críticas sobre o nosso objeto.

145 Em 2015, no Seminário de Pesquisas em Andamento do PPGAC-USP, fiz um curso via vídeo-conferência com Brad Haseman, professor da Queensland University of Technology (Austrália).

146 Cf: Haseman, B. *Manifesto for Performative Research* (2006), com tradução disponível no Anais do SPA USP 2015.

Nos últimos anos o assunto tem sido levantado e sustentado campo de discussão em diversos programas de pós-graduação, em aulas e eventos acadêmicos¹⁴⁷. Ciane Fernandes (2008, 2014), professora da UFBA, é uma artista-pesquisadora que defende a *Prática como Pesquisa*, e propôs a Abordagem Somático Performativa¹⁴⁸ ao investigar Educação Somática sob este paradigma de pesquisa. Na UDESC, na linha de pesquisa Processos Criativos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), muitos discentes produzem um material chamado de *Livro de Artista*. No Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT), onde sou discente, este exercício aparece nas disciplinas, em seminários, nas defesas e na produção escrita¹⁴⁹.

Eu tenho uma pergunta comigo, que performei no Seminário Trans-In-Corporados (UFRJ) àqueles que escrevem suas dissertações e teses sobre arte, são artistas-pesquisadores de dança e de artes presenciais, artistas-professores e artistas-es-

147 Dos que estive presente desde 2015 que houveram discussões significativas sobre o tema, cito o Seminário de Pesquisa em Andamento (SPA ECA-USP), Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas (SPAC PPGT-UDESC), Seminário Trans-In-Corporados (UFRJ).

148 Cf: FERNANDES, Ciane. *A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático Performativa* (2014).

149 A título de exemplificação, a disciplina *Escrita Etnográfica*, ministrada pela Prof. Dra. Tereza Franzoni em 2017, como uma possibilidade de usar procedimentos da Etnografia no exercício de escrita de dissertações e teses. Além disso, os alunos pesquisadores do grupo de estudo *Percurso de Performatividade: Mediterrâneo, África e Américas*, coordenado pelo prof. Dr. Milton de Andrade e cadastrado no CNPQ desde 2015, tem proposto outras escritas que se aproximem mais do artístico, partindo da experiência, estas se configuram de formas diversas.

tudantes universitários, *artistas-etc*¹⁵⁰ que pesquisam enquanto produzem arte: **como vocês escrevem?**

Esta é a pergunta motriz da tese que estou produzindo, incorporando e sistematizando. Minha tese busca ser fruto do que lhe corresponde, por isso se estabelece enquanto uma pesquisa-guiada-pela-prática, de cunho experimental e participativo. Parte desta é analisar e propor modos para que procedimentos de arte possam existir também na escrita das pesquisas em arte cênicas. Ou seja, é a possibilidade de que durante esta investigação (que não é só minha) se produzam textos acadêmicos sobre os respectivos temas das pesquisas em artes cênicas, experimentando modos de articulações dos conteúdos também na escrita das teses e dissertações.

Aproximo-me de pressupostos fenomenológicos e de procedimentos teórico-metodológicos da etnografia e da pesquisa participativa; estar presente em alguns espaços que pensam arte enquanto modo de produção de conhecimento tem sido essencial uma vez que a existência desta pesquisa está implicada na experiência investigativa compartilhada de um trabalho intelectual, prático e artístico.

As ações-textos produzidos por mim e por um coletivo de pesquisadores-artistas será compilado na tese, bem como as reflexões sobre estas produções.

150 Artista-etc, termo conceituado por Ricardo Basbaum, mas que tive contato através da comunicação *Dançando como Artista-etc*(2018) de Claudia Müller, professora de dança (UFU) e doutoranda em Artes (UERJ).

E como eu escrevo?

Meu caminho de escrita no durante o mestrado foi pela poesia. Foi ali que vi a infinidade de possíveis caminhos que criam juntos em forma e conteúdo, o que me proporcionou um mergulho no “entre” poesia e dança, “entre” corpo e escrita, rendendo intensa experimentação de procedimentos enriquecedores e válidos como experiência e como exercício de linguagem. No entanto, passados três anos insistindo no caminho do meio como um modo de não escolher para qual lado pendia, percebo a tendência que este caminho tem de criar um terceiro lugar, quase inabitável. Descobri que o afrouxamento de fronteiras onde me encontro não é um estar “entre”, mas um estar “com”.

De caráter metalinguístico, a escrita neste trabalho é tema, meio e procedimento, ou seja, uma investigação em arte e de arte performativa ao buscar adensar o campo de discussão tensionando relações entre escrita, pensamento e o fazer artístico. Em outras palavras, a elaboração da tese e os conceitos que tem permeado minha análise é dependente desta experiência, que é tema, procedimento e ação da própria tese.

Sendo assim, o caminho que proponho não é a busca por uma resposta ou metodologia universal para as artes cênicas, mas uma abordagem processual de trabalho com a pesquisa de artes cênicas, e tenho investigando práticas de e com pesquisadores-artistas¹⁵¹ da área. Escolhi o termo performativo para

151 Aquele que não só pesquisa, mas produz arte. Nos EUA o principal

qualificar o tipo de escrita que tenho investigado e buscado produzir, inevitavelmente, tem sido preciso refletir também sobre os conceitos de performance, performatividade, performativo e performático. O próprio conceito de Performance, que vem influenciando os modos de pensar, produzir e escrever a pesquisa em artes cênicas é uma “atmosfera de desentendimento sofisticado” (CARLSON, 2015, p.15).

Vale destacar que este conceito não influencia apenas as artes cênicas, mas também a literatura¹⁵². Paul Zunthor (2017), considerado um divisor de águas na noção do que é texto literário por entendê-lo em relação à voz, corpo e presença, contribuindo assim para dissolver dicotomias obsoletas no tratamento do escrito *per se* – especialmente as que excluem que este é um conjunto de elementos que se engendram no contexto real. Ao relatar sua experiência com vendedores de canções que via em sua infância, ele intuiu a profunda relação entre texto e vida: tal relação se dá considerando as percepções (sensoriais) de um corpo vivo. Por isso, esta relação é uma forma não fixa nem estável, é “uma forma-força, um dinamismo formalizado, [...] porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra” (ZUMTHOR, 2000, p. 32-33).

termo usado é *scholartist* especialmente pelo campo da *Performance as Research (PaR)*.

152 Como um reflexo deste fenômeno, o Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) em 2019 possui um Simpósio de título *Escritas performáticas - narrativa, ficção e dissenso*. Este teve um número muito elevado de propostas de comunicação recebidas.

A performance, na escrita, pode ser pensada como “aquela que rompe com a estrutura clássica, que escava a linguagem, que se apropria de diferentes fontes, mídias e suportes. [...] ela é arquivo da cultura e ao performatizar a narrativa é, ao mesmo tempo, repertório.” (MACIEL, COELHO e MOTA, 2019, s/p.). Um texto, portanto, é tecido na/da trama das relações humanas.

Apesar de alguns teóricos utilizarem *Escrita Performativa*, para qualificar o tipo de escrita que busco aqui, ainda tenho inquietações com o termo e adoto, neste artigo, o termo *Escrita Performativa* para qualificar esta escrita surgiu a partir da noção de performativo, apresentada por Austin em *Teoria dos Atos de Fala*¹⁵³ (1962) e os vários desdobramentos que a noção do performativo e performatividade hoje possui, justamente por esse caráter de camadas sociais, culturais, políticas e históricas de um corpo em ato. Judith Butler (1993), por exemplo, para avançar sobre os estudos feministas e *queer* desenvolveu o termo performatividade para defender que o gênero é performativo, e fundamenta isso ao combinar a adaptação de Derrida do conceito de Austin com as idéias de Foucault de poder e coerção política. Tais desdobramentos são necessários para se pensar o contexto, tendo a experiência do performativo questionando os próprios modos de como a academia produz, gerencia e replica epistemologias.

153 Austin propõe que são identificadas declarações ou enunciados que descrevem (constativo - considerados verdadeiros ou falsos), e aqueles que realmente operacionalizam algo através do enunciado (performativo - não vinculados pela verdade, mas pela intenção).

Assim, tenho pensado estratégias de como criar um material intermidial, performativo e coletivo, um campo expandido, penetrável e em movimento que promova: a) um debate em torno das convenções técnicas e retóricas da pesquisa acadêmica, b) formulação de uma abordagem que prevê novas formas de “olhar”, interpretar e representar as reivindicações de conhecimento, e c) uma apresentação destes dados e questionamentos em um formato que lhe corresponde.

Se estou pensando em teorias e reflexões dos saberes de alguns dos campos híbridos em arte e de arte, alguns destes serão aprofundados na tese, a partir de reflexões e experimentações quanto a forma de textos acadêmicos produzidos.

No presente momento, este artigo respeita uma forma que o precede, apresentando um primeiro texto público sobre minha pesquisa - um convite para que você, artista-pesquisador ou artista-pesquisadora, venha pensar comigo, mostrar o que você já tem visto ou proposto em relação ao assunto.

Além de artigos, tenho experimentado também outros textos que deixam que formas surjam a partir dos conteúdos. Há ainda muito trabalho pela frente porque esta pesquisa busca, antes de solucionar ou encerrar um problema, criar e sustentar um campo de problematização através da escrita.

Referências

AUSTIN, J. L. **How to Do Things with Words**. Oxford: Clarendon Press, 1962.

BUTLER, J. **Bodies that matter**. On the Discursive Limits of “Sex”. New York: Routledge, 1993.

CABALLERO, Ileana Diegues. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CARLSON, Marvin. **Performance**. Uma Introdução crítica. Belo Horizonte: EdUFMG, 2009

FERNANDES, C. **Entre Escrita Performativa e Performance Escritiva: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação** (2008)

_____ Pesquisa Somático-Performativa. *In* **Art Research Journal**. Vol.1/1 (jul./dez. 2014), pp.76-85.

FORTIN, Sylvie.; GOSSELIN, Pierre. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. ARJ – Art Research Journal, v. 1, n. 1, p. 1-17, 4 maio 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256> . Acesso em: 28 mar, 2019.

HASEMAN, Brad. Manifesto for Performative Research. *In* **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, n.118 (2006)

MACIEL, Adriana Sucena; COELHO, Frederico; MOTA, Lia Duarte Mota. Seminário Escritas performáticas - narrativa, ficção e dissenso. *In*: **Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC)**. Brasília, 2019.

MEDEIROS, Maria. Beatriz. **Bordas rarefeitas da linguagem artística da performance**: suas possibilidades em meios tecnológicos . 2010. Disponível em: <<http://www.corpos.org/papers/bordas.html>>

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?** Salvador: Conexões criativas, 2016.

STAMBAUGH, Antônio Pietro. ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. *In*: Domingo Adame (ed.) **Actualidad de las artes escénicas**. Perspectiva latinoamericana, México: Universidad Veracruzana – Facultad de Teatro, 2009, pp. 116-143.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte:** um paralelo entre arte e ciência. Editora Autores Associados, Campinas, SP, 1998.

TEATRALIDADE EM TERRITÓRIOS PERFORMATIVOS DA MORTE/DOR: NECROTEATRO PARA A MANUTENÇÃO DO NECROPODER

Joana Leticia Araujo Vogel (UDESC)
joanalearaujo@gmail.com

Resumo: O presente artigo propõe uma análise sobre a teatralidade e performatividade, recorrendo aos conceitos levantados por Ileana Diéguez Caballero com o intuito de compreender a relação do Necroteatro para a manutenção do Necropoder envolvendo a temática da morte/dor e dos conflitos sociais. Conferimos, no primeiro tópico desse artigo, uma análise sobre o conceito de teatralidade e performance como possibilidade de olhar os desdobramentos sócio-políticos e históricos de maneira espetacular. Na sequência, passo a esmiuçar os conceitos levantados por Ileana Diéguez Caballero na perspectiva da espetacularização da morte como forma de manutenção do poder.

Palavras-chave: Performance, Política, Poder e Morte.

O presente artigo surge a partir de inquietações a respeito dos conceitos e temas apontados por Ileana Diéguez Caballero, aos quais fui apresentada na disciplina de *Teatralidade e Performatividade* ministrada pelo professor Edécio Mostaço no segundo semestre de 2018. Investigo em especial o livro *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor* (2016) os conceitos

de *Communitas*, Necroteatro e Necropoder para compreender a teatralidade e performatividade em contexto social onde há a espetacularização da morte.

Inicialmente os conceitos de teatralidade e performance serão brevemente elucidados. Embora o termo teatralidade pareça estar atrelado exclusivamente ao teatro o que facilitaria sua compreensão, percebemos que ela está presente em nosso cotidiano, e faz parte da vida humana desde os primórdios. O campo da performance, por sua vez, nasce com grande abrangência, e contaminam diversas áreas de estudos onde a teatralidade pode ser destacada.

Na sequência escrevo brevemente sobre Ileana Diégues Caballero e busco esclarecer alguns termos que aparecem no livro citado e estão relacionados ao conceito de *Liminariedade*, estudado pela autora no livro *Cenários Liminares: Teatralidade performance e Política*(2011) e que abordam a estrutura “de ações artísticas, políticas e estéticas que são realizadas como atos pela vida [...]” (Tradução nossa) (CABALLERO, 2016, p. 7) .

Início o tópico Necroteatro / Territórios Performativos esclarecendo os termos Necropoder e necroteatro onde a violência é utilizada para manutenção do poder do estado sobre a população, sendo que a exposição/espetacularização das mortes violentas gera a teatralidade da dor e do medo. O medo, por sua vez, cega a população que não encara a violência cotidiana de frente: é a Imagem-Medusa que paralisa os sentidos. Apresento brevemente, nesse tópico, a noção de território/espaco, tempo e mundo onde há a aplicabilidade dos conceitos, afinal, essas

noções estão em constante transformação, alterando também a percepção dos territórios performativos da morte/dor no contexto de necropoder.

Nas considerações finais busco estabelecer as relações entre os conceitos estudados observando que as *Communitas* como ações performativas realizadas por pessoas que são ‘violentadas’ pelas ações do Necroteatro realizado para a manutenção do Necropoder. Problematizo a possibilidade, a partir, do estudo apresentado, de ampliar o olhar para as ações cotidianas percebendo suas nuances de teatralidade e performatividade.

1. Teatralidade e performance

No artigo, *Teatralidade, espessura do olhar* Edécio Mostaçó (2010) discorre sobre o conceito de teatralidade e suas variações históricas. Podemos perceber que as pesquisas anteriores relacionadas ao teatro são, em sua maioria, textocentricas, onde o dramaturgo tem o reconhecimento pela autoria e por ser o único e/ou maior agente criativo da cena. Porém, ao tratar dos estudos sobre teatralidade o texto não é o foco do estudo, afinal “a teatralidade caracteriza o teatro-ato” (p. 51).

Segundo o *Léxico de Pedagogia do Teatro* organizado por Koudela e Almeida Junior (2015) a origem do termo teatralidade vem do início do século passado e pode ser encontrada nos estudos de Nikolai Evrêinov, sendo caracterizada por “um instinto natural do ser humano” (p. 165). Esse instinto se manifesta pelo anseio constante de mudança presente na humanida-

de. Mais atualmente, Josette Féral discute a definição de Barthes onde “afirma que a teatralidade resultaria da supressão do texto em relação à cena, ou seja, a teatralidade seria o teatro menos o texto” (p. 165).

Destacamos que os estudos da antropologia social contribuíram para analisar os fatos históricos levando em conta sua teatralidade, ou seja, a capacidade humana de auto-transfiguração¹⁵⁴, que está relacionada ao instinto de jogo e a capacidade mimética, que o ser humano possui em todas as épocas. Entretanto, Mostaço (2010) recorre a vários autores, de diversas áreas, incluindo a psicologia, que pensam sobre a questão do jogo e, mais a fundo, a contribuição para a representação das estruturas sociais estabelecidas ao longo do tempo, considerando que:

É nesse sentido que a teatralidade – destacada até aqui em alguns contextos sócio-culturais – veio sulcando o desenvolvimento do ser humano e das sociedades em modo fértil, capaz de engendrar múltiplos e divisões de si mesmo, compondo uma dimensão da sociabilidade, uma representação mesmo da estrutura social. O teatro parece guardar, nessa perspectiva, um estatuto genérico e funcional de procedência, decorrência do próprio dinamismo da cultura, onde o mimetismo, o jogo e a representação constituem impulsos que encontram nas práticas sociais

154 Termo cunhado por Nicolai Evreinov (1879-1953), ao referir-se a capacidade mimética humana.

canais de manifestação. Ele é tomado, portanto, como um núcleo organizado de mecanismo de produção de efeitos simbólicos, facetas que a personificação adquire no tempo e espaço das sociedades históricas. [...] a teatralidade é tangível como um cúmulo daquilo que é real. (p. 45)

Dessa forma, se o teatro se conforma com a distinção da relação entre espectador/ator, ou seja, existe um espaço ficcional que é separado da realidade, como a teatralidade pode configurar-se nas relações sócio históricas? A resposta estaria nos olhos de quem vê “a teatralidade a partir das coisas e do mundo, conferindo-lhe uma qualidade peculiar, fora e distante do cotidiano, projetada num além que o transcende” (MOSTAÇO, 2010, p. 49). Seria, portanto, “uma operação cognitiva, mesmo fantasmática. Ela é um ato performativo àquele que olha em relação a aquele que faz.” (Féral, 2003, p. 96 apud MOSTAÇO, 2010, p. 49)

Para compreender melhor, pensemos em uma rua de mão dupla, onde “a teatralidade pode se originar tanto do espectador, que enquadra as características teatrais daquilo que observa, quanto da intenção dos criadores desse fenômeno em gerar a teatralidade” (KOUDELA, ALMEIDA JUNIOR, 2015, p. 165).

O termo teatralidade pode ser, então, aplicado ao contexto teatral ou não, pois, o observador pode atribuir “qualidades teatrais em fenômenos que não buscam, conscientemente, produzir teatralidade” (p. 165), como no caso do Necroteatro e das *Communitas*, termos explorados por Caballero (2016), que, en-

tretanto, ocorrem historicamente, em contextos sociais específicos, sem a intenção teatral, mas, com alto nível de teatralidade.

Baseado nos “estudos da performance” de Richard Schechner destacamos sua abrangência contemplando as mais diversas atividades humanas no âmbito da vida cotidiana, arte, no jogo, nos rituais, etc. tendo como principal diferencial a ausência de espontaneidade, há um processo de repetição nessas ações, chamadas por Mostaço (2010) de “conduta restaurada”. Sendo assim, a teatralidade é evidenciada nesses estudos sobre a performance, pois, também engendra-se nas relações sociais de maneira espetacular nas mais diversas atividade humanas.

Existem fenômenos de caráter performativo, portanto, que fazem parte do amplo campo de estudos da performance são eles “os atos de fala, a construção da subjetividade, de gênero e raça, a estrutura ideológica, as narratividades sociais, etc.” (MOSTAÇO, 2010, p. 50)

Acrescido dos estudos antropológicos de Victor Turner a performance consegue eivar um campo de estudos muito vasto, e, nessas condições, o campo que nos interessa pelo alto nível de performatividade e teatralidade é o apresentado pela pesquisadora Ileana Diéguez Caballero onde consideramos, nos subtítulos que seguem, os conceitos por ela trazidos e sua aplicabilidade nas sociedades em estado de recessão dominadas por um estado autoritário que mantém o poder pela espetacularização da violência.

2.Ileana Diéguez Caballero e principais conceitos de pesquisa

Ileana Diéguez Caballero é Doutora em Letras com pós-doutorado em História da Arte pela UNAM. Professora pesquisadora do Departamento de Humanidades da UAM-Cuajimalpa, México, DF. Trabalha em problemas de arte, memória, violência, luto, teatralidade e performatividade ampliadas e sociais.

Assim ‘justifica-se’ o interesse da pesquisadora em examinar o contexto social ao que está inserida, com olhar aguçado, busca no livro *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor* (2016) apontar, teorizar e discutir o contexto social mexicano. Apresentando alguns conceitos importantes para analisar os territórios performativos sociais em torno de temas como a violência, morte e o luto.

O livro inicia com uma carta onde Ileana aponta a situação de barbárie em que estão submetidos os mexicanos, contextualiza sua publicação depois dos acontecimentos de Tlatlaya, Ayotzinapa e Apatzingán que afundam o país em grande crise dos direitos humanos. A falta de empatia com relação às mortes e desaparecimentos é citada pela autora, demonstrando que muitos vivem como se nada estivesse acontecendo. Levanta a necessidade de revelar pelos mais diversos meios, especialmente pela arte, o cenário de morte e dor gerado pela guerra contra o narcotráfico.

O cenário de guerra é revelado com o número de mortos e desaparecidos no México nos últimos anos. Por isso, surgem ações por parte dos parentes das vítimas, com o intuito de não se calar e de tornar pública sua dor. A formação das *Communitas* da dor nesse contexto é evidenciada.

O conceito de *Communitas* é abordado com base em Victor Turner percebida como um antiestrutura ao ser comparada com o conceito de comunidade. A comunidade gera uma estrutura de identidade envolta pelas leis e a *Communitas* acontece por um curto período de tempo, se instala por conta de algum evento que reúne as pessoas em uma comunhão de iguais, um encontro que, no caso das famílias dos 43 desaparecidos de Ayotzinapa¹⁵⁵, acontece pela empatia com a dor do outro que se manifesta juntamente com a própria dor, podendo assim ser exposta a sociedade em uma marcha silenciosa liderada pelo poeta Javier Sicilia em maio de 2011 denominada de “Marcha pela Paz com Justiça e Dignidade”.

Refletindo sobre as práticas artísticas Caballero (2011) enfatiza que não limita seus estudos as práticas estéticas que ficam reclusas ao campo da arte, mas aos “rituais comunitários - nos quais fica transparente a responsabilidade cidadã do artista, incita a uma reflexão além das taxonomias estéticas. [...], sobre o caráter das performances, efêmeras, acionistas, participativas,

155 Ayotzinapa é uma faculdade de professores rurais onde 43 de seus estudantes foram sequestrados pela polícia e entregues a uma gangue de traficantes em setembro de 2014.

políticas e éticas destas práticas” (p. 24). Ileana lança um olhar preocupado não apenas com a teatralidade e a performatividade da ação revelada pela Marcha, mas, com seu impacto social.

A *Communitas*, como uma antiestrutura, aqui representada pela “Marcha pela Paz com Justiça e Dignidade” revela o anseio urgente dos cidadãos em geral, pois, não foram apenas os pais dos desaparecidos que fizeram parte da marcha, mas, grande número da população sensibilizados pelo apelo por uma sociedade mais justa, digna e sem violência.

Caballero (2016) estabelece vínculo entre as *Communitas* e a *Liminaridade* pois: “A *Liminaridade* é uma experiência que geralmente emerge em situações de *Communitas*, oposta a todo o sistema de status, a toda a estrutura. [...]” (Tradução nossa) (CABALLERO, 2016, p. 8). Isso ocorre, pois, a *Communitas* tem um caráter imediatista que se opõe ao sistema jurídico da estrutura social.

Em *Cenários Liminares: Teatralidades, performance e política* Caballero (2011) explica que o termo Liminar é retirado da antropologia social, descrito por Victor Turner e aplicado à arte da performance por ser efêmera “[...] pois a sua materialidade tem uma vida limitada ao instante no qual ocorre o fenômeno cênico [...]” (CABALLERO, 2011, p. 13).

Porém, o que caracteriza o liminar é o fato de apresentar mais do que representar. Assim, as ações político/sociais com caráter estético que se aproximam da liminaridade são, por vezes, híbridas de realidade/ficção e de procedimentos e áreas artísticas

diferenciais. Portanto, o conceito está associado por Caballero (2011):

[...] aos conceitos de hibridação (BAHBHA; CANCLINI), contaminação, fronteiroço (LOTMAN; BAKHTIN), excentris (LINDA HUTCHEON), indicando essa região trans-disciplinar onde se entrecruzam o teatro, a performance art, as artes visuais e o ativismo, e aproximando-a do conceito de exílio, da não territorialidade, do mutável e transitório, do processual e inacabado, do fato de apresentar mais do que representar, sem tampouco expor a negatividade do termo representação (CABALLERO, 2011, p. 20).

Arte e vida confundem-se nesse processo, os atos liminares de *Communitas*, como a “Marcha pela Paz com Justiça e Dignidade”, por exemplo, estão envoltos de teatralidade, é um ato performativo e estético, porém, não representam, mas, apresentam fatos de desrespeito aos direitos humanos que tiveram repercussão internacional.

Articulando os estudos sobre essas práticas artísticas liminares em contextos urbanos diferentes Ileana enfatiza o fato de as experiências de práticas performativas de *Communitas* estarem, no mexicano, cada vez mais ligadas a morte, ao luto a dor da perda por desaparecimento e a dúvida de não saber a real

situação de seu ente querido. Levantam assim a problemática da exposição e da ausência.

Nesse sentido, ela cita várias situações em outros países em contexto semelhante: mães, pais, esposas, filhos que unidos expõe seus corpos em espaços públicos em atos políticos/estéticos revelando os nomes e rostos de seus entes queridos que estão ausentes. Existe ainda a exposição de fossas abertas com corpos já irreconhecíveis, desfigurados pela violência. Os corpos já mutilados não tem o devido luto, não tiveram a oportunidade de despedida. A ocupação desses espaços faz questionar: Qual o lugar desses corpos?

Os corpos que são encontrados em fossas clandestinas, os quais já entraram em decomposição, desmembrados, acéfalos que permaneceram por tanto tempo sendo uma ausência, são assim expostos para o reconhecimento de seus parentes.

Como Antígona essas pessoas tentam dar sepultura a seus entes queridos e tem esse direito negado pelo estado. Assim, percebemos que essa necessidade de passar pelo luto e pelos ritos fúnebres se faz presente desde tempos remotos. Empenhados nessa causa as pessoas, se reúnem em *Communitas* para revelar sua dor e dar aos seus, sepultura digna. “A morte não é um número, é um limite real, uma dimensão material, um cheirar. E sua expansão excessiva nos contamina. [...]” (Tradução nossa) (CABALLERO, 2016, p. 13). O cheiro, a visão, a materialidade que se esvai pela decomposição, levam nossos sentidos a serem perturbados, agredidos, ao pensar na dor do outro não apenas do que já se foi como também na dor de quem fica.

Dessa forma, Ileana Diéguez reflete a morte, o luto e as práticas artísticas resultantes do contexto de violência, observa como a violência modificou as relações de espaços e visualidade, bem como as representações estéticas e artísticas. Para isso analisa em duas situações:

...um deles abrange os cenários da realidade imediata para observar as encenações e teatralidade de um poder soberano que visa ensinar por meio de mensagens corporais e icônico. É uma situação que refleti na figura de um necroteatro. [...] Em outro cenário eu tento pensar em recursos empregado pela arte para produzir obras ligadas às memórias de dor. (Tradução nossa) (CABALLERO, 2016, p. 15).

Os conflitos sociais agravados pela relação de poder e dominação pelo “estado” geram os territórios performativos analisados por Caballero (2016) como Necroteatro o qual é explicado a partir de uma sociedade dominada pela política de violência: o necropoder. Esses termos são analisados no próximo tópico com o intuito de perceber as ações violentas como um “teatro”, uma performance para a demonstração e manutenção do poder por meio do medo.

3.Necroteatro / Territórios Performativos

O Necroteatro é um termo cunhado por Ileana Diéguez Caballero que não pode ser analisado sem compreender as relações de poder ou, como é chamado pela autora, o Necropoder. As relações de poder sempre estiveram presentes na história das civilizações e segundo Pascal Quignard “Todo o poder é um teatro” (2005, p. 45 apud CABALLERO, 2016, p. 1). A violência, por consequência, é operacional nesse processo de manutenção do poder, é justificada pelos grupos dominantes como forma de demonstração de sua soberania. Assim, desde o início das civilizações a violência é usada para manter a população aprisionada ao medo, ao terror que cega, pois, buscam não ver o que acontece ao seu redor.

Nesse sentido, Caballero (2016) apresenta a metáfora da Imagem Medusa¹⁵⁶, que acaba tornando-se um não rosto, pois, o medo de ficar petrificado adverte a todos que ela, Medusa/violência não pode ser vista. “... essas representações envolvem formas de apresentar e exibir os emblemas de um poder soberano sustentado no exercício da morte violenta, produzindo subjetividades modeladas nesses territórios de medo” (Tradução nossa) (CABALLERO, 2016, pp. 2-3).

Perseu é o herói da mitologia que, usando o escudo polido para refletir a imagem de Medusa consegue decapitá-la. Ao olhar a própria imagem Medusa fica horrorizada e petrificada é por consequência derrotada. Seguindo essa lógica, Caballero

156 Na mitologia Medusa foi amaldiçoada por Atena ao ter cedido aos encantos amorosos de Poseidon sendo transformada em um monstro com um terrível semblante e cabelos de serpente que petrificava todos que olhassem para ela.

(2016), assim como Hollman Morris, percebe a “necessidade de revelar abertamente a violência para poder combatê-la” (Tradução nossa) (MORRIS, em Appel, 4 de noviembre 2011 *apud* CABALLERO, 2016, p. 9).

É dessa maneira que a arte pode servir como o escudo espelhado de Perseu que reflete a imagem da Medusa/violência. Pensando sob o prisma de quem sofre a violência temos as manifestações de *Communitas* como performances públicas, as exposições artísticas visuais, danças, músicas, etc.. Porém, o necroteatro está para a espetacularização da morte, para a vanglória de quem produz o terror para manter o necropoder.

O Necropoder, portanto, é um termo que representa as civilizações contemporâneas que estão submetidas ao poder da política de morte como a Palestina nos estudos de Mbembe (2006) e o México para Caballero (2016). Situações em que o poder violentamente declara guerra contra um inimigo em potencial, o estado adquire o poder para dar a morte e as mortes são justificadas como perdas necessárias.

É nesse contexto que o necroteatro está inserido, como uma forma de demonstração do necropoder, corpos mutilados são expostos para advertir aos inimigos do estado qual será a punição para os que ousam afrontar sua soberania. “O que eu abordo como necroteatro ou teatralidade da morte são encenação que expõe mortes violentas como eventos de representação e produção de remessas de necropoder” (Tradução nossa) (CABALLERO, 2016, pp. 11-12).

Porém, observamos que, a influência do necropoder não é uma política do estado de recessão atual ou pertencente apenas a alguns países, tem se estabelecido de diversas formas na sociedade, em territórios/países/estados/cidades e em períodos históricos diferentes especialmente se levarmos em consideração que, as noções de tempo, espaço e mundo estão em constante mudança, pelas ações da globalização e aparatos tecnológicos que encurtam a percepção de distância e tempo.

Esses conceitos de espaço, tempo e mundo são problematizadas por Mostaço (2016) no artigo *Espaço e Performatividade*, onde esclarece que apesar de serem noções culturais já não indicam apenas o local e tempo em que vivemos no mundo “Ao contrário, espaço, tempo e mundo são noções históricas, circunstanciadas em função de certas características que as atravessam” (p. 105). Essas características históricas, muitas vezes cíclicas, podem ter registros de ocorrência em determinado local e anos depois se repetir em espaço diferente.

1. **Considerações finais**

Com base nos estudos explorados aqui, percebemos que os territórios performativos e de teatralidade, não estão apenas inseridos no contexto dos estudos em teatro, mas, apropriados pela antropologia social, psicologia, entre outras áreas, podem ser percebidos no cotidiano em ações com alto nível espetacular, atuando no comportamento das pessoas que estão inseridas nesse contexto a ponto de transformar/padronizar comportamentos.

O caminho percorrido aqui elucidada a aplicabilidade dos termos teatralidade e performance, não apenas inserida no território, campo de estudos, das artes cênicas, mas, expande sua compreensão para fenômenos sociais nos ajudando a compreender e ampliar o conhecimento de mundo, pois, “Qualquer disciplina pode orientar tanto o estudo quanto o conhecimento do mundo – adverte Richard Schechner – tudo pode ser estudado [...], segundo as necessidades que cada área de conhecimento coloca a si mesma; colhendo, nessa aventura, melhores ou piores resultados frente ao real” (MOSTAÇO, 2010, p. 50).

As ações performativas liminares que ocorrem em condições sociais extremas apresentadas por Ileana Diéguez Caballero como fazendo parte do contexto do Necropoder podem vir por parte dos mantenedores desse poder do medo com a espetacularização da morte e exposição de corpos mutilados, com o intuito de amedrontar seus inimigos e também a população, ou seja, essas ações fazem parte de um Necroteatro.

Porém, não são as únicas formas de observar a teatralidade advinda do contexto estudado, afinal, as reuniões em *Communitas*, para ações em favor a vida também emergem, e, com alto nível estético, para a exposição da dor de quem fica sentindo a morte ou desaparecimento de seus entes queridos, sem ter outra condição de reivindicar justiça. É, portanto, um apelo urgente ampliada pela quantidade de pessoas violentadas pela mesma experiência liminar que os une, mais do que em uma comunidade, pois, essa, como já vimos, é caracterizada pelo conjunto de identidades envoltas por leis que a rege, mas, em

Interessada em metodologias com caráter mais relacional e investigativo, busco fomentar e produzir vínculos entre a dança e o contexto no qual ela se insere e habita. Faço isso partindo do meu lugar como artista-docente da Entretantas Conexão em Dança¹⁵⁸, Projeto Fenda¹⁵⁹ e como artista-docente da Universidade Estadual do Paraná¹⁶⁰. Para isso me posiciono como professora-performer compactuando com as reflexões propostas pela autora Naira Ciotti no livro *O Professor-Performer* (2014), onde a autora tece uma reflexão sobre a relação entre a prática da performance e a prática da educação. Para ela a experiência pedagógica não pode ser separada da artística, um campo misto, como também um campo conflituoso, tramado num emaranhado de forças e discursos, na fricção de práticas e teorias, no agenciamento de saberes e, sobretudo, na experimentação.

158 A Entretantas é uma conexão de artistas da cidade de Curitiba - PR, que entre afinidades e afetos, aproxima-se para discutir e produzir arte a partir da criação coletiva, investigação do humor e relação colaborativa com o público na tessitura da dança. Disponível em: < https://www.facebook.com/pg/Entretantas-Conex%C3%A3o-em-Dan%C3%A7a-886072748144287/about/?ref=page_internal>.

Acesso em 03/06/2019.

159 A Fenda propõe um espaço de encontro, no qual os convidados o que faz com que continue existindo como proposta artística e passe a acontecer como um coletivo de criação. Cada integrante deste coletivo é convidado a compartilhar das questões que emergem no decorrer da experiência vivida no contexto da performance, configurando-as em pequenas células de criação. A Fenda pergunta: qual a sua fenda? Disponível em: < <https://ckunifas.wixsite.com/cinthiakunifas/projects-cm8a>>. Acesso em 03/06/2019.

160 Professora Colaboradora do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR desde 2017, atuando com laboratórios de investigação do movimento, ensino da dança e estúgios.

Communitas, temporárias, com envolvimento emocional, alto nível estético no cuidado com a exposição da imagem por meio de fotos nomeadas, de teatralidade e performatividade nas ações organizadas.

Como mencionado no primeiro tópico, a teatralidade é uma via de mão dupla que pode estar tanto na intenção da ação, quanto na percepção de quem observa. Fica, então, a provocação para aguçar nosso olhar aos acontecimentos históricos e cotidianos para perceber as nuances de uma organização social com características teatrais e performativas nas ações de escolhas profissionais, no exercício da cidadania, nas escolhas ideológicas, etc.

REFERÊNCIAS

CABALLERO, Ileana Diégues. **Cuerpos sin duelo – Iconografías y teatralidades del dolor**, 2016.

CABALLERO, Ileana Diégues. **Cenários Liminares: Teatralidades, performance e política**. Tradução: Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

FÉRAL, Josette. **La Teatralidad**. Buenos Aires, Galerna, 2003.

KOUDELA, Ingrid Dormier. ALMEIDA JUNIOR, José Simões (org). Teatralidade. In **Léxico de pedagogia do teatro**. 1. Ed. São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015. 208 p.: 165-166.

MOSTAÇO, Edélcio. Teatralidade, a espessura do olhar. In: MOSTAÇO, Edélcio (Org.) **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Design Editora, 2010. 376 p.: 37-62.

MOSTAÇO, Edélcio. Espaço e Performatividade. **Revista O Percevejo Online**. Rio de Janeiro: Periódicos de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO, ISSN 2176 -7017. V. 8, n. 1 | p. 103-111 | jan. / jun. 2016.

FORMALISMO SELVAGEM: A DANÇA E A SOLIDARIEDADE ENTRE OS DISCURSOS

Mabile Borsatto¹⁵⁷ (UDESC)
mabileborsatto@gmail.com

Resumo: O presente artigo quer experimentar a dança a partir dos encontros, dos diálogos e do compartilhamento de saberes, colocando em questão e se disponibilizando a desestabilizar o status dos ambientes institucionais de ensino, porque assume uma relação de hierarquias móveis e circunstanciais, aceitando o lugar do risco de colocar-se em movimento e preservando um lugar de formação e transformação. Formalismo Selvagem tem como obje-

157 Doutoranda no programa de Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Mestre em Dança pelo Programa de Pós Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Graduada em Dança e pós-graduada em Artes e Ensino das Artes pela Faculdade de Artes do Paraná - UNESPAR/FAP. Atualmente compõe o corpo docente do curso de Dança da UNESPAR/FAP. É cofundadora e produtora da Entretantas produções- movimentando ideias. Foi professora e produtora de eventos artísticos do Centro de Artes e da disciplina de dança no ensino fundamental integral, ambas no Colégio Nossa Senhora Medianeira em parceria com a Unidade Integral Vila Torres (antigo Projeto Piá) em Curitiba - PR, com aulas de dança para crianças e adolescentes. Desde 2009 trabalha ministrando cursos de capacitação com foco na dança e o ensino para professores da rede municipal e estadual de Curitiba e região. É artista/criadora da Entretantas Conexão em Dança, participando de projetos contemplados pelo Fundo Municipal de Curitiba e Pela Fundação Nacional das Artes - FUNARTE.

tivos de investigação a discussão entre artista-docente, formalismo, selvageria e metodologia(s) dialógica(s) e se efetua pelo movimento, lugar primordial dos processos de ensino-aprendizagem da dança. Essas interações e diálogos entre artista e docente, liberdade e rigor, fala e escuta, posicionamentos, e reconhecimento e /ou invenção de problemas, colaboram no sentido de capacitar os sujeitos para a luta contra a opressão e a disciplinarização oriundas de um pensamento fechado, formatado e herdado de posturas ultrapassadas. A noção do selvagem, nessa perspectiva, é um pensamento ancorado na ideia de uma inteligência multifacetada instintiva e transgressiva, que dialoga com os formalismos e a organização linear, possibilitando construir propostas que ampliem a relação do ensino e da aprendizagem, de modo a fortalecer as interações e os diálogos que são também afetivos, sociais e culturais.

Palavras-chave: artista-docente, formalismo, selvageria, metodologia(s) dialógica(s).

ARTISTA-DOCENTE

Faz calor em Curitiba, o que não é muito comum para as manhãs do mês de Agosto. A professora entra na sala do primeiro ano da graduação em Dança, dos ainda “calouros”. Ela pega um giz de quadro negro, esse que tanto lembra nossa vida escolar e com dúvida, prazer e um tom provocativo ela escreve no chão (esse que sujamos os pés todos os dias):

“É preciso ser capaz de...”.

O artista se apropria da performance num sentido de ruptura com padrões tradicionais da arte. E eu, enquanto professor, me aproprio da palavra performance para falar de uma atitude pedagógica diferenciada. Não só corpo voz e lugar estão imbricados, como também, nessa forma de ver a performance, está implícita uma preocupação pedagógica. [...] a performance provoca mudanças no olhar e na sensibilidade dos indivíduos, tendo uma função pedagógica. [...] (CIOTTI, 2014, p. 62-63).

A autora coloca a sala de aula como um lugar de experimentações e diferencia o ensino da arte pela sua especificidade. Entendo o ensinar-aprender dança como exercícios da dúvida e tessitura coletiva de discursos. Essa visão da prática pedagógica como ato performativo, que se configura como uma rede de experiências entre docentes, discentes e o ambiente em que essa relação se dá, vista como flutuação de um espaço relacional, simultaneamente individual e coletivo, se caracteriza por uma prática de formulações entre todos os sujeitos atuantes, que buscam através do diálogo corporal, um território móvel do ensinar-aprender. É preciso ser capaz de dialogar!

Esse diálogo elabora um fluxo instável, inacabado, móvel e uma interação frente a frente, constituindo-se por elementos sociais, culturais, históricos, políticos, estéticos, artísticos e educacionais que têm o poder de conferir significados sobre a realidade, permitindo a percepção mais clarificada de que os processos pedagógicos são funções contínuas, fluxos de experiências

heterogêneas que organizam interfaces vivenciais de investigação na/da relação corpo-espço-tempo.

A hibridação professor-performer propõe que o aluno seja produtor de arte. Neste contexto, ensinar é, acima de tudo, um processo de criação e experimentação. Um trabalho com alto índice de responsabilidade, mas isso não deve servir como empecilho para que o professor de arte enfrente as dificuldades de repertório e de criatividade de seus alunos (CIOTTI, 2014, p. 43).

Os processos de ensino-aprendizagem da dança, na perspectiva desse artigo, são pensados como práticas discursivas, como ações performáticas, e devem ser olhados a partir de seu contexto, de seu tempo e de seus propositores.

O professor-performer movimenta os conhecimentos que possui sobre a arte em direção ao seu aluno. Ele pode movimentar corpos de conhecimentos, além da representação e da técnica. [...] Os materiais do professor não são predeterminados, uma vez que ele não pretende passar nenhuma técnica específica. [...] Sua matéria é um pensamento de arte, um pensamento em movimento, um pensamento em performance. (CIOTTI, 2014, p. 61)

Educar, nessa ótica borrada entre professor-performer, é propor a todos os grupos sociais um compromisso com a mudança e com o despertar para a curiosidade, estabelecendo as

urgências por um ensino mais crítico e sensível, por uma relação entre professores e alunos feita através do diálogo e do compartilhamento. E na dança, por um modo de operar que reconheça que as mudanças são “requisitos” da evolução e que os corpos se atualizam a cada momento, a cada contexto. Como campos problematizantes essa perspectiva pode contemplar: criação de espaços de experimentação, aula-acontecimento, corpo presente-presença e campos problemáticos de influência.

Peça para alguém ler para você. Agora feche os olhos, relembre da sua vida estudantil, mais especificamente do Ensino Médio. Como era essa realidade? Realidade entendida aqui como uma espécie de totalidade genérica que inclui um conjunto de coisas. Aquilo que está no nosso meio, no nosso dizer e no nosso fazer. Continue de olhos fechados e lembrando dessa realidade. Faça um gesto que caracterize aquele momento. Repita o gesto. Repita o gesto. Como seria esse gesto no terreno do dizer? Diga. Diga novamente. Diga mais uma vez. Diga novamente. Diga. Você acha essa uma realidade artístico-educacional possível?

FORMALISMO, FORMALIDADE, FORMAÇÃO, FORMA E FORMATO

Espaço para a invenção. A intenção é ampliar o entendimento de formalismo e todas as alterações possíveis no modo de trazer essa palavra, promovendo a leitura diversa de experiências como resultado desse novo olhar. Formalismo, formalidades,

formação, forma e formato como um tipo de diálogo constituinte, (re)configurador, aquele em que a experiência com o grau de radicalismo que a forma pode assumir, tem a capacidade de transformar os envolvidos nos processos de ensino-aprendizagem da dança. Qual o formato da tua dança? Existe invenção no formalismo? Formalismo esse ampliado sobre uma noção de rigor maleável, que irá transitar nas posturas de docentes e discentes.

Tire os sapatos, se estiver de meias tire-as também. Sinta o par de oposição que te deixa na vertical. Sinta o céu e a terra. Sinta o que sobe e o que desce. Sinta os calcanhares e a cabeça. E nessa oposição de cima e baixo, baixo e cima, dance por dentro, isso pode levar um tempo. Dance o que em você é forma. Dance com passos. Dance com restrição. Dance a sensação do rigor. Dance por dentro a música favorita. Agora, prometa qualquer coisa. Prometeu? Você não precisará cumprir. Mas por que o formalismo é importante?

Em um estudo de 1924, Mikhail Bakhtin já criticava o método de estudo da obra literária utilizado pelos formalistas apontado como insuficiências básicas a sua supervalorização do material vocabular, bem como a sua sujeição excessiva à linguística. A ideia principal dos formalistas era a de considerar a obra literária somente como um fato plausível de análise, sem qualquer conexão com a realidade ou algo que se relacionasse contextualmente. Era a formação de palavras em supremacia a qualquer sentimento, expressividade ou formulação de ideias sensíveis e críticas de um autor. Era como uma dança feita a

partir da colagem de passos vazios, por um corpo que não comunica, expressa, afeta ou é afetado. Isso é possível?

Os formalistas buscavam criar uma ciência da literatura, que deveria afastar-se de aspectos que fugissem dessa perspectiva, e para que isso fosse possível, a literatura deveria ser estudada isoladamente, conceituando sua atuação e dando respaldo para o estudo da natureza autônoma da linguagem, ignorando as realidades sociais e sua relação com as manifestações artísticas. Como explica o próprio Bakhtin:

A história não conhece séries isoladas (...) só a determinação de uma interação e de um mútuo condicionamento de dada série com outras cria a abordagem histórica. É preciso deixar de ser apenas si próprio para entrar na história (BAKHTIN, 1988, p. 26 e 27).

Trago então a Caohana Diniz, adolescente, aluna de um projeto em que eu era a professora e que em uma conversa de uns 4 anos atrás me disse assim: “Odeio dança com formato, passo pra cá, giro pra lá. Faço porque sou obrigada”. Essas interações e diálogos, na perspectiva dessa pesquisa, colaboram no sentido de capacitar os sujeitos para a luta contra a opressão e a disciplinarização oriundas de um pensamento fechado, formatado e herdado de posturas ultrapassadas dentro dos formalismos da dança.

Partindo dessa ampliação no modo de olhar para a conceituação sobre formalismo, formalidade, formação, forma e for-

mato, sejam eles na literatura ou na dança, a pesquisa aproxima o autor Jorge Larrosa (2012), que reivindica uma língua diferente para falar de educação. Segundo ele, os especialistas se apropriaram da linguagem pedagógica e, com ela, constroem posicionamentos do ponto de vista da desigualdade no que diz respeito aos docentes e à realidade da escola.

A ideia de formalismo, formalidade, formação, forma e formato se abrem como uma possibilidade de aprender a ler sem saber ler, uma formação que não se sabe antes do encontro, uma formação que aceita o conflito, um formalismo transformador. Sim, a forma é importante, o seu entendimento é essencial para construção, desconstrução e destruição no que se almeja. Os formalismos como uma possibilidade de estar juntos, como a possibilidade de convivência, uma convivência que não aponte necessariamente para uma harmonia, mas, talvez, um estar que seja pura ambiguidade.

A ideia clássica de formação tem duas faces. Por um lado, formar significa dar forma e desenvolver um conjunto de disposições preexistentes. Por outro lado, significa levar ao homem à conformidade em relação a um modelo ideal que foi fixado e assegurado de antemão. Minha aposta seria pensar a formação sem ter uma ideia prescritiva de seu desenvolvimento nem um modelo normativo de sua realização. Algo assim como um devir plural e criativo sem padrão e sem projeto, sem uma ideia prescritiva do seu itinerário e sem uma ideia normativa, auto-

ritária e excludente de seu resultado, disso que os clássicos chamavam humanidade ou chegar a ser plenamente humano (LARROSA, 2012, p. 135).

Propõe-se pensar o formalismo, a formalidade, a formação, a forma e o formato como uma relação de produção de sentido nos processos de ensino-aprendizagem da dança, como um tipo particular de relação. Esse diálogo implica na capacidade de escutar. Um exemplo é o estudo das técnicas de dança, e aqui não estamos estabelecendo supremacia para tais estilos diante de outros, pensa-se em técnica como os formalismos da dança. Se colocarmos o desenvolvimento da linguagem por meio de técnicas a frente da consciência de corpo e contexto, acabamos por matar as infinitas possibilidades relacionais que esse corpo poderia fazer. Porém, saber das técnicas de consciência faz desse corpo um lugar de grande potência para a relação e transformação.

Uma mesma atividade de (formação) pode ser experiência para uns e não para outros (...) Para que a (formação) seja experiência, tem de afirmar a sua multiplicidade, mas uma multiplicidade dispersa e nômade, que sempre se desloca e escapa ante qualquer tentativa de reduzi-la (LARROSA, 2012, p. 143).

- Qual o formato da tua dança? – perguntou a professora.
- É movimento e arte. É desde o dedinho levantado na balada até a sequência mais complexa de B.Boy. É falta e abundância.

É voltar sua atenção ao corpo movente e suas possibilidades. É quando subimos no palco e tem aquele frio na barriga. É forma de comunicação. É corpo humano no espaço. É sensação de algo paralelo. É catarse e reflexão. É um ato político. É uma ferramenta. É linguagem. É minha mãe. É crítica e sensível. É reorganização, reinvenção e fluxo. É a (des)construção. Foi o que disseram os alunos do 2º ano da graduação em Dança.

A primeira coreografia que dancei foi um hip hop, em Lages – SC. Essa dança era cheia de marcações de lugares e transições pelo espaço, sentia prazer quando não errava a direção na diagonal. Como campos problematizantes essa perspectiva pode contemplar: o rigor, a técnica, o olhar para a fisicalidade e a noção de parceria.

SELVAGERIA

Eis que a selvageria é chamada para dançar e mover o quadril duro dos formatos. O selvagem é aqui ancorado na ideia daquele que burla as convenções, as normas, mas que sobrevive por uma questão de autorregulação. Um pensamento do oposto, do duplo possível.

Ela fica nua e amarrada pela cabeça bem forte na árvore, utiliza uma fita zebraada. Interditado(a).

Antes de amarrá-la a amiga passa a fita várias vezes pela cabeça dela, um ritual de quase morte. (Des)controle entre o êxtase e o colapso. Sobra pouco espaço nos buracos do nariz para a entrada e saída de ar. Entrar e sair, entrar e sair. Se estou dentro

não estou fora? Com o cotovelo direito ela bate em direção as costelas, fica roxo depois! As pernas tremem e a sensação de troca organiza o que é condição humana de aprender-ensinar. Começa a tocar Sandy e Junior. Quando eu era pequena dançava Sandy e Junior com uma prima, eu sempre era a Sandy, hoje em dia eu seria o Junior, sem problemas! Dançávamos para toda a família.

Na perspectiva do autor Peter Levine (1999) a “nossa selvageria” está conectada ao comportamento do sistema nervoso autônomo, por meio da conscientização das sensações corporais. Quando temos oportunidade de vivenciar formatos que nos permitem direcionar a percepção sensório-motora do corpo, liberamos nossos instintos de sobrevivência que permanecem presos quando a forma não dá conta de contemplar a experiência. Ensinar-aprender dança nessa perspectiva diz respeito à possibilidade de entender/viver nossas fendas criativas, experimentar a crise como parte do processo, criar vínculos e se reintegrar no processo artístico-educacional.

Chegue bem perto de uma árvore, aquela que mais chama sua atenção. Sobrecarregue sua respiração. Essa será uma experiência de quase morte. Deixe sua capacidade de encher e esvaziar o corpo de ar bem restrita. Ative seus campos perceptivos e estabeleça vínculo para que o engajamento te salve. Dance a relação corpo a corpo.

O que você faz para sobreviver? Apresento mais duas mulheres para essa conversa, as selvagens Cinthia Kunifas e Monica Infante e seus processos de criação em Dança: *Corpo Desconhecido*

(2002 a 2013) que resultou em uma dissertação de mestrado, e *Fenda* (2013 até a presente data). Selvageria em proximidade com essas artistas e obras é lidar com o desconhecido de modo delicado e feroz, é o desafio corporal de autorregulação que está no limite do êxtase e do colapso. Selvagem é intimidade!

Selvageria, borrada pelos trabalhos/pessoas/situações apontados acima, é a tentativa de não perder a capacidade natural de se (re)fazer diante das problemáticas de uma proposta. É a discussão em oposição ao excesso de racionalizações e julgamentos pertinentes aos ambientes de ensino, que acabam resultando na imobilidade de uma atuação mais consciente, crítica, sensível e emancipada.

Selvagem é o senso de organicidade, é uma inteligência multifacetada instintiva e transgressora, que pode dialogar com os formalismos e a organização linear, possibilitando construir propostas que ampliem a relação do ensino e da aprendizagem, de modo a fortalecer as interações e os diálogos que são também afetivos, sociais e culturais. Ser selvagem é sobreviver ao sistema, que nesse caso é o sistema de ensino-aprendizagem em dança. Ser selvagem é atuar na brecha do (des)controle de si e do entorno. Selvagem é olhar para dentro e ora recuar, ora avançar. Selvagem é condição de existência. Como campos problematizantes essa perspectiva pode contemplar: a fenda, a crise, o vínculo e a reintegração.

METODOLOGIA(S) DIALÓGICA(S)

Sempre faltará algo! Falar do indefinido no que diz respeito ao diálogo e suas infinitas possibilidades de discussão sobre os processos metodológicos de ensino-aprendizagem em dança. A noção de posicionamento dialógico, nos estudos sobre as teorias-práticas metodológicas, contrapõe-se às noções estruturadoras e rígidas. Posicionamentos dialógicos são fluídos e contextuais, resultantes do olhar sensível, são posições assumidas de afeto e conflito (de maneira consciente ou não) nos processos de relação e interação.

Esse procedimento deve ser feito no final de uma manhã.

Na roda, essa que fazemos todos os dias para que as figuras se borrem, todos se olham depois do mo(vi)mento vivido juntos. A professora, aquela do giz no início da aula, aquela duvidosa, com medo e aventureira não diz nada. Os alunos também não. Mas no fundo todos sabiam o que estávamos repetindo e pulsando com o corpo inteiro: “Eu vejo você!”.

Dialogar é (con)viver no/com o dissenso. Faço uma aproximação com Márcia Tiburi, artista plástica, professora de filosofia, escritora e política brasileira, que traz uma perspectiva bem interessante em seu livro: *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*, 2018. Segundo a autora é a partir dos diálogos e das relações de interação que as pessoas produzem realidades sociais, culturais, estéticas, políticas, artísticas e educacionais.

A postura autocrítica necessária a toda crítica honesta depende dessa mudança de olhar, que depende, por sua vez, de nossa capacidade de prestar atenção. Essa capacidade não é natural, é constituída em processos de aprendizagem que envolvem a nossa própria construção como pessoas (TIBURI, 2018, p. 23).

Assim, colocar-se em diálogo, colocar os processos de ensino-aprendizagem da dança em diálogo, colocar o formalismo e a selvageria em diálogo pode contemplar os seguintes campos problematizantes: lugar de fala e escuta, reconhecimento e/ou invenção de um problema, posicionamento e solidariedade entre os discursos. Dialogar é (con)viver no/com o dissenso.

Nesse caso, um corpo-discurso que versa a partir do desenvolvimento da linguagem corporal, suas inquietações, seus formalismos e selvagerias diante do mundo.

Metodologia(s) dialógica(s) é a tentativa de emancipar tudo que coíbe o sujeito de suas possibilidades de diálogo e troca. Metodologia(s) dialógica(s) como tentativa de mudança na visão do currículo das instituições que trabalham com a dança, centrados no desenvolvimento da linguagem como fragmentos empacotados em compartimentos fechados, nesse caso teoria e prática realmente atuando de modo conectado. Metodologia(s) dialógica(s) na tentativa de ser contrária aos modos de ensinar e aprender que impedem que os alunos se construam como sujeitos em cada época de sua vida, pensando sempre que são formadores de futuro e de algo que está além do momento em que estão vivendo, conhecimento especializado em dança sem regulari-

dades de conduta em relação ao senso comum. Metodologia(s) dialógica(s) na tentativa de impedir a disciplinarização e a perda da autonomia no discurso dos docentes e discentes. Calam-se as vozes e o ato de saber escutar é prejudicado. Metodologia(s) dialógica(s) como tentativa de apontar a incapacidade das instituições de ensino de repensar-se de maneira permanente, incapacidade de dialogar com as transformações que acontecem na sociedade, nos alunos e na própria educação. Ideologias velhas para necessidades novas. Metodologia(s) dialógica(s) como proposta relacional de ensinar e aprender. Metodologia(s) dialógica(s) como borramento crítico e sensível do que diz respeito a ser um artista-docente. Metodologia(s) dialógica(s) como possibilidade de escrever um artigo que coloque em tensão a ideia de formalismo e selvageria dentro das instituições de ensino.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. (Volochinov) **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1988.

CIOTTI, N. **O professor-performer**. Natal: EDUFRN, 2014.

CORPO DESCONHECIDO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0LflhQ89iUM>> Acesso em: 26/03/2019.

KUNIFAS, Cíntia Bruck. **Corpo Desconhecido. Um contínuo processo de Criação em Dança**. *Dissertação* de mestrado. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Salvador – BA, 2008.

LARROSA, Bondía Jorge. **Literatura, experiência e formação**. In: COSTA, M. V. Caminhos investigativos – novos olhares na pesquisa em educação. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. 5. ed. Belo Horizonte; Autêntica Editora, 2013.

LEVINE, Peter; Frederick, Ann. *O despertar do tigre*: curando o trauma. São Paulo: Summus, 1999.

PROJETO FENDA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zq---MrKuKo>> Acesso em: 26/03/2019.

_____. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3tbFdMbUtsI>> Acesso em: 26/03/2019.

TIBURI, Márcia. **Feminismo em Comum: para todas, todos e todos**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

A CRENÇA E A FANTASIA COMO DESESTABILIZADORES DA REALIDADE: UM PARALELO ENTRE O FLAGELO RELIGIOSO E A PERFORMANCE ART

Marcos Roberto Klann (UDESC)
marcosklann@gmail.com

Resumo: O artigo aqui apresentado traça um paralelo entre as ações de flagelo das Santas Místicas da Idade Média e a artista da performance Marina Abramović, ancorado no uso do corpo como suporte de ações de risco de vida. A disciplina imposta como modo de cumprimento dos atos religiosos e performáticos é o que as une. A busca de tal pensamento é tentar compreender a experiência física como abertura das questões que ultrapassam o objetivo intelectual do artista, que neste movimento se estabelece como um ser estranho a si mesmo. Ser e vivenciar a margem dos padrões da moralidade, porém guardado pelas próprias instituições (igrejas e galerias de arte). O objetivo tanto do artista, como da figura devota está em ultrapassar a fronteira da normalidade, onde a perversão opera como ponto de reflexão sobre a norma imposta. Ao ultrapassar a normalidade se alcança o sublime como outro modo de compreensão e de transformação da realidade. A problematização dos trabalhos

performáticos em arte e o trânsito destas obras entre a realidade e fantasia, mediados pela noção de crença são aqui tratados como forma de dialogar nessas operações.

Palavras-chave: performance; realidade; fantasia; perversão; Marina Abramović; Santas Místicas.

O texto a seguir se conecta com parte da minha dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Teatro (CEART-UDESC)¹⁶¹, que tem como título: *O acontecimento catastrófico. – A bifurcação da apresentação teatral na imprevisibilidade do instante*. A ideia do texto aqui exposto se relaciona com a última parte de minha dissertação e tem como foco pensar a crença na radicalidade, dentro de alguns trabalhos performáticos.

Ainda que o exemplo artístico deste texto seja apenas a artista da performance Marina Abramović, as conexões e indagações se estendem para meu próprio trabalho como *performer*, ator e bailarino, e para trabalhos que participei que, de alguma forma, colocam ou colocaram o meu corpo em risco. Tais questões estão aqui covardemente direcionadas à Abramović; são também questões pertinentes à minhas práticas, que se encontrarão descritas na versão final da dissertação.

No ano de 1974, no Studio Morra, na cidade de Nápoles, Itália, a artista Marina Abramović apresentou um de seus trabalhos mais emblemáticos, a performance *Rhythm 0*.

161 Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina.

Durante o período de 6 horas a artista se submeteu ao público. Este tinha a disposição setenta e dois objetos, previamente selecionados pela artista, para realizar qualquer espécie de ação sobre o seu corpo. Nas instruções dadas ao público, a *performer* se comprometeu a não reagir, colocando-se disponível para ser manipulada e utilizada conforme o público desejasse.

Alguns dos objetos disponibilizados para a performance foram estes:

Um martelo. Um serrote. Uma pena. Um garfo. Um vidro de perfume. Um chapéu-coco. Um machado. Uma rosa. Um sino. Umas tesouras. Umas agulhas. Uma caneta. Um pote de mel. Um osso de cordeiro. Uma faca de trinchar. Um espelho. Um jornal. Um xale. Uns alfinetes. Um batom. Um pote de açúcar. Uma câmera Polaroid. Vários outros objetos. E uma pistola, com uma bala ao lado dela. (ABRAMOVIĆ, 2017. P. 83)

Pela amostra de objetos descritos pela artista, podemos concluir que não se tratava de uma escolha descuidada ou aleatória. A característica na preparação dos trabalhos de Abramović é justamente o caminho contrário, conforme pode se comprovar na leitura de suas memórias, no livro *Pelas Paredes - Memória de Marina Abramović* (2017).

Mesmo com o foco no campo da performance artística que em suas ações lidam com a imprevisibilidade do acontecimento, a preparação de seus trabalhos é cercada

de cuidados e escolhas que delimitam o ambiente e algumas possibilidades do acontecimento. Mesmo que as possibilidades sejam apenas uma potência que não se concretiza, estas se estabelecem no imaginário da artista ou de quem participa como espectador dos trabalhos uma vez que os objetos escolhidos carregam simbologias e usos específicos que inevitavelmente já tencionam o ambiente no acordo com as instruções da *performer*:

RHYTHM 0 [RITMO 0]

Instruções.

Há 72 objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim, como vocês quiserem.

Performance

Eu sou o objeto.

Durante esse período, assumo plena responsabilidade.

Duração: 6 horas (20h00 - 02h00)

1974

Studio Morra, Nápoles.

(ABRAMOVIĆ, 2017, p. 83)

Conforme a descrição da artista, nas primeiras três horas de performance pouca coisa aconteceu. Porém, depois desse período de ações tímidas e mais amorosas o público passou a direcionar suas ações para outras maneiras de agir.

Através do relato de Abramović é possível dividir em dois momentos esta transformação de maior interatividade. No

primeiro parece haver uma experimentação sobre a criação de imagens e exposição da artista. A *performer* relata: “um homem cortou minha camisa com a tesoura e a tirou. As pessoas me manuseavam para eu assumir várias poses. (...) Eu era uma marionete - totalmente passiva.” (2017, p. 84) A partir daí os objetos passam a ser utilizados como forma a criar alegorias: “Com o batom, outra pessoa escreveu IO SONO LIBERO - “eu sou livre” - no espelho e prendeu o espelho na minha mão. Outra pessoa também pegou o batom e escreveu FIM na minha testa (2017, p. 84)”.

Essas ações parecem se direcionar como um ato criativo de composição, uma aproximação do modo de elaborar uma obra artística, um quadro, uma estátua, etc. O público experimenta ser o artista ou se prende a uma ideia do artista como elaborador de uma criação, num movimento desta fantasia criadora.

No segundo momento, mais tenso, as ações se transpõem para a relação, para testar os limites da *performer*. “Eles me puseram em cima da mesa, abriram minhas pernas, cravaram a faca na mesa, perto da minha virilha. Alguém fincou alfinetes em mim. (...) Alguém fez um corte no meu pescoço com a faca e sugou o sangue.” (2017, p. 84). Por fim, o momento mais tenso:

Havia um homem - um homem muito pequeno - que simplesmente ficou perto de mim, com a respiração pesada. Esse homem me deu medo. Nenhuma outra pessoa, nenhuma outra coisa, me deu medo. Mas ele, sim. Depois de um tem-

po, ele colocou a bala na pistola e pôs a pistola na minha mão direito. Fez a pistola apontar para meu pescoço e tocou no gatilho. Houve um murmúrio na plateia, e alguém o agarrou. Teve início um tumulto. (ABRAMOVIĆ, 2017, p. 85)

Abramović, com *Rhythm 0*, tenciona os limites da representação ao tornar o público agente direto da performance, e estabelece um limiar entre autoria artística coletiva ao mesmo tempo que flerta com a autoria criminal. Caso a artista houvesse sido morta na performance, o exercício imaginativo sobre o julgamento seria inevitável: Assassinato? Suicídio? Linchamento? Ou apenas arte? Para Abramović:

Em termos bem simples, o que aconteceu foi uma performance. E a essência da performance reside no fato de que a plateia e o performer criam a peça juntos. Eu quis testar os limites até onde o público iria se eu não fizesse absolutamente nada. Esse era um conceito novíssimo para os espectadores que compareceram ao Studio Morra naquela noite, e era perfeitamente natural que os participantes se sentissem afetados por ele, tanto durante como depois (Abramović, 2017, p.87).

Porém no que tange ao limite entre o mundo real e ordinário¹⁶² e a proposta artística, que de alguma maneira parece

162 Ordinário tem aqui a conotação de mundo comum, o mundo com-

sempre navegar à margem da realidade, há um estranhamento na questão.

Abramović narra que se deu conta apenas no dia seguinte da performance de que o público poderia ter matado-a. Também no dia seguinte da performance algumas pessoas do público telefonaram para a galeria pedindo desculpas pelo comportamento, “Disseram que não entendiam direito o que tinha acontecido enquanto estavam lá... não sabiam o que tinha se apossado delas (ABRAMOVIĆ, 2017. p. 86).

A reflexão sobre o acontecimento e os mecanismos propostos por Abramović aproximam a performance, do ritual, do processo de transformação, de expurgação do medo para liberar o corpo: “usando a energia da audiência para forçar meu corpo a ir o mais longe possível. No processo, eu me liberava dos meus medos. E, quando isso acontecia, me tornava um espelho para o público. Se eu podia fazer aquilo, eles também podiam” (ABRAMOVIĆ, 2017. p. 87).

Em outro momento da narrativa sobre a performance, Abramović afirma “que o público pode matar” (2017, p. 86). Talvez percebendo o grande risco ao qual havia se submetido com a performance. A afirmação de Abramović, porém, parece generalizante, uma constatação sobre uma possibilidade inerente ao público e não vinculada a ação específica da performance.

posto por pessoas que não se relacionam com obras artística e as vê com estranhamento e desconfiança.

Não é o público que mata, o ser humano sobre certas condições pode matar, pode inclusive ser incitado a matar. Abramović com a escolha dos objetos da performance assume um risco não calculável sobre a sua segurança (ou seria este calculável?). Penso que, no fundo, ela talvez tivesse a crença de que sobreviveria para contar a sua história, como aconteceu de fato.

O problema está em imaginar que a experiência artística na sua especificidade prova algo ou determina a ideia de comportamento como uma generalidade. O artista nestes casos deve tomar o cuidado de não se sentir um arauto da verdade, frente a sua experiência. A radicalidade nestes casos pode se tornar um veneno, uma perversão.

Tomo a liberdade, em um risco também não calculável de propor uma aproximação da radicalidade artística, com a ideia de crença como mantenedora da verdade e como elas, radicalidade e crença, podem direcionar os caminhos que se distanciam dos objetivos artísticos, mesmo isso não sendo necessariamente um problema, se for consciente e o artista estiver disposto a pagar o preço. É necessário nesse movimento definir a perversão, e quem faz isso de forma que nos interessa nesta tarefa é a historiadora Elisabeth Roudinesco (2008):

A perversão, portanto, é um fenômeno sexual, político, social, psíquico, trans-histórico, estrutural, presente em todas as sociedades humanas. E se todas as culturas partilham atitudes coerente - proibição do incesto, delimitação da loucura, designação do monstruoso ou do anormal

-, a perversão naturalmente tem seu lugar nessa combinatória. Porém, pelo seu status psíquico, que remete à essência de uma clivagem, ela é igualmente uma necessidade social. Ao mesmo tempo em que preserva a norma, assegura à espécie humana a subsistência de seus prazeres e transgressões (ROUDINESCO, 2008, pp. 12-13).

A perversão sobre tal ótica adquire uma proximidade com a arte como um lugar de questionamento sobre a normalidade, a regra, o que é socialmente imposto. Ambas são exceções que, de alguma forma, borram a noção higienista e idealizada sobre o caráter humano ou do ideal iluminista. Mas de veneno, a perversão também poder ser transmutada em antídoto.

Ainda nos remetendo a obra de Roudinesco e para aprofundar o que nos interessa de seu pensamento extrair, sublinhamos de sua pesquisa o uso da perversão através do pensamento místico, como marca qualitativa da religiosidade e santidade na Idade Média.

A autora estabelece uma narrativa sobre o misticismo, como um movimento não coordenado de resistência em favor da espiritualidade, na transição entre a Idade Média para a época moderna. “O discurso místico [...] se alimenta de desvios, conversões, margens, anormalidade. O que ele busca captar, sua maneira de perverter o corpo, é da ordem do indizível - mas também do essencial (ROUDINESCO, 2008, p. 24). Durante esta transição entre períodos foi comum que a devoção a Jesus Cristo adquirisse traços ditos perversos, onde os devotos em

seus votos de adoração criaram práticas de flagelo e humilhação como maneira de demonstrarem sua subserviência a Cristo¹⁶³.

Dentro deste grupo, as mulheres foram as que ficaram mais conhecidas por seus atos de devoção, sendo algumas delas santificadas após sua morte e conhecidas como santas místicas. Em sua maioria tais atos são de nível escatológico: “Marguerite-Marie Alacoque, [...] só conseguiu limpar o vômito de uma doente transformando-o em sua comida [... ou ainda] Catarina de Siena [que] afirmou um dia não ter comido nada tão delicioso quanto o pus dos seios de uma cancerosa (ROUDINESCO, 2008, p. 25)”.

A comparação que se faz aqui entre as santas e Abramović e a quaisquer performances que testem os limites corporais é de que nelas não tem o ato como principal comparação, mas a busca de uma revelação na execução desses atos, a busca de uma radicalidade. “Ser radical é agarrar a coisa pela raiz. Mas a raiz, para o homem, é o próprio homem” (MARX, 2010, p. 151)¹⁶⁴.

163 A autora segue uma linha lógica e documentada das transformações dessas práticas. Primeiramente vistas como atos de devoção religiosa, a sua disseminação as transforma em direção as práticas sadomasoquistas. Quando tal movimento começa a ser detectado a igreja na figura de seus representantes passa a proibir tais práticas por seus fiéis. “Em virtude de incorrerem na desmedida, fazendo uso de metamorfoses identitárias e transgressões, os flagelantes acabaram por ser vistos como possuídos pelas paixões demoníacas que eles pretendiam vencer.” (ROUDINESCO, 2008, p. 31)

164 Conscientemente aqui usamos essa citação de Marx sabendo que ele questionava a mística religiosa e propunha justamente o caminho do homem não subserviente e humilhado. Não se trata de um conflito, mas de uma possibilidade de entender que esse corpo que experimenta os estados corporais em situações de flagelo e humilhação, possa advir transformado. E que tal experiência neste contexto não se situa como estado contínuo, mas como um modo de construção de conhecimento

Obviamente que, enquanto práticas, há grandes diferenças entre essas. No entanto, na a figura de fundo e a prática tem em comum, em certos casos, a relação hierarquizada entre o carrasco e a vítima, muitas vezes o sujeito ocupando a mesma função, como um duplo, o pecador e juiz de seus próprios atos¹⁶⁵.

O que se equipara nestes campos separados completamente em suas épocas e em seus objetivos finais, talvez seja a disciplina, a capacidade objetiva de ir além do limite da moral e dos costumes.

Tratava-se, para aqueles que queriam alcançar a verdadeira santidade, de se metamorfosear em vítimas que consentissem nos tormentos da carne: viver sem comida, sem evacuação, sem sono, ver o corpo sexuado como um amontoado de imundícies, mutilá-los, cobri-lo de excrementos etc. Todas essas práticas levavam aquele que as adotava a exercer sobre si mesmo a soberania de um gozo que ele destinava a Deus. (ROUDINESCO, 2008, p. 26).

Os objetivos da arte geralmente estão direcionados para outros caminhos que não a adoração de um Deus. Mas o

e de consciência. A falha de Marx neste caso é a idealização da ideia de homem, do humanismo, ou da negação de nossa animalidade.

165 Roudinesco (2008) analisa também a relação de punição dos mosteiros, onde o castigo por cair em tentação ou pecar, era compensado através do açoite e como forma de disciplina. “Infligir-se um castigo significava querer educar o corpo, dominá-lo, mas também mortificá-lo para submetê-lo a uma ordem divina. (p. 29-30) A disciplina assim é entendida sempre como um caminho para a recompensa.

compromisso com a execução da performance, que choca na sua aparente falta de sentido, ou na desvinculação às relações sociais aceitas e também impostas, faz com que a arte produzida, a partir de um ato de suplício se aproxime de uma aura de santidade¹⁶⁶.

Um jogo que estabelece a fantasia, ou a virtualidade do que não é narrado no ato como parte do acontecimento. Possíveis significados aderem ao ato real sem se tornarem conclusivos, descolocando constantemente a borda entre a o real e a fantasia.

O real na arte está de qualquer forma vinculado a fantasia, seu status, ou garantia como arte tem ao mesmo tempo a garantia de sua validação ou do fracasso de suas intenções como inserção de um mais que real, que sempre retorna ao fantasioso.

No teatro, há ocasionalmente acontecimentos brutais que nos despertam para a realidade do palco (como, por exemplo, matar nele uma ga-

166 Esta sensação é ainda mais reforçada com uma das últimas obras de Abramović, *The artist is present* (2010), realizada no Moma, em Nova Iorque. Nesta performance de longa duração a artista passou 3 meses no museu, onde permanecia sentada em uma cadeira durante as 8 horas diárias de funcionamento do museu. Em frente a artista havia uma outra cadeira em que os visitantes podiam sentar e observá-la e trocar olhares com a *performer*. Apesar de aparentemente simples e com períodos para descanso, Abramović reforça nas memórias sobre a performance as dificuldades de permanecer tanto tempo sentada: “Eu sentia mais dor do que parecia que o corpo humano poderia suportar. No entanto, no momento em que dizia a mim mesma: OK, vou perder a consciência - não consigo aguentar mais, era nesse momento que a dor desaparecia por completo” (ABRAMOVIĆ, 2017, p. 355)

linha). Em vez de interpretar esses gestos como tentativas de quebrar o feitiço da ilusão e confrontar-nos com o puro e simples real, deveríamos denunciá-los pelo que são: o exato oposto do que afirma ser - fugas do real, tentativas desesperadas de evitar que o real transpire na (ou pela) própria ilusão (ŽIŽEK, 2017, n.p, versão kindle).

O que ocorre é sempre um trânsito entre o real e a fantasia mediado pela crença. Em resumo e paradoxalmente é necessário crer para que algo seja real. A fantasia é necessária para a fabricação de um real. Ou como escreve Žižek: “Em nossa existência cotidiana, ficamos imersos na “realidade” estruturada e sustentada pela fantasia, mas essa própria imersão nos torna cegos ao arcabouço da fantasia que sustenta nosso acesso à realidade” (2017, n.p, versão kindle).

Tanto a arte como a religião são os lugares onde esta confusão se sublinha, em comum, ambas possuem a necessidade da crença, para convencionar sua realidade. Porém a crença delinea todas as nossas certezas.

Quer dizer, em nossa cultura secular, pós-tradicional, hedonística e oficialmente atea, na qual ninguém está pronto a confessar publicamente sua crença, a estrutura subjacente à crença é tanto mais disseminada - todo nós, secretamente, cremos (ŽIŽEK, 2008, p. 11).

Assim, a crença se torna necessária como modo de operação de nossas ações no mundo, sem ela nem as convenções sociais e nem as rupturas destas seriam possíveis.

Essa própria predominância da crença, o fato de que a necessidade de crer é consubstancial à subjetividade humana é o que torna problemático o argumento-padrão evocado pelos crentes no intuito de desarmar seus oponentes: apenas aqueles que creem podem entender o que significa crer, de modo que os ateus são *a priori* incapazes de argumentar contra nós... A falsidade desse raciocínio está em sua premissa: o ateísmo não é o grau zero que qualquer um poderia entender, uma vez que significa apenas a ausência de (crença em) Deus - talvez nada seja mais difícil do que sustentar essa posição do que ser um verdadeiro materialista. Na medida em que a estrutura da crença é aquela da *Spaltung und Verleugnung* [cisão e desmentido] fetichista (“Sei que não há grande Outro, mas ainda assim... [secretamente creio Nele]”), apenas o psicanalista, que endossa a inexistência do grande Outro, é um verdadeiro ateu. Mesmo os stalinistas eram crentes, na medida em sempre invocavam o Juízo Final da História, que determinaria o “sentido objetivo” de nossos atos. Até um transgressor tão radical como Sade não era um ateu consequente; a lógica secreta de sua transgressão é um ato de desafio endereçado a Deus, i. e., a inversão da lógica-padrão da cisão fetichistas: “Sei que não há um grande Outro,

mas ainda assim...”): “Embora saiba que Deus existe, estou pronto a desafiá-lo, a violar suas proibições, a agir como se Ele não existisse!” (ŽIŽEK, 2008, p. 12)

A radicalidade, especificamente na arte tendo a crença como premissa de seu acontecimento é o que interessa como conclusão da proposta deste texto. A pergunta que se elabora é: será que o artista não se perde na sua criação em nome de uma radicalidade que é mais imagética e polêmica do que propositiva?

Enquanto experiência e acontecimento, as práticas artísticas incorrem muitas vezes em conclusões precipitadas. Mesmo estando à margem de certas convenções sociais, não se pode ignorar todo espectro justamente social vinculado ao fazer arte. A arte não se encontra apartada do meio social onde ela se produz, mesmo que em certos casos o comportamento artístico denote um afastamento deste meio. Neste ponto de negação o artista deixa de ser um provocador da realidade e passa a ser um religioso fervoroso.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIĆ, Marina. **Pelas paredes**: memórias de Marina Abramovic; trad. Waldéa Barcellos. - 1. ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

MARX, Karl, **Crítica da filosofia do direito de Hegel**, 1843 / Karl Marx ; trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus ; [supervisão e notas Marcelo Backes]. - [2.ed revista]. - São Paulo: Boitempo, 2010.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte Obscura de nós mesmos**: uma história dos perversos / Elisabeth Roudinesco; trad. André Telles; revisão técnica Marco Antonio Coutinho Jorge. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ŽIŽEK, Slavov. **Acontecimento** - uma viagem filosófica através de um conceito. - São Paulo: Zahar, 2017, (Versão Kindle).

_____. **O amor impiedoso** (ou: Sobre a crença) / Slavov Žižek ; trad. Lucas Mello Carvalho Ribeiro. Belo Horizonte: Ausência Editora, 2012.

A TRAJETÓRIA DE UM BARQUEIRO MAR A DENTRO DE SUA CRIAÇÃO

Mario Lucio Cortes Junior (UDESC)
obarqueiroproducao@gmail.com

Resumo: Esse artigo apresenta a metodologia aplicada na pesquisa em andamento intitulada “A trajetória de um barqueiro no cerrado das minas gerais” que tem como objeto a peça “O Barqueiro” que circulou por 5 estados Brasileiros. A peça se utiliza da Narrativa Física Solo, linguagem estruturada por Dario Fo e apropriada pelo ator e diretor Julio Adrião. Um trabalho narrativo, que engloba a palavra, o corpo e o som emitido pelo corpo, além de uma interação direta com a plateia, elementos também presentes no espetáculo “Cárcere” do artista paulistano Vinicius Piedade referência nesta pesquisa. A riqueza desse processo, seus pontos de interconexão com diferentes áreas do conhecimento, fez com que o espetáculo se tornasse objeto de pesquisa pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, com o objetivo de esmiuçar a minha criação, entender melhor os caminhos percorridos, tendo como base bibliográfica pensadores da filosofia: “A Obra aberta” de Umberto Eco e Gaston Bachelard com a sua “A poética do espaço”. No que se

refere ao teatro Dario Fo em “Manual mínimo do ator” e Nara Keiserman com a proposta de “O Ator Rapsodo” que tem intuito de transpor do texto literário para o texto cênico. Além de utilizar essas referências, refaço a minha trajetória, elaborando uma linha do tempo, com os avanços obtidos, as experimentações usadas e também coletando relatos dos espectadores para entender melhor o meu procedimento de criação e manutenção do espetáculo, na possibilidade de utilizar esses procedimentos em outras criações.

Palavras-chave: Teatro solo, Monólogo, Narrativa.

Iniciei os meus estudos em novembro de 2012 no curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Apesar de a minha formação tangenciar a licenciatura e a pedagogia do teatro, logo no segundo semestre decidi mergulhar no universo da interpretação teatral, na qual acabou por conduzir boa parte da minha trajetória no curso. Ainda assim, nos semestres subsequentes, nos quais tive oportunidade de ingressar na Iniciação Científica, pensei em um recorte específico da atuação: o ator solo, termo referenciado pelo artista paulistano Vinícius Piedade. Tomei conhecimento do trabalho deste ator e diretor um mês antes de ingressar na universidade, na cidade de São José dos Campos/SP, onde assisti ao espetáculo “Cárcere” em que Piedade assina também a direção e a dramaturgia, revelando uma possibilidade ainda por mim desconhecida antes de ingressar no curso.

Um solo teatral. Essa foi a primeira vez que eu tomei contato com o termo e o tipo de espetáculo que me encantaria e me estimularia a aprofundar o conhecimento sobre teatro por meio da academia. Em *Cárcere, Piedade* narra a história do personagem ovo, um pianista que queria um piano dentro da sua cela para que pudesse ensinar os presos a tocar o instrumento e talvez reduzir sua pena, uma metáfora de que por mais encarcerados que estamos sempre há espaço para a arte que nos liberta.

Em cena, um teatro de ator, sem cenário e com nuances de voz. A sua persona ou ideia de personagem em cena cativa o público, uma hora ele entrega uma lanterna para uma espectadora, que o ilumina, atuando em conjunto com a proposta do ator. O espetáculo tinha o objetivo de provocar o espectador a refletir sobre a sua real liberdade, ou a sua dádiva que está no ir e vir. Isso me tocou, e me fez querer experimentar estar em cena sozinho com outro.

Para minha sorte, *Piedade* daria uma oficina no mesmo fim de semana, da qual participei e tive a chance de entender melhor esse tipo de proposta. Faltava-me, no entanto, um maior conhecimento sobre o teatro, as suas nuances e os elementos que constituem um espetáculo. Foi então que movido por esse desejo, eu ingressei no curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Neste curso, tive a oportunidade de crescer como pessoa e profissional na carreira que optei.

Hoje, formado no curso de teatro com licenciatura na área, pretendo regressar a universidade para que, com o curso de mestrado, possa trabalhar melhor o recorte proposto em torno

da performance de um ator solo. Nesse retorno, trago na bagagem a experiência adquirida no espetáculo solo “O Barqueiro” para o qual muito contribuiu o corpo docente e discente da Universidade Federal de Uberlândia incluindo os seus servidores, que deram importante contribuição no que se refere a iluminação e figurino.

Com o espetáculo “O Barqueiro”, de minha autoria e ainda em construção, percorri 25 cidades em 5 estados a partir de Uberlândia/MG. Trata-se de uma obra aberta como classifica Umberto Eco ao realçar a dialética entre obra e intérprete no processo infundável da criação:

A poética da obra “aberta” tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele ilustra sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída. (ECO, 1991, p, 41)

Nessas viagens, diante da percepção do público e daqueles que favoreceram as apresentações nos mais diferentes palcos, pude realmente ter de fato a noção de que o solo teatral é uma obra aberta no seu leque de interpretações. Uma garrafa que usei em cena pode por alguns ser interpretada como a possibilidade de comunicação de um navegante e por outros como um pedido de socorro, em ambos os casos estabeleceu-se uma

comunicação a partir de um objeto cênico que acabou por me revelar a importância de um simples objeto e a sua capacidade e força poética no espaço teatral.

O espaço chama a ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lava. Seria preciso falar dos benefícios prestados por todas essas ações imaginárias. (BACHELARD,2008, p, 205)

Solitário nesse processo, o ator, que é também dramaturgo, encontra força ao despertar em outros o imaginário do seu trabalho. Nômade, o ator tem no palco a sua casa entendendo se aqui como casa, o seu cosmos.

(...) Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. Os escritores de “apostos simples” evocam com frequência esse elemento da poética do espaço. Mas essa evocação é sucinta demais. Tendo pouco a descrever no aposento modesto, tais escritores quase não se detêm nele. Caracterizam o aposento simples em sua atualidade, sem viver na verdade a sua primitividade, uma primitividade que pertence a todos, ricos e pobres, se aceitarem sonhar. (BACHELARD, 2008, p,200)

O espetáculo me permitiu sonhar e, assim, convidar os diferentes públicos a navegar na história desse barqueiro. É um personagem que procura o seu pai que partiu em busca de uma mágica ilha e nunca mais voltou. Então, ele decide empreender uma viagem em busca dessa ilha. Nessa empreitada, no terreno do sonho, aquele simples aposento a que se refere Bachelard, ao falar da casa ganha a dimensão do cosmos. É essa potência poética que me permitiu perder e me encontrar no processo de formação de um ator solo e de uma

dramaturgia que se inspira num texto literário. O texto literário que me serviu de inspiração foi o livro “O Conto da Ilha Desconhecida”, de José Saramago. A partir desta leitura fui encontrando o eixo sobre o qual eu construí o espetáculo.

Para entender melhor essa transição do texto literário para o texto dramático, dialogo nesta pesquisa com a pesquisadora Nara Waldemar Keiserman, por meio do seu artigo “Ator rapsodo: pesquisa de procedimentos para uma linguagem gestual”. Nesse texto, a pesquisadora se debruça sobre o papel desse tipo de ator criador, onde a partir de textos literários, desenvolve sua própria dramaturgia e testa os limites do corpo e da imaginação na construção de um espetáculo, ou mais precisamente de uma obra aberta.

A utilização de literatura não dramática transposta para a cena, mantido o foco no discurso autoral; o investimento assertivo na gestualidade do ator, com problematização do entrelaçamento e fricção entre os diferentes materiais

literários e seus corpos (físico, mental, emocional e etérico); a prática pedagógica estruturada por procedimentos para a formação atorial na atuação rapsódica. (KEISERMAN, 2011, p,81)

É, portanto, meu objetivo, ao esmiuçar minha criação, entender melhor os caminhos percorridos, tendo como base bibliográfica pensadores da Filosofia e do Teatro para entender melhor o meu procedimento de criação, na possibilidade de utilizá-lo em outras ocasiões. É importante ressaltar que o presente objeto de pesquisa nasceu dentro desta mesma comunidade da qual faço parte, e que agora é compartilhado com a comunidade acadêmica, e se traduzirá nas indagações e nas respostas que contam com o legado da experiência vivida.

A PESQUISA ARTÍSTICA

É importante também apresentar a pesquisa artística, outra linha que corre paralelamente e que de alguma forma se difere e se complementa à acadêmica. E é neste artigo, que aponto algumas raízes deste processo. Revelo aqui algo ainda não revelado nas pesquisas anteriores, que pode servir também como ponto de partida para a escrita da dissertação.

Quando submeti o pré-projeto de mestrado, vi que elementos ainda precisariam ser costurados, como as questões centrais da pesquisa, uma delimitação de recorte e um caminho a ser seguido pelo pesquisador. Todos os martírios de um pesquisador em formação, que ainda se baseia no conhecimento de si,

imbuído por sua experiência artística, mas que necessita de um aprofundamento teórico e matricial em relação a outros trabalhos artísticos.

E em uma das conversas pós apresentação de espetáculo surgiu a pergunta: De onde veio essa ideia? De onde surgiu essa vontade? De onde vem a força de estar em cena 57 vezes com o mesmo trabalho artístico.

Daí surge outro tema potente para questionamentos, a continuação de uma obra. Como não entrar no automatismo de reproduzir uma forma, e deixar o frescor do espetáculo conduzir de forma concisa a história, ou seja, sempre fazer como se fosse a primeira vez. Perguntas constantes que rondam a circulação e difusão do meu trabalho artístico. Onde está essa capacidade do ator em se conectar com o público, tecer uma história com a mesma intensidade, nas muitas vezes por ele contada.

Outro ponto importante da pesquisa é o *locus*, de onde tudo surgiu. E não há melhor lugar de amparo do que as palavras de um grande escritor já mencionado. Tudo começa na relação intrínseca com a obra de José Saramago “O Conto da Ilha Desconhecida”, livro que narra a história de um homem que foi ao rei pedir um barco para partir rumo a uma ilha desconhecida. Esse caminho para o desconhecido, permeado por todos nós, é o argumento central das nossas vidas. E é essa busca por conhecer-se uma das perguntas mais feitas pelo homem na contemporaneidade.

E nessa incompletude do saber de si, a dramaturgia do barqueiro ensaia possibilidades, assim como a vida nos apresen-

ta inúmeras escolhas e caminhos. É apresentada ao público a possibilidade de lançar-se ao mar junto com a trajetória do derradeiro fim desta personagem ou também a escolha por ficar em terra firme, e amparar-se no seguro da história, na relação com o pai. Essa personagem insistente e inconformada decide partir atrás de seu pai, refaz os caminhos, o que se conecta também com o argumento da pesquisa de mestrado, refazer os caminhos de criação.

E nesse recontar a trajetória, a dramaturgia se entrelaça à esta pesquisa. Esse refazer os caminhos é importante para uma análise mais concisa do percorrido. Onde tudo se inicia então, nesse texto “O conto da ilha desconhecida” que tomo emprestado o termo ilha desconhecida e o argumento central “Um homem foi ao rei pedir um barco”, e para a partir daí estabelecer células cênicas, ou microcenos, ou flashes desta história.

Trabalho realizado a partir de um repertório vocal e corporal pesquisado na prática, presentes em meu próprio corpo, nas experimentações solitárias a partir de gestualidade, mimese (imitação do movimento da vela de um barco por exemplo) e também da pesquisa pictórica. Como a principal referência, a figura do Salvador Dali:



Figura 1 - The Ship - Salvador Dalí

A partir dessa imagem, decidi tornar meu corpo essa transição entre areia, mar e barco. Entendendo o corpo como esse receptáculo da observação do espectador, capaz de criar imagens, suscitar a imaginação do espectador.

URGÊNCIA

Algumas palavras, surgem durante o processo, “urgência” especialmente delimita-se na necessidade de ir para a cena. Em um curso com mais de 20 anos de formação em teatro. Muitos artistas passaram por ali, poucos deles deixaram algum legado conciso. Muitos foram

para a carreira da docência. Eu como entusiasta do gênero solo/monólogo no curso decidi então, propor uma cena solo, me experimentar em tamanha dificuldade de estar diante do outro, captando à vontade e empatia do público.

Fazer para existir, pois resistir não é a palavra correta para se usar, quando se trata de ser artista. Resistir a que? A quem? Há um ataque silencioso? Ou há um estranhamento por parte de um público que desconhece tal obra? Questões propulsoras de um movimento artístico que nasce pra existir. Pra ser algo para quem interage com a obra, criar uma intimidade a obra ou a estética do solo teatral. Um teatro feito para o público, transcendendo a mera representação amparada por uma cenografia elaborada.

REFERENCIAL TEÓRICO DA PESQUISA

Em primeiro lugar, me parece de extrema necessidade encontrar um referencial teórico que ajude a pensar sobre a criação atorial solo e monologal. Diferenciando também os termos

solo teatral e monólogo teatral, nos quais terminologicamente carregam significados diferentes, como o solo teatral, um espetáculo onde um só ator interpreta vários personagens e um monólogo teatral, um espetáculo em que o ator usa somente um único interlocutor, podendo também estar incluído o termo monólogo em uma peça com mais personagens.

Sobre essa diferenciação me deparo com a dissertação intitulada “Espetáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade” da Raquel Nerina Dip, no qual me referência a diferença entre solo e monólogo, além de ampliar outros significados para o ator que empreende estar sozinho diante do outro para contar uma história, a exemplo do Teatro de Mala na Argentina.

Essa dissertação emprestou embasamento para a pesquisa de conclusão de curso e me é importante nesta pesquisa. Ainda que, houve uma certa dificuldade para encontrar material bibliográfico sobre o tema e suas possibilidades de criação, recorro às minhas pesquisas anteriormente realizadas e suas referências.

Em princípio busquei um embasamento teórico no conceito de “Ator Rapsodo” da pesquisadora Nara Waldemar Keiserman, no qual me debruço a entender melhor a transposição da literatura para o teatro e a linguagem gestual. Em seguida, uma referência que me segue no meu trabalho como ator solo desde o início do curso: trata-se de Vinícius Piedade, em especial sua criação atorial e dramaturgica. Que pelo artista foram criadas de formas diferentes, incluindo o processo de trans-

posição do texto literário para a cena, já que Piedade também é escritor.

Busco nesse olhar sensível, o papel do ator solo criador no teatro contemporâneo brasileiro, investigando através dele ações e modos de fazer como ator e também como diretor – não como um método ou guia, mas como experiência e reflexão a respeito deste modo de criação.

Também me debruço a encontrar pistas acerca do jogo cênico na obra “O Teatro pós-dramático de Hans Thies Lehman por sua associação entre o corpo, o espaço, a memória, o texto e a performance nos quais nenhum se desassocia do trabalho do ator solista.

Ainda para esclarecimento do termo “Obra Aberta” por Umberto Eco, autor anteriormente citado neste pré-projeto. A Definição deste conceito me parece um ótimo ponto de partida para entender melhor a fluência da minha própria dramaturgia, que vem tomando novas formas e consistência na possibilidade de mantê-la “aberta” ou em melhores termos um organismo vivo. Assim, desejo me debruçar sobre a análise do que tenho escrito enquanto dramaturgia e o que posso desdobrar em consonância com as problematizações desta pesquisa. A respeito dos signos em cena, mesmo no espetáculo havendo somente uma garrafa como objeto cênico, referencio Gaston Bachelard e sua poética do espaço. Tentando entender como se dá a produção de sentido e visualização por parte do espectador, que através da sua memória, ou da imaginação dos locais narrados pelo personagem durante a peça, cria uma relação íntima com a espacialidade

apresentada pelo ator. E para este processo o cenário é o corpo do ator levando ao espectador uma melhor visualização de onde ele está.

O filósofo francês Gaston Bachelard propôs certa vez uma análise do que chamou a poética do espaço. O interior de uma casa, disse ele, adquire um significado de intimidade, segredo, segurança, real ou imaginada, por obra das experiências que se julgam adequadas a esse espaço. O espaço objetivo de uma casa — seus cantos, corredores, porão, quartos — é muito menos importante que a essência de que é poeticamente dotado, que é em geral uma qualidade com um valor figurativo ou imaginário que podemos nomear e sentir: assim uma casa pode ser assombrada, aconchegante como um lar, semelhante a uma prisão, ou mágica. Dessa forma o espaço adquire um sentido emocional, ou mesmo racional, por uma espécie de processopoético, o mesmo pelo qual as áreas distantes vazias ou anônimas são convertidas em significado para nós. Processo semelhante ocorre quando lidamos com o tempo. (SAID, E, p,9)

Por fim realizo um inventário, ou como se dispor melhor para a consulta acadêmica, da montagem “O Barqueiro”, organizando anotações de ensaio, imagens disparadoras, relatos de imersões, oficinas e experiências das apresentações realizadas, tudo isso levando em consideração as pesquisas anterior-

mente realizadas em iniciações científicas, artigos e o trabalho de conclusão de curso para o levantamento de material teórico e sistematização da pesquisa.

Referências

BACHELARD, Gaston – 1884 – 1962. A poética do espaço / Gaston Bachelard; tradução Antônio de Pádua Danesi. - 2°. ed. - São Paulo : Martins Fontes, 2008.

DIP, Nerina. Espetáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade. Dissertação (Mestrado em Teatro), Universidade do Estado de Santa Catarina-UFSC, Florianópolis, 2005.

ECO, Umberto, 1932 – Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas / Umberto Eco ; tradução Giovanni Cutolo ... [et al.]. - 10. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2005.

KEISERMAN, Nara (2004), Caminho pedagógico para a formação do ator narrador. Tese (Doutorado em Teatro), Rio de Janeiro, UNIRIO (texto policopiado).

KEISERMAN, Nara, Ator rapsodo: Para uma linguagem gestual / Nara Waldemar Keiserman

; Notícias de fora, Revista Sinais de Cena, p,81 – p, 85. 2011.

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

SAID, Edward W. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente / Edward W. Said; tradução Tomás Rosa Bueno. - São Paulo : Companhia das Letras, 1990.

SARAMAGO, J. O Conto da Ilha Desconhecida. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998. Expo/1998.

APROXIMAÇÕES ENTRE O DRAMA, LITERATURA E EDUCAÇÃO INFANTIL

Melaine Pilatto Gonçalves ¹⁶⁷ (UDESC)
melaine.pilatto@hotmail.com

Resumo: Como mestranda do Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade Estadual de Santa Catarina na linha de pesquisa Teatro Sociedade e Criação Cênica. Pesquisa aproximações entre a metodologia do Drama e a Literatura no contexto da Educação Infantil como uma possível estratégia para explorar as teatralidades na formação da criança e do professor artista na primeira etapa da educação básica. Valho-me neste processo em considerar a criança como um sujeito atuante e integrante do processo, onde a escuta do professor em relação a criança se dá em primeiro plano. Também procuro na relação professor-criança uma ampliação de possibilidades de comunicação efetiva, onde se dá o direito das crianças se expressarem sensivelmente e teatralmente através do Drama.

167 Mestranda do PPGT UDESC

Palavras-chave: Criança; Drama; Educação Infantil; Literatura.

A palavra Drama - do grego *drao*- significa ação e segundo Cabral é “uma forma essencial de comportamento em todas as culturas [...] uma atividade criativa em grupo, na qual os participantes se comportam como se estivessem em outra situação ou lugar, sendo eles próprios ou outras pessoas” (CABRAL, 2012, p. 11.). No Drama, portanto, está contido a essência do Teatro, e nesta arte encontramos a possibilidade de viver vários personagens em diversas situações.

O Drama referido aqui, não é o não é o pertencente ao gênero teatral, como conhecemos as máscaras do teatro, representando o drama e a comédia, mas sim uma metodologia de Ensino que nasceu na Inglaterra e foi trazido para o Brasil pela pesquisadora Beatriz Cabral no início da década de noventa.

O drama como método de ensino, eixo curricular e/ou tema gerador constitui-se numa subárea do fazer teatral e está baseado num processo contínuo de exploração de formas e conteúdos relacionados com um determinado foco de investigação (selecionado pelo professor ou negociado entre o professor e aluno) (CABRAL, 2012, p. 12).

O Drama se inspira na capacidade lúdica que o homem possui de dramatizar, de fazer de conta, de brincar e jogar. Tais elementos fazem parte da cultura da infância e são facilmente re-

alizadas pelas crianças. Há aqui a primeira cumplicidade que pode ser traçada entre a Metodologia do Drama e a Educação Infantil:

O Drama possibilita a criação de um espaço onde pode ser vivenciado várias situações, tal metodologia é capaz de criar um universo “a parte”, onde os participantes desenvolvem seu papel, solucionam desafios e ainda:

Favorece a emissão das vozes, na medida em que a construção da narrativa se dá pela ação dos alunos, mediada pelo professor, assumindo ou não personagens, cruzando informações reais (históricas) com a memória dos participantes numa trama criativa, ficcional (VIDOR, 2010, p. 26).

A ênfase do Drama não está em um resultado e sim em um processo construído simultaneamente pelo professor e pelas crianças, ofertando um espaço propício ao jogo e ao lúdico, onde os participantes podem desenvolver papéis e criar narrativas.

Sendo assim, apresento algumas características do Drama, recorrendo principalmente à autora Beatriz Cabral em sua obra *O Drama como método do ensino* (2012), fazendo assim relações com a Educação Infantil e o universo proporcionado pela Literatura, que se faz tão presente nas práticas pedagógicas e nos processos de formação da criança no contexto da Educação Infantil.

Tal metodologia possui algumas características específicas como: contexto e circunstância de ficção, o foco no processo, a

mediação do professor-personagem, e a delimitação do tema que ocorre através de um pré-texto e sua organização por meio de episódios, tais elementos impulsionam a construção da narrativa.

Tais características serão brevemente exploradas a seguir, na tentativa de buscar traços de cumplicidade entre a Literatura e a Educação Infantil.

Contexto de Circunstância e Ficção

“Todo mundo necessita de alguma fantasia. A fantasia é um tipo especial de pensamento: solto, livre, não controlado” (OLIVEIRA, 1985, p. 3). Tanto no Drama, quanto na Educação Infantil podemos relacionar este contexto ficcional com o faz de conta.

Ao proferirmos a expressão “Como se...” embarcamos em um universo ficcional, onde podemos assumir personagens e estarmos em lugares projetados através da nossa capacidade de imaginação. O condutor do processo convida os participantes a embarcarem em um novo cenário:

- E se agora estivéssemos em uma floresta...
- E se estivéssemos na situação daquele personagem ...

Se o Drama possibilita que os participantes se coloquem no lugar do outro ou de outros, podemos pensar que tal metodologia pode gerar um exercício também de empatia: habilidade de imaginar-se no lugar de outra pessoa, compreendendo assim

seus sentimentos, desejos e ações. Empatia que neste caso, ocorre através da ficção.

Faz parte do imaginário e da cultura da infância representar papéis, entrar e sair do faz de conta com facilidade. As crianças ao observarem a cultura adulta, representam-na em suas brincadeiras e jogos livres, desempenhando diversos papéis e hierarquias dentro da própria brincadeira.

Foco no Processo

Na Metodologia do Drama o foco não está no resultado final e sim no processo. Por vezes quando nos referimos ao Teatro na Educação, pode-se esperar como resultado uma apresentação teatral. Podendo colocar as criança como “reprodutoras de falas e marcações mecanizadas, aproximando de uma forma adulta de representação, distante das possibilidades lúdicas e criativas que o teatro pode oferecer”(MEDEIROS, p.26.2016), ou ainda, que a própria infância pode oferecer.

Pensar em apresentação teatral na Educação Infantil pode ser preocupante pois na maioria das vezes acaba expondo a criança a situações constrangedoras, em que nada contribui para a sua formação. A metodologia do Drama não possui o objetivo de realizar uma montagem teatral, seu foco se encontra na dimensão da aprendizagem, apresentando se portanto como uma metodologia que valoriza o processo de aprendizagem, quando se trata da Educação Infantil isso se torna ainda mais importante.

Mediação professor-personagem

Professor-personagem é uma estratégia que pode ou não ser usada em um Processo de Drama. Adotando essa estratégia, o professor assume um personagem ou papéis “ com o objetivo de interagir com os alunos em contextos diversos, utilizando diferentes códigos linguísticos para desafiar posturas, ações ou atitudes.” (CABRAL, 2012, p. 19). Aqui o professor/professora assume algum papel com o objetivo de trabalhar algum episódio ou de resgatar o universo lúdico que está sendo ou planeja ser trabalhado.

Tal prática por vezes, já costuma ser explorada no contexto da Educação Infantil, quando a/o professor assume um papel ou personagem para conduzir uma atividade ou brincadeira.

A Literatura é carregada de personagens e costuma ser muito explorada pelos professores na Educação Infantil, seja através de contação de histórias ou de outras estratégias. Cada personagem, pode trazer um universo, um contexto cultural diferente.

A metodologia do Drama diz que entre as possíveis funções contidas em uma estratégia do uso do professor-personagem podem estar: buscar um auxílio ou conselho, buscar informações, coordenar, desafiar e/ou introduzir informações. (CABRAL,2012). Além disso, o personagem também carrega consigo um *status*, que segundo Cabral pode ser alto, intermediário ou baixo.

Sobre o *status* cabe ao professor avaliar como a turma se apresenta para melhor escolher um status. Pois quanto mais alto, menos as crianças conduzirão o processo dramático, cabendo a responsabilidade de condução com o/a professora e quanto menor o *status* maior a atuação e condução das crianças no processo dramático.

Pré-texto na construção da narrativa

O pré-texto é o pano de fundo que vai percorrer todo o processo do Drama. O pré-texto nada mais é do que: “o roteiro, história ou texto que fornecerá o ponto de partida para iniciar o processo dramático e que irá funcionar como pano de fundo para orientar a seleção e identificação das atividades e situações exploradas cenicamente”(CABRAL, 2012, p. 15.) Pode ser desde um tema, uma história, um problema, uma literatura ou um próprio personagem.

O pré-texto funciona como sustentação em um processo de Drama, pois é ele que vai delimitando até onde o processo pode se ramificar e sempre que necessário ele resgata os participantes para retronar o contexto de ficção.

Literatura, Drama e Infância

A partir de observações no contexto da Educação Infantil, pude perceber que o uso da Literatura como condutora de um projeto/ processo com as crianças ao decorrer de um ano

letivo é muito recorrente, tal prática proporciona vários desdobramentos, vários saberes e formas de explorar a a Literatura e seus temas, decorrentes da obra escolhida. A Literatura neste contexto não funciona de maneira fechada, ela se expande e elementos dela são visualizados e imaginados pelas crianças no seu dia-a-dia.

Consigno perceber que há uma riqueza muito grande ao se trabalhar a Literatura na Educação Infantil, minha pergunta é como buscar teatralidades nesta Literatura? É necessário mencionar que os estudos que aproximam a Literatura do Drama, são recentes e ainda há um baixo número de publicações que abordam este tema. No que diz respeito ao contexto da Educação Infantil é ainda mais raro.

Entre estes poucos materiais, há o artigo *Literatura e processo drama*, de Heloíse Baurich Vidor (2018)¹⁶⁸, que traz alguns experimentos da Literatura como pré-texto em processos de drama. As experiências foram realizadas no contexto de formação de professores, através de uma disciplina do curso de Licenciatura em Teatro, onde a autora leciona aulas, formando futuros professores de Teatro.

Portanto, um dos desafios desta pesquisa que se encontra em andamento, é na busca por referências bibliográficas de autores que procuram relacionar a literatura e o processo do drama/teatro.

168 Publicado na Revista Educar/UFPR no ano de 2018, volume 34, nº67, disponível em: <https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/56115/34728>

Foi a partir da leitura da autora María Teresa Andruetto, pesquisadora da Literatura Infantil, que comecei a refletir em possíveis relações que podem ser estabelecidas entre a Literatura e o Drama. A autora do livro *Por uma Literatura sem adjetivos* (2012), pensa sobre a narrativa de ficção, tal termo é presente tanto na Literatura, quanto na metodologia do Drama.

No livro a autora lança a seguinte pergunta: “Para que serve a ficção? Tem alguma utilidade, alguma funcionalidade na formação de uma pessoa, em nosso caso, de uma criança, ou seja, justamente de uma pessoa em formação?”.

Mais adiante, a autora responde dizendo que há em nós uma necessidade muito humana de vivermos outras realidades e de não nos contentamos em viver uma única vida. A autora encara a narrativa como uma viagem que nos remete ao território do outro e assim possibilita que vivamos outros mundos (ANDRUETTO, 2012).

A Literatura possui essa capacidade, de assim como o Teatro, proporcionar outros lugares, situações e personagens que podem ser vivenciados por nós assim que mergulhamos em uma obra. Para a autora a ficção têm a capacidade de proporcionar um suspender do nosso próprio viver para ter acesso a possibilidades de outros modos de vida.

É por essa razão, creio eu, que a narrativa de ficção continua existindo como produto da cultura, porque vem para nos dizer sobre nós de um modo que as ciências ou as estatísticas ainda não podem fazer. Uma narrativa é uma viagem que

nos remete ao território de outro ou de outros, uma maneira, então, de expandir os limites de nossa experiência, tendo acesso a um fragmento de mundo que não é o nosso (ANDRUETTO, 2012, p. 54).

A experiência da fabulação é experimentada por todos os seres humanos e se faz necessária em cada um de nós (VIDOR *apud* CANDIDO, 2018). Percebo que, ao trabalhar com as crianças, este mundo ficcional aparece com muito mais veracidade, as crianças realmente embarcam e vivenciam a narrativa proposta.

Ao observar as crianças imersas no processo pude perceber que também há nelas uma consciência de que este universo ficcional trata-se de um jogo e não é meramente uma ilusão. O que acontece é que as crianças, por sua maioria, se entregam ao jogo, tornando-o muito real. A potência do jogo também está no incentivo e na condução que o adulto oferece a criança durante o processo vivenciado.

Considerações Finais

Esta pesquisa ainda está em processo, está no caminhar, mas já é possível notar que há muitas aproximações e diálogos que podem ser possíveis de serem traçados entre: a Metodologia do Drama, a Literatura e a Educação Infantil.

Estes campos nas propostas pedagógicas com as crianças que frequentam centros ou núcleos de Educação Infantil podem até mesmo já acontecer. Porém necessitam serem melhores investigados, pois há na intersecção destes campos a teatralidade.

Assim estas três áreas juntas podem formar uma combinação potente tanto para a formação da criança quanto para a formação do professor e artista, principalmente no campo da de uma formação sensível e lúdica.

Segundo as Diretrizes Nacionais para a Educação Infantil (2013) a formação acontece de maneira simultânea, durante o ato de educar ambos estão se formando tanto professor, quanto criança.

Também as professoras e os professores têm, na experiência conjunta com as crianças, excelente oportunidade de se desenvolverem como pessoa e como profissional. Atividades realizadas pela professora ou professor de brincar com a criança, contar-lhe histórias, ou conversar com ela sobre uma infinidade de temas, tanto promovem o desenvolvimento da capacidade infantil de conhecer o mundo e a si mesmo, de sua autoconfiança e a formação de motivos e interesses pessoais, quanto ampliam as possibilidades da professora ou professor de compreender e responder às iniciativas infantis (DCNEI, 2013, p. 87).

Para dialogar comigo trago o autor António Nóvoa (1989) e Larrosa (2017) quando ressaltam que na educação devemos dar mais atenção ao processo ao invés do produto, coincidindo assim com o que diz a metodologia do Drama, que está baseado num processo contínuo de exploração de formas e conteúdos e cuja preocupação não está centrada em um resultado final e sim no processo.

Assim busco traçar esta pesquisa como uma viagem aberta, pois é desta maneira que vejo tanto o processo da educação, quanto a Literatura. Assim como quando embarcamos em uma nova obra, e nos imaginamos naquele universo, vivendo diferentes personagens em diferentes contextos, e que facilidades a criança têm de embarcar neste universo e nos levar junto.

REFERÊNCIAS

ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma Literatura sem adjetivos**. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretária de Educação Básica. **Diretrizes curriculares nacionais para a educação infantil**. Brasília: MEC, SEB, 2013.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC)**.2017.

CABRAL, Beatriz. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Hucitec, 2012.

NÓVOA. Antônio. **Pedagogia a flor da pele**. Percursos, nº1, 1989.

LARROSA, Jorge. **Elogio da escola**. Autêntica, 2017.

PEREIRA, Diego de Medeiros. **Teatro na formação de professores da Educação Infantil**. Curitiba: Appris, 1ªed, 2015.

VIDOR, Heloise Burich. **Drama e teatralidade: O ensino de teatro na escola**. Porto Alegre: Mediação, 2010.

VIDOR, Heloise Baurich. **Literature and process drama: (re) creating possibilities**. Educar em Revista, v.34. n.67: p.105-120. 2018.

OLIVEIRA M; SHINYASHIKI T. **Marcianos X Bruxas.**
Análise transaccional dos contos infantis. São Paulo: Nobel,1985.

EM BUSCA DAS CAUSAS PERDIDAS¹⁶⁹ ESPAÇO DO ARTIVISMO E SUA EXISTÊNCIA POSSÍVEL

Paula Maba Gonçalves¹⁷⁰ (UDESC)
paulamaba80@gmail.com

Resumo: O presente artigo discute o *ciberespaço* como possível área de atuação do chamado *artivismo*. Partindo da pressuposição de que o *artivismo* conceitualmente pretende extrapolar as fronteiras dos seus iguais para ir em direção às massas através de ações artísticas que problematizam e desmascaram a hegemonia e seu *status quo*, estabelece -se o problema sobre o espaço de ação do *artivismo* e sua possibilidade de existência tendo em vista a realidade atual e a reprodutibilidade técnica.

169 Em busca das causas perdidas é uma imagem construída a qual possui uma citação direta á obra *Em Defesa Das Causas Perdidas* de Slavoj Zizek. No entanto em nenhum momento se fará referência aos conceitos e temas debatidos neste livro. Trata-se de uma citação imagética que não refuta a presença do espectro filosófico deste autor sobre a presente reflexão.

170 Paula Maba Gonçalves é pesquisadora, professora e atriz, integrante do Grupo Imagens Políticas e está matriculada no curso de Mestrado dentro do Programa de Pós Graduação em Teatro oferecido pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Sob a orientação do Prof Dr Stephan Baumgartel na linha Teatro, Sociedade e Criação Cênica desenvolve uma pesquisa crítica intitulada *Mônadas Apocatásticas ou O Preto, O Canibal e A Práxis Filosófica, O Teatro como fonte viva, performativa e coletiva da História*.

Conduzido pela filosofia de Walter Benjamin a partir das obras: *A Obra de Arte na era da reprodutibilidade Técnica*, o *Autor como Produtor e Crítica da Violência – Crítica do Poder* e dialogando com as reflexões de Marcelo Espoósito no artigo *Artivismo Artístico*, e de Manuel Delgado no artigo *El artivismo e La Mística Ciudadanista del Espacio Público*, esta reflexão estabelece a hipótese de que o *ciberespaço* visto como metrópole virtual, seja um espaço adequado e possível para a existência e eficácia da prática do *artivismo* hoje. O espaço cibernético pode agrupar em si a potencialidade de ser um lugar de problematização tanto da sociedade, ao se encaminhar em direção “as massas”, quanto da arte em si, ao levar em consideração a técnica da reprodutibilidade e as formas de produção tanto da arte quanto das subjetividades. Ao estar no *ciberespaço* o *artivismo* cumpre o seu papel dilatando conceitos como o de arte, política, luta e massa.

Palavras-chave: *ciberespaço; fake news; memes; arte; política.*

“A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte”

(Walter Benjamin)

A reflexão *Em busca das causas perdidas O espaço do artivismo e sua existência possível* nasce primeiramente de uma crítica. Trata-se do estabelecimento de uma hipótese onde, talvez, o *ciberespaço* apareça como um espaço exponencialmente potente para a existência do *artivismo*.

No mês de fevereiro de 2019 a Prof Dra. Lorena Verzero ministrou uma disciplina do Programa de Pós Graduação da Universidade do Estado de Santa Carina chamada *Seminário Temático III: Subjetividades Contemporâneas e Ativismo Cênico na Argentina (e no Brasil)*. Nesta, além do debate sobre o conceito, houve a exposição de inúmeros trabalhos de grupo de arte e teatro que praticam o *ativismo*, entre eles O Coletivo Domínio Público, o qual pontualmente discutiremos mais à frente.

Marcelo Expoósito no artigo *Activismo Artístico* faz uma enumeração das características do *ativismo*, que entre eles podemos citar:

Llamamos “activismo artístico” a aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea. De esa exigencia de autonomía se deriva la inevitabilidad de una esfera artística separada. El activismo artístico niega de facto esa separación, no exclusivamente en el plano teórico e ideológico, sino en la práctica (EXPOSÓSITO, 2012, p. 1).

O *ativismo* como enunciado no próprio nome do conceito, requer a priori uma relação concreta e direta com a realidade factual, estabelecendo assim uma relação onde a eficácia social deva existir, contendo em sí uma função direta e concreta em direção à realidade empírica, criando vínculos não somente

artísticos, como também políticos com o contexto sócio histórico. A pergunta podemos fazer é: (apesar de novamente estar contido no próprio nome) o *artivismo* quer ser arte? Sobre essa questão, seguindo com Expoósito, a questão “artística” do *artivismo* está em sua legibilidade e não se este contém ou não elementos que o possam ser consideramos arte.

Seguimos perguntando, o quer o *artivismo*? Com Manuel Delgado no artigo *El artivismo e La Mística Ciudadanista del Espacio Público*

El arte activista se ha conducido hasta ahora como una codificación artística de las conflictividades urbanas actuales” [...] A diferencia de las viejas creaciones artísticas al servicio de la agitación y propaganda política y de clase, el arte activista, en nombre de una pretendida adaptación a las condiciones impuestas por la nueva etapa posfordista del capitalismo, abdica de cualquier principio de encuadre ya no organizativo sino ni siquiera ideológico y se entrega al servicio de la agenda de movimientos sociales circunstanciales, reclamando una fantástica democracia real de la que un mítico espacio público debería ser materialización.. [...] no son sino la apoteosis de esta festivalización generalizada de la protesta que el arte activista presagiaba” (DELGADO, 2018, p. 1).

Como código artístico dos conflitos sociais, o grande perigo do *artivismo* talvez seja sua principal virtude. Estar a serviço das agendas dos movimentos sociais periga cair no buraco da própria crítica, se tornando assim uma imagem superficial, um produto consumível ao e do movimento social. No entanto sua principal função é de fato estar em relação direta com esses próprios movimentos.

Flashmobs, performances, improvisaciones, interrupciones, interrupciones... La cuestión no es la de preguntarse si este nuevo campo de experimentación formal es o no es arte, sino si es o no es revolución o menos contribución efectiva a una superación real del sistema capitalista. El *artivismo* quizás no ha hecho sino explicitar una concepción de la acción política no como generadora de procesos y estructuras, sino como una antología de estallidos creativos, una especie de suite de momentos brillantes y sorprendentes o acaso una gran comedia de situación, una colossal sitcom. La modesta agitación y propaganda se ha visto sustituida por un nuevo estilo de arte político que se presenta con la pretensión de rasgar la realidad cotidiana cuando lo que hace es quizás sólo elevar la fiesta sorpresa a la altura al mismo tiempo de forma de lucha y de género artístico.(Delgado 2018, p. 3).

Assim, a questão principal do *artivismo* se apresenta no fato de: se ele coloca ou não como uma contribuição efetiva a

superação do capitalismo, fissurando e problematizando o *status quo*. Este problema se apresenta não somente no que foi levantado por Delgado. Ao se colocar como um espaço de reafirmação da sociedade espetacularizada, esse *ativismo* se torna uma “explosão criativa”, na maioria das vezes egocêntrica e não busca ou não alcança o diálogo e perde assim sua força e com ela, sua proposta original: ser uma ação/intervenção artística na realidade factual, concreta, rasgando-a, dilacerando-a e se apresentando como uma alternativa ou como uma crítica ao *status quo*. Para além de só problematizar ser um lugar gerador de novos processos e estruturas e se colocando concretamente como alternativa ao sistema. Outra grande questão possível do *ativismo* pode se apresentar no possível esvaziamento da arte política¹⁷¹ na medida que não assume ser política estetizada e também não se fundamenta como arte política.

No artigo *Autor como Produtor* (1994) Walter Benjamin, retoma, em alguma medida, e não só, o debate sobre a possível autonomia da arte, ou seja, sua tendência (política) *versus* sua qualidade (estética). Para este, o artista não é de fato livre para fazer o que quiser, ao contrário, possui uma responsabilidade para com a sociedade e com a realidade política. A partir do momento que o artista assume sua relação com o contexto ele torna-se possuidor de uma tendência política e é, nesse momen-

171 Percebemos que inúmeros coletivos se auto rotulam artistas mais que em larga medida não conseguem articular uma pesquisa efetiva de linguagem artística com o caráter político da obra, o que entendemos como a arte política. Assim, comprometem a linguagem em detrimento do conteúdo “político da fala”.

to, que cessa qualquer possível autonomia de sua arte. Mesmo como linguagem autônoma a arte é e deve ser em relação á. Sua qualidade porém não é anulada por sua tendência, de acordo com o pensamento benjaminiano, o debate forma *versus* conteúdo deve, em alguma medida, ser superado. A forma é conteúdo. A escolha dos códigos, signos, imagens da linguagem se configuram como conteúdo. Neste sentido, o que devemos buscar de fato é, como a obra se relaciona com os modos de produção de sua época, superando um possível debate sobre autonomia da arte e seus conteúdos.

De acordo ainda com Walter Benjamin, outra questão pertinente ao *artivismo* é apresentada no artigo *Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*¹⁷². Em sua primeira versão, o autor discorre, entre outros, sobre como a reprodutibilidade técnica altera as relações da massa com a arte. Uma das questões dessa alteração se apresenta como uma crise na democracia, que se apresenta como uma crise nas condições de exposição do político profissional (1994, p 183), exposição essa imediata e com alcance imensurável. Walter Benjamin compara inclusive o político profissional ao ator de cinema¹⁷³.

172 Este artigo em sua primeira versão foi escrito em 1936 e publicado em 1955. É assustador se nos propomos á sobrepor as reflexões de Benjamin neste referido artigo com a sociedade contemporânea entendendo-a como a era da apoteose do virtual, onde relações são mediadas por imagens e ainda sem deixar de mensurar a rápida possibilidade de compartilhamentos. A reprodutibilidade técnica encontra hoje, seus anos de ouro, se tornando forma e ideologia reinante.

173 Esta comparação feita por Benjamin entre o ator de cinema e o político profissional é sobre a perspectiva da transformação sofrida por ambos a partir da técnica da reprodutibilidade. Esta alteração refere-se não somente a função do

Aplicando ainda as questões levantadas por Benjamin ao nosso tempo presente, outra fator ao qual a reprodutibilidade proporcionou é a exigência de ser filmado (183)¹⁷⁴. Aqui acontece a conversão imediata do leitor em escritor, se apresentando todos diante da reprodutibilidade técnica como *semi especialistas* de algo e de tudo. Nesse sentido, toda uma nova relação com arte precisa ser estabelecida tendo em vista os processos relacionados à reprodutibilidade técnica o qual estamos hoje emergidos.

Assim, perguntamos: O que quer o *ativismo*? Para quem o *ativismo* fala?

O Coletivo Domínio Público (CDP) sediado em Buenos Aires, capital da Argentina é um grupo nominado artista que trabalha em produções coletivas investigando as relações entre liberdade e controle na era digital. Partindo de uma estética *ciberpunk*¹⁷⁵ o grupo possui uma proposta cênica interessante. No entanto o grupo se propõem em investigar as relações de liberdade e controle na era digital. Fala-se assim de *ciberespaço*.

interprete profissional mais com ela a função de quem representa a si mesmo diante dos veículos de comunicação. Agora quem fala, fala para um número ilimitado de pessoas. Entre seus objetivos está o tornar “mostrável” determinadas ações a fim de controlá-las e compreendê-las. Dali emergem como vencedores, o campeão, o astro e o ditador (BENJAMIN, Walter, 1994 p. 181).

174 A exigência de ser filmado emerge consigo e não só isso, o lado mais perverso do uso do cinema como agente destrutivo e catártico promovendo com isso a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura (p. 169), tornando o indivíduo um instrumento para a destruição partindo da auto alienação com a representação do homem pelo aparelho (BENJAMIN, Walter, 1994 p.180).

175 Cyberpunk é um subgênero alternativo de ficção científica, conhecido por seu enfoque de “alta tecnologia e baixa qualidade de vida” (“*High tech, Low life*”). Seu nome deriva da combinação entre cultura cibernética e punk alternativo.

Infelizmente não conseguimos detectar nenhum trabalho do referido grupo no espaço virtual. Desta crítica, nasceu o interesse de olhar para o ciberespaço como um espaço possível (e necessário) à prática do *artivismo*. Hoje, o binômio arte x realidade converteu-se possivelmente em uma tríade dialética arte x realidade x virtualidade.

A partir do artigo *Ciberespaço*¹⁷⁶: *que território é esse?* de Cyntia Gontijo podemos entender o espaço cibernético como um espaço o qual podemos chamar de metrópole virtual urbana, na medida que determina processos formativos, relacionais e econômicos. Trata-se de um tipo de real que se forma a partir do engendramento dos conjuntos de tecnologias. Esse real por sua vez está enraizadas de tal forma na vida em sociedade em geral que esta consegue modificar estruturas e princípios, tornando o homem um objeto desta mesma realidade virtual que o determina.

De acordo com Stefik (*apud*. CARDOSO, s/d, p. 104), os movimentos realizados pelos sujeitos no ciberespaço são processos formativos, mas esses se diferenciam em natureza e síntese de acordo com as trajetórias experimentadas no cenário de suas possibilidades de usos [...] Dessa maneira, cada ambiente configura-se em espaços que se diversificam em potenciais formativos (GONTIJO, 2007, p. 6).

176 De acordo com a autora o termo ciberespaço foi criado pelo escritor de ficção científica William Gibson, sendo projetado em seu livro *Neuromancer*, de 1984.

Ao pensar o ciberespaço como um espaço real onde políticas acontecem, a relação entre liberdade *versus* controle ganha uma outra dimensão (como requerida pelo CDP). No artigo *Crítica da Violência, Crítica do Poder*, Walter Benjamin denuncia as violências exercidas pelas instituições modernas. Para Benjamin, há uma lógica entre poder político e violência. O estado moderno tem a seu serviço três aparatos legais: a justiça, a polícia e o parlamento. A violência se apresenta portando como direito: um conjunto de normas e de leis que regem a sociedade, regulando as relações e processos de funcionamento. Se apresenta como direito positivo: conjunto de leis em vigor, estabelecidos pelo poder público e o direito natural que se apresenta como o pressuposto do que é correto e justo, o direito de todos. Estas duas formas do direito, são como ele por essência manifestações da violência. No direito positivo o estado aparece como chanceler da violência, possuidor de meios morais pois seus fins obedecem o suposto direito de estado. Já no direito natural, a noção de justiça carrega em si um caráter violento, pois é a partir da própria razão, que o direito, logo a violência é exercido, seus fins justificam seus meios em busca de justiça.

Como um bom benjaminiano, Achille Mbembe em seu livro *Necropolítica* (2018) alinha-se a Benjamin e discorre sobre a soberania. Para este autor, o estado controla o direito sobre a mortalidade, ou seja, é ele quem determina quem deve morrer e quem deve viver. Define assim, a vida como implantações e manifestação do poder.

Se projetarmos tais pensamentos sobre nossa realidade, percebemos o *ciberespaço* como espaço onde os processos de direito acontecem e com ele o cerceamento da vida e da morte. A cada dia percebemos mais as relações entre ações e manifestação nos espaços virtuais acontecendo concretamente no espaço real factual. A noção de realidade alterou-se- mediante a reprodutibilidade técnica, o *ciberespaço* e a realidade fatural¹⁷⁷.

Essas questões fazem emergir, de fato, algumas outras questões, sendo elas: quais políticas se exercitam no *ciberespaço*? Há uma efetiva participação popular no *ciberespaço* ou trata-se de uma falsa ideia?

Além do problema do advento da informação já pressuposto por Walter Benjamin no artigo *Experiência e Pobreza* sobre questões de transmissão e empobrecimento da experiência extremamente pertinentes a este debate, o espaço cibernético como espaço “real social” apresenta outra séria questão: as *Fake News* e poder que elas adquirem nesse espaço e tempo.

Do inglês notícia falsa, as Fake News são elaborações mentirosas compartilhadas como notícias que se servem da seriedade do jornalismo para a manipulação e a dominação das massas no espaço virtual. À curto prazo elas agem na noção de verdade alterando (por vezes definitivamente) conceitos como o

177 Percebe-se como sintoma do contemporâneo a ação entre as novas formas de relação estabelecidas pelo advento da reprodutibilidade técnica com o aumento considerável do número de mortes ocorridas em decorrência ou por jogos virtuais os quais estabelecem um conjunto de regras autoflagelárias que levam o “competidor” a morte ou a uma espécie de “perseguição” virtual que levam a vítima ao suicídio.

de justiça. Como vimos, isso tem relação direta com as questões de direito, bem como soberania, vida e morte. Recentemente durante a eleição presidencial americana (2006) surgiram algumas empresas especializadas na formação e compartilhamento desse material no mínimo duvidoso, tornando-se notória a contratação destas empresas por Donald Trump, hoje presidente da USA para o departamento de informação e mídia de sua campanha presidencial. Vale ressaltar que na campanha presidencial no Brasil em 2018 a mesma empresa que prestou serviço à Trump prestou o mesmo tipo de serviço para o agora presidente do Brasil Jair Bolsonaro¹⁷⁸. Assim sendo percebemos reação direta e concreta que este tipo de material provoca na realidade concreta e factual da política. Se analisarmos a longo prazo, as *Fake News*, trabalham na adulteração descarada da fonte histórica. Tendo em vista, alinhado à Benjamin, Proust e Bergson¹⁷⁹ que a memória se materializa por duas vertentes, a voluntária e a involuntária, percebemos o poder perverso que as *Fake News* podem ter ao atuar no ciberespaço. Tanto no plano direto de

178 Percebe-se a emergência deste debate acerca das *Fake News* e principalmente sua relação direta com as eleições e nas campanhas políticas, ao analisar a quantidade de trabalhos acadêmico, conferências e congressos que buscam não somente criar políticas de proibição e fiscalização ao que diz respeito a veiculação das notícias falsas, bem como, buscam compreender filosófica e socialmente este advento.

179 No ensaio *Alguns Temas sobre Baudelaire*, Walter Benjamin discute entre outros sobre a questão da memória. Para este autor a memória é decisiva para a estrutura filosófica da experiência. A memória involuntária é uma conjunção entre certos conteúdos individuais com outros do passado coletivo (p 107). Trata-se de um conceito que encontrou em Proust uma atualização em relação a Bergson, adquirindo o nome memória involuntária. (p 106)

adulteração da fonte bem como na formação e condução de nossos desejos e subjetivos.

Levando em consideração as essas pontuações descritas, elaboramos assim a hipóteses: considerando o ciberespaço como espaço de luta é exatamente ali, no espaço virtual que o ativismo pode problematizar tanto a sociedade quanto nos modos de produção da arte. Assim o espaço virtual pode aparecer como um lugar de comunicação com a massa sendo o ativismo um meio de problematização dos modos de produção das subjetividades e pode com isso poderia promover operações de transformações concretas na realidade factual, agindo assim diretamente no contexto sócio histórico (tratando do cerne da questão artista).

No entanto, esta hipótese traz consigo uma pergunta: O ativismo existe ou é uma categorização estéril para não assumir o caráter estetizado da política?

O ativismo no ciberespaço não pode, porém, ser confundido com o registro da obra de arte em si. Muitos grupo e coletivos fazem do registro de suas obras, novas obras, que possuindo uma linguagem áudio visual servem não somente para registro, mais ao entrarem no espaço cibernético ganham outros status de arte. O ativismo no espaço virtual é uma obra para o espaço virtual trazendo consigo os elementos do ativismo.

Hacktivism (junção de *hacker*¹⁸⁰ e *ativismo*) é uma ação ativista no espaço cibernético que consiste em escrever código

180 *Hacker*, em informática é um indivíduo que se dedica a informática atuando nas “redes” do ciberespaço a partir da programação. Estão relacionados a códigos fontes, dispositivos e programas.

fonte, manipular bits¹⁸¹, para a partir deles, promover ideologia e expressão políticas. Trata-se no entanto do domínio de uma linguagem que poucos possuem por se tratar de um conhecimento altamente especializado: a programação. Nesse sentido podemos pensar a programação como uma ação necessária a revolução hoje. No Brasil, há dois principais coletivos de *hacktivismo*: o LabHacker e o Coletivo Anonymous. O LabHacker sediado na cidade de São Paulo faz inúmeras ações de hackeamento de páginas públicas para denunciar a falta de acessibilidade que as mesmas possuem, agindo no impedimento de cumprimento de deveres, obtenção de informações transparentes e também ao que se refere à cobrança e conhecimento acerca de alguns direitos. Já o coletivo Anonymous se nomina como uma legião originada em 2003¹⁸². Desde 2011 em atuação permanente, o coletivo Anonymous está vinculado a uma série de manifestações populares como a Primavera Árabe, Operação Egito e Operação Tunísia.

A pergunta que não quer calar se apresenta: Por que os grupos artistas não estão atuando no ciberespaço em conjunto principalmente com os hackativistas?

Memes: O Suspiro do Artivismo no Ciberespaço?

181 *Bits* é a menor unidade de informação que pode ser armazenada ou transmitida, usada na Computação e na Teoria da Informação.

182 A legião *Anonymous* é uma organização mundial, estando presente em diversos países, promovendo ações localizadas e outras com uma organização mundial.

Nos últimos dois anos (talvez um pouco mais) percebemos a crescente proliferação dos usos dos memes¹⁸³ nas redes sociais. Voltando no artigo a *Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* (1994), Benjamin afirma que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor busca recolhimento. Pode-se concluir para a massa é a diversão que importa na arte¹⁸⁴. Sendo assim a massa distraída faz a obra de arte mergulhar em si (193). Para exemplificar esse argumento, este autor cita a arquitetura. Há duas formas de percepção desencadeadas pela arquitetura, a percepção tátil e a percepção óptica. A contemplação, observação e o hábito são elementos da percepção ótica. O hábito ganha status fundamentais, pois é pelo hábito que a massa contempla. De acordo com Benjamin é a recepção através da distração que constitui o sintoma das transformações nas estruturas perceptivas proporcionadas pela reprodutibilidade técnica. (1994, p 194).

183 A origem do “conceito” vem de um termo da biologia evolutiva criado em 1976 por Richard Dawkins em o *Gene Egoísta* e refere-se a unidade mínima da memória (como o gene para a genética) – unidade de informação: facilmente transmitida. Ao que nos referimos é entendido como uma comentário político artístico através do uso de imagem e de vídeo facilmente transmitidas e compartilhadas na redes sociais.

184 O conceito de *Industria Cultural* criado por Theodor Adorno e Max Horkheimer é pertinente a este debate. Em linhas gerais trata-se de uma análise da situação da arte dentro do sistema capitalista, sua função e desdobramentos. Á ver capítulo: *O iluminismo como mistificação das massas no ensaio Dialética do Esclarecimento*

NINGUÉM PRECISA DOS MÉDICOS CUBANOS



Figura 1 - A Barbie Fascista sobre o programa Mais Médicos. Edição sobre fotografia, 2019

Fonte: página web através de facebook¹⁸⁵.

Os *meme*¹⁸⁶s se apresentam assim, como além de uma possibilidade de arte *artista*, estabelecendo uma relação direta com a realidade social e política factual, rasgando-a. Pode se apresentar como um sarro, uma espécie de riso trágico e com ele abre o campo do pensamento para possíveis questionamentos críticos sobre a realidade sócio política. Além disso atuam no cerne destas novas formas de percepção por estarem e pertencerem ao *ciberespaço*, agindo assim, de forma direta em direção *a massa*.

185 <https://www.humorpolitico.com.br/tag/meme-boneco/>

186 A Universidade Federal Fluminense, sobre a coordenação do professor Viktor Chagas, possui um projeto de organização, catalogação e outras extensões chamado Museu dos Memes. A ver: <http://www.museudememes.com.br/mediakit/>



Figura 2 – A Barbie Facista sobre a Reforma da Presidência. Edição sobre fotografia, 2019

Fonte: página web através de facebook¹⁸⁷.

Podemos pensar os *memes* como um desdobramento da tradição do cartunismo brasileiro, que se escreveu historicamente com uma produção artística que por muitas vezes fez a vez de artista, possuindo uma relação direta e concreta com a realidade social e política. Nomes como Henfil, Laerte, Alexandre Beck, André Dahmer, Carlos Ruas são exponenciais dessa arte

187 https://www.google.com/search?tbs=sbi:AMhZZivwymJNV3X-1jDtCMZMwb_1siNr7WUi68dy0xMGMpBqe3P5ycNqB-9pVWL-6p73kIXGUx8xCTrzK2uiyoJoGe5_1CX8W0YedT7PyVPV-MFzxQX3t-2daqWLEorn68MOY3kPWQLoPjB9JqZqZBfR6viAgnoFWoxKbgk-Dp0vqeyU2LMTUf-Mtg_1fDvlCOh2pJ5RjDm8tqdApvi8oidbqYYNl-VL_1ZY8Vo_1Y94Z8MgeHGMCupP-DoFOHQXYAFeAjWNd7J9C-CPvJi4uUocArNRLgYyWNvSgNlqb6grI4m_1NFBETVnWQC92_1k-4Z8OVn8MAPAcZ3goXIJfpeYRLRkW733-dvtqzGBcKrD7T4w

que tem se inscrito como um lugar de sugestão/experienciação para a possível superação do capitalismo. Os *memes* podem assim, ser visto como uma nova forma para essa “velha” arte, utilizando-se da colagem e das citações em suas estruturas. A *Barbie Fascista*¹⁸⁸ é um personagem que apareceu recentemente. Ela vem carregada de citações e sobre posições de imagens. O texto e a cena parecem descolados. Eles se arranjam para na oposição construir os significados. Esse personagem em especial traz em si a crítica a indústria cultural e forma com que o império estadunidense dominou por séculos os objetos de desejo, logo de consumo. Concebida como uma materialização de um ideal de mulher norte-americano ela transcende qualquer questão de gênero para se tornar a própria materialização da cultura americana. A *Barbie Fascista* representa nesses *memes*, sua justa oposição, ou seja, o pensamento do pequeno burguês brasileiro, a classe média, que sem nenhuma noção de classe social, vive como o pobre mais se vê quer ser visto como rico. De fato a classe média

188 Figura 1: O programa Mais Médicos foi implementado como um programa pela então presidente Dilma Rousseff em 2013 que teve como objetivo fortalecer o SUS (sistema único de saúde) principalmente no que diz respeito a falta de médicos em várias regiões do Brasil. O programa levou 15 mil médicos para as áreas onde faltam profissionais, contando com o apoio principalmente do governo de Cuba que facilitou a vinda de milhares de profissionais. Ao ser eleito Jair Bolsonaro fez algumas declarações que forçou a saída de Cuba do programa acarretando na retirada destes inúmeros profissionais do território nacional. Imagem 6: O tema sobre a possível Reforma da Previdência tem tomado todas as pautas do jornalismo brasileiro. Promessa de campanha, é a mais importante ação da política de governo de Jair Bolsonaro. Podemos ver o tema da reforma da previdência como um dos fatores determinantes para o Golpe ao qual impeachmentou a nossa presidenta eleita Dilma Rousseff no ano de 2016.

se tornou o lugar para ação mais efetiva da estratégia de dominação neoliberal¹⁸⁹, tanto pela economia quanto pela cultura.



Figura 3 – Momo Bolsonaro. Edição sobre fotografia,2019
Fonte: página web através de facebook¹⁹⁰.

O *Momo Bolsonaro*¹⁹¹ é um meme que possui uma citação que relaciona a cybercultura e a realidade factual da política brasileira. O Momo é um personagem que foi inserido em desenhos infantis que impeliavam e ensinava as crianças a cortarem os pulsos, ou seja, se suicidar. Três casos de tentativa de suicídio

189 Por neoliberal se entende um conjunto de conceitos como economia, ideologia e teologia empregadas a favor da manutenção do sistema capitalista que hoje extrapola o econômico e se encontra como ideologia hegemônica de matriz teológica na sociedade atual.

190 <https://www.humorpolitico.com.br/tag/meme-bolsonaro-momo/>

191 O *Momo Bolsonaro* pousa para a o foto oficial com a faixa presidência brasileira (Brasil,2019).

por crianças de 5 á 7 anos foram a atribuído ao momo. Esse meme abre margem para interpretação da realidade política nacional, ao colocar o excelentíssimo presidente como momo, e de fato, nossa política brasileira parece mais uma história de terror. Além disso remete ao nível de crueldade de tais ações, tanto do momo, quanto do próprio presidente da república e o que ele representa. Esse é um exemplo claro de como a construção da imagem é colocada na elaboração do meme, serve para além de outros, declarar um posicionamento político.

Diante desta breve análise entre a reprodutibilidade técnica e o *artivismo*, chegamos a consideração de que de fato o *ciberespaço* se configura sim como um espaço de luta real. A direita mundial com sua bandeira neoliberal já percebeu isso e está se utilizando desse lugar pseudovirtual para formação e manipulação política. O *ciberespaço* se tornou um espaço de guerra, por isso, conclamamos todos os artistas que se dizem artistas para a ocupação imediata do espaço cibernético. O debate sobre o caráter “arte” do *artivismo* só é estéril se o *artivismo* parar de e ver como uma arte política. Talvez a única existência possível para o *artivismo* seja assumir seu caráter estetizador da política. Walter Benjamin no final do artigo *A Obra de Arte na era da Reprodutibilidade Técnica*, discorre sobre como o fascismo estava se utilizando da estetização da política para a conquista de seus objetivo: a guerra. Benjamin propõem no entanto o movimento inverso, capaz de frear em alguma medida a ascensão desta política perversa, e essa alternativa era politizar a arte.

Precisamos entender, com Marx que quando a história se repete, se repete como farsa. Precisamos nos reapropriar de nossas armas e palavras, e talvez quem sabe, começar a ocupar de fato esse lugar de estetizar a política. O lado esquerdo da política.

Talvez, essa seja de fato das únicas possíveis existências para o *artivismo*: se ver e, sobretudo, se defender como um código de estetização da política e parar de ver isso subjungando ou criticando (sem fundamento) essa ação. No *ciberespaço*, o *artivismo* se torna capaz de estabelecer uma comunicação em direção à massa, e pode ali problematizar tanto as relações políticas e sociais bem como o próprio modo de produção da arte. Além disso, se estabelece-se em um espaço concreto de luta e em disputa, podendo manter ainda certa autonomia em relação a obra de arte.

Para o *artivismo* talvez só reste mesmo assumir que sua fala é para seus iguais (não desmerecendo essa ação). Ao contrário do que se pensa, os movimentos sociais não são homogêneos, no sentido de quem nem todos apresentam a mesma tendência política. Catequizar os iguais ou ser política estetizada. Para o *artivismo* talvez esta seja um possibilidade interessante e efetiva do estabelecimento de um par dialético para a sua práxis, e, nesse lugar, entender o quão revolucionária essa ação pode ser.

Ao *artivismo* cibernético esperamos melhores ventos, pois de fato o *ciberespaço* está hoje sendo um território totalmente dominado pelo inimigo.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie**. Tradução Celeste Ribeiro de Souza. Cultrix. 1986

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Obras Escolhidas Vol 3**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELGADO, Manuel. **El *artivismo* y la mística ciudadanista del espacio público**. El *artivismo* y la mística ciudadanista del espacio público.” In:https://contraindicaciones.net/el_artivismo_y_la_mistica_ciudadanista_del_espacio_publico_manuel_delgado/ / acesso em 17 de abril de 2019.

EXPOÓSITO, Marcelo. **Activismo Artístico**. In: https://www.academia.edu/4608931/Activismo_art%C3%ADstico_Am%C3%A9rica_Latina/ / acesso em 17 de abril de 2019

GONTIJO, Cyntia. Ciberespaço: que território é esse? *In: Revista Educação e Ecomomia*. v. 12, n. 3 (2007). Disponível em <http://ticsproeja.pbworks.com/f/Ciberespaco.pdf/> acesso em 17 de abril de 2019.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução Renata Santini.
São Paulo: Editora N-1, 2018.

DA ENCENAÇÃO PARA UM(A) ATOR- AUTOR (ATRIZ-AUTORA)

Paulo Ramon (UDESC)
pauloramons@gmail.com

Resumo: A investigação proposta abrange um estudo a partir da ideia de ator-autor (ou atriz-autora) desenvolvendo e experimentando, a princípio aprofundando teoricamente, a partir de entrevistas e oficinas, a noção de um(a) ator(atriz) que encena o próprio texto. Portanto, aborda a noção de autoria no teatro pertinente à poesia e à política do texto cênico. Para isso, tende a uma pesquisa de campo com dois atores-dramaturgos do QuatroLosCinco - Teatro do Comum, grupo de teatro contemporâneo sediado em Belo Horizonte, Minas Gerais. O projeto pretende refletir sobre o lugar do ator-dramaturgo (ou atriz-dramaturga), aqui também autor(a) e encenador(a), que além de um(a) diretor(a) de si mesmo(a), espacializa: transpõe em tempo e espaço a poesia e a prosa política textuais de sua autoria em artifícios cenográficos, sonoros e visuais. A pesquisa abrange dois experimentos práticos com diferentes turmas da graduação em Teatro (na disciplina de Laboratório de Composição, Espaço Teatral, ou quaisquer disciplinas pertinentes à Análise e/ou Construção do Texto Cênico), a princípio no Centro de Artes da UDESC. O objetivo é estimular e estudar recursos para criação de material textual poético e em prosa, e meios de transpor esse material à cena, à dramaturgia, ao com-

plexo cenografia-corpo-voz e som. Pretende-se forjar a figura de um possível ator-autor (ou atriz-autora) capaz de gerar sínteses e materiais conceitual, artístico e cênico-dramatúrgico como recursos objetivo e subjetivo à encenação teórico-prática. Com início em janeiro de 2019, a pesquisa é resultante de um projeto inicial de mestrado ao Programa de Pós-Graduação em Teatro, da UDESC.

Palavras-chave: encenação; ator-autor; atriz-autora; ator-dramaturgo; atriz-dramaturga.

Desenvolvimento

Mesmo quando pertinente a determinados aspectos da encenação mais ou menos alheios ao texto (como a cenografia, o espaço-sonoro e as próprias partituras corpóreo-vocais) a ideia de autoria refere-se aqui principalmente ao conteúdo da produção dramatúrgica e textual-poética destinada à encenação. Aqui, o autor da pesquisa lida principalmente com atores-escritores e dramaturgos que, ao conduzirem o processo de construção cênica (desde a concepção até a encenação) colocam-se com significativo grau de autoria - técnica, poética-subjetiva e prática. A autoria poética discursiva aqui proposta tem também face e foco na geração, criação e interpretação de noções de mundo dialéticas. Questiona as verdades fixas, os monopólios das narrativas, as versões das histórias-teorias político-estéticas e artísticas expostas sob outros tempos e sistemas lógicos a fim de identificar soluções aos velhos e novos impasses de nosso tempo, tomado

neste projeto como multimidiático. O exercício da autoria - na expressão da escrita autônoma, por exemplo - pode aprimorar a acuidade da percepção do homem em relação ao mundo que percebe através das possibilidades e disponibilidades do corpo enquanto órgão motriz de contradições, novas condições, acontecimentos e situações sociais.

Para desenvolver a questão da autoria (aqui também de um(a) ator-dramaturgo ou atriz-dramaturga), um dos caminhos consiste em aprofundar a noção de ator-encenador (atriz-encenadora) e de encenação, respectivamente, enquanto multiartista e arte da cena, a partir de traços experimentais de adaptação e transposição de conteúdos textuais. A fonte de criação deste(a) artista, mesmo que venha através do mundo material, tem no mundo das ideias suas possibilidades de (des)codificação, transposição semântica e simbólica-metafórica. Desde a concepção - seus aspectos introspectivos, filosóficos, suas singularidades de confronto aos mundos real-ideal -, até seus recursos de transferência, transformação e adaptação simbólicos e político-estéticos.

As oficinas teórico-práticas na graduação pretendem aprofundar o pensamento acerca da formação de um(a) artista da cena a partir de um corpo que dialetiza seus questionamentos e suas percepções de mundo ao experimentar a criação sensível a partir de uma concepção principalmente textual e dramaturgic (em suas implicações filosóficas e políticas). Isso permite investigar aspectos singulares do registro cênico (de concepção textual autoral) em suas manifestações variáveis impressivas e

expressivas. A pesquisa pode ser relevante, também, ao(à) professor(a) de teatro como condutor(a) de processos coletivos de criação, um mediador-motriz à circulação do teatro enquanto arte pública e acessível-disponível - pertinente, também, por seus aspectos de condução, ao(à) professor(a) de artes que atua em sala de aula com um coletivo de estudantes.

O problema da pesquisa concentra-se na dificuldade de estudantes e artistas ao produzir materiais e conteúdos discursivos autorais a partir de concepções filosóficas e políticas complexas, abrangendo suas contradições em poéticas, formatos e técnicas propositivos e em campos múltiplos de linguagem. Assim, a mesma pesquisa pretende oferecer aos estudantes, artistas e pesquisadores oportunidades de pensar o ofício do(a) ator-autor(atriz-autora) e do(a) professor(a) como agentes do mundo, relacionais e relacionáveis, em toda a complexidade que isto abrange; em vez de um lugar de artifícios artísticos restritos ao conhecido mundo da arte, compreender também a ação artística além de formatos convencionados e segmentados, trazendo-a às nossas extensões atuais, concretas e cotidianas de mundo, aos mistérios das transformações corporais, aos nossos espaços alheios, à firme leveza de suportar, ressonar e sobreviver a tudo aquilo que é.

O material investigado e criado à encenação pretende partir da concepção de autoria em termos de ideia, mesmo quando partido para (ou de) elementos concretos, técnicos e de produção ao processar, transbordar e transformar os possíveis imaginários abstratos surgidos de processos criativos. Não ape-

nas interessa os novos lugares de investigação gerados a partir do encontro de dois lugares, mas principalmente as singularidades do “como” fazer nessa imersão da pesquisa artística sempre fronteira à vida.

Pretende-se investigar aspectos pontuais relativos à encenação de textos autorais através da ideia de ator-autor (atriz-autora) a partir de entrevista com dois atores-autores de Belo Horizonte - Minas Gerais, e aplicar duas oficinas teórico-práticas em turmas da graduação em Teatro, a princípio na UDESC. Dali, questionar a possível relevância política de um(a) ator-autor(atriz-autora) à encenação, primeiro através das sugestões de seu próprio texto-material e possíveis dramaturgias, em seguida aplicando-o à encenação através do trabalho em cena - como ator (atriz) e encenador(a) (este(a) último aqui dado(a) como aquele(a) que espacializa e dá forma ao material sugerido-proposto e criado); pautar aspectos distintos e possíveis relativos ao grau e à pertinência autoral em produções cênicas deste(a) ator-autor (atriz-autora) enquanto dramaturgo(a) e ator-encenador (atriz-encenadora), contrapondo-os às distinções ao trabalhar com textos de outros autores; e pensar, propor e aplicar alternativas de acréscimo à formação teatral com práticas de estímulo à criação autoral em curso(s) universitário(s) de Teatro e outros sítios de formação de atores/professores e diretores.

A abordagem pretendida abrange uma viagem para Belo Horizonte (ou uma entrevista via Skype) ao propósito de investigar, através deste contato, prováveis conteúdos metodológicos, pedagógicos e poético-artísticos dos processos de en-

cenação autorais de dois atores-dramaturgos da Companhia QuatroLosCinco.

As duas oficinas aplicadas em turmas da graduação em Teatro pretendem investigar caminhos de escrita e produção criativa à cena, identificando atributos poéticos, literários e político-filosóficos, a fim de tomar conhecimento característico de um possível fluxo inventivo, técnico, impressivo e expressivo de criação. E dali experimentar e projetar possíveis meios de espacialização (cênica) desse material textual-poético criado.

Assim, entrevistas com dois atores-autores, no primeiro ano da pesquisa, podem coletar possíveis aspectos da transposição do texto poético à cena - permitindo a transformação de qualquer material escrito -, caminhando entre possíveis pontos de partida à encenação e à condução de processos coletivos de criação que encenem diferentes configurações poéticas.

Dado à Licenciatura, o rol do(a) artista é integrado ao do(a) professor(a) (neste caso alternando os papéis e complementando-os ao mesmo tempo) como um(a) propositor(a) entregue à arte da condução pública e relacional, pensando no que pode ser proposto enquanto investigação inventiva e política à coletividade em seus processos. Assim, ele(ela) abre organicamente seus espaços condutivos-conectivos e cede espaços respiratórios às buscas e intervalos-silêncios do coletivo em que atua, inclusive através das conexões que fazem suas partes individuais.

Em todos os processos serão investigados meios de abranger as emergências das situações e acontecimentos individuais e coletivos, de modo que a ação de pesquisa e aprofun-

damento possa ser presentificada individual e coletivamente. Assim, pode ser direcionada à escrita poética, prosa, ou ainda à experimentação corpóreo-vocal, por meio de partituras corporais que sugiram e investiguem a criação de textos cênicos, portanto, já em aplicação e transformação. O foco de abordagem dá-se ao investigar metodologicamente se há motivos ou pontos de partida provocativos à criação (o que toca, sobra, resta ou falta). E em considerar, quando possível, suspender e/ou subverter os formatos e propostas dos jogos convencionais de criação e aplicação às necessidades emergentes das circunstâncias. Por vezes os estímulos dão-se através de leituras ou mesmo através da listagem de tópicos de interesses investigativos para aprofundamento temático em áreas às vezes aparentemente alheias (literatura; filosofia; sociologia; política; cinema; comunicação). O processo necessitará de um acompanhamento constante do condutor (autor da pesquisa), que organizará a condução dos formatos de investigação dos indivíduos ou conjuntos que propuserem seus caminhos específicos de imersão.

Quando necessário, o condutor traçará caminhos de investigação específicos e direcionados aos corpos mais indecisos por meio de diálogos. Durante o processo, os materiais cenicamente mais introspectivos serão referências de contágio e diálogo aos corpos de caminhos explicitamente cênicos. Serão sugeridas interlocuções com expressões dos corpos introspectivos. O processo propositivo da condução pretende-se compositivo e auto-investigativo, dado à possibilidade de sugerir contenções, expansões, pausas, congelamentos, silêncios e respiros, quando

as estruturas das composições em criação apresentarem escuta e disponibilidade para tais sugestões. À escuta e à disponibilidade dos participantes será dada especial atenção, considerando que esses precisam estar receptivos à intervenção externa do condutor desde que aceitem um processo por condução externa.

A condução do autor da pesquisa nos experimentos práticos será considerada em seus aspectos mediadores, sugestivos e diplomáticos, ao passo que os próprios participantes descubram nas minúcias e sutilezas de seus corpos as questões e provocações densas, razoáveis ou mesmo silenciosas que, talvez na segurança de suas tribos e papéis sociais não se façam expressivamente visíveis.

A extração de material ao aprofundar a noção de ator-ator(a) dar-se-á a partir do pensamento benjaminiano acerca da produção, da autoria e da técnica - pensadas especificamente à cena. A produção será pensada desde a concepção das ideias, e nesse ponto firmo o foco inicial de análise: recursos disponíveis e pensados durante o processo de concepção até o registro escrito mais ou menos formal; e como esse material transforma-se em texto e material à cena - portanto sua espacialização-encenação. O autor como produtor, de Walter Benjamin, dá subsídios teóricos para pensar as relações já práticas pertinentes à escrita e aos processos de sua encenação. A escrita abrange elementos inclusive performativos, embora o foco dê-se à sua espacialização. A ênfase dada por Benjamin à produção e à técnica leva-nos a pensar as transições de ofícios no teatro: o(a) produtor(a), o(a) ator(a), o(a) diretor(a). Como

o(a) autor(a) (aqui interpretado(a) também como aquele(a) que concebe a ideia e o projeto à cena) relaciona-se com o tempo e o espaço desde a partida da ideia à escrita até sua encenação.

Junto a isso, será feita uma entrevista (que servirá, então, como fonte) com os atores Assis Benevenuto e Marcos Coletta, da QuatroLosCinco, para pensar de que modo um ator-autor pode ser propositivo ao suscitar novos formatos de encontro, colaboração e sugestão de prática e pensamento político-poéticos através das artes cênicas. Como propor uma revolução poética na linguagem? Como a figura de um ator-autor relaciona-se com o próprio material criado e sua encenação?

O desdobramento teórico a partir de Clément Rosset pretende pensar a ideia de ator-autor (atriz-autora) em contraponto à noção de “repetição” de conteúdo; da aplicação de textos de outros autores em materiais cênicos “próprios”; e do fator repetição no material autoral - com o propósito de gerar ao(à) artista-encenador(a) caminhos de investigação poéticos que sejam ramificados de suas experiências menos mediadas - mais próximas à vida em experimentação, interpretação (histórica, literária, e político-social) e em seu constante suceder de tentativas.

Além disso, as proposições de Hans-Thies Lehmann em *Escritura Política do Texto Teatral* farão arcabouço para caminhos de investigações ligados à necessidade interventiva e ao teor do material criado-interpretado - relativo aos seus atributos e conteúdos. O léxico do drama moderno e contemporâneo, organizado por Jean-Pierre Sarrazac, pode aprofundar o diálogo pensando os formatos possíveis de diversos teores de encenação

através de questões mais pontuais: do paradoxo público-íntimo e das necessidades orgânicas aos modos contemporâneos de operar (de quem se disponibiliza à atividade criadora). Quase sempre na direção de tornar essas questões públicas, compartilháveis, transitáveis e circundantes. David Harvey sugere, a partir de Condição pós-moderna, elementos para outras visões acerca do tempo-espaço que podem ser válidos para pensar a espacialização cênica através do tempo e das ideias de compressão e dilatação.

Revolução e Masoquismo - George Büchner, Heiner Müller e Georges Bataille, texto disponível na Escritura Política do Texto Teatral, de Hans-Thies Lehmann, permite pensar elementos presentes nos processos de criação textual e cênica - na escritura política e corporal durante a experiência de criação. Aqui, a transformação da ideia de dor em lacuna junto às matizes mais densas e controversas são integradas ao movimento de criação na medida em que este se reconhece como parte de um todo - e parte de outros sistemas: político-econômicos, biológicos, subjetivos e relacionais.

A partir de Cena a ser feita / a ser desfeita, termo designado por Francisque Sarcey, apresentado por Patrick Leroux e Catherine Naugrette no Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo, aprofunda-se à escritura autoral e política através das lógicas do *descontínuo* e da *decupagem*, ambas partidas da noção de distanciamento na escrita.

Pensa-se a escritura corporal como escritura política às referências e substratos da experiência de criação textual à cena, o que abrange as pertinências referentes à criação autoral e como

este autor reconhece suas posições política e corporal no mundo, mesmo em nuances vulneráveis e oscilantes.

Num primeiro momento direcionado à produção artística e cultural, em todas suas expressões conceptivas, a visão desdobrada de Benjamin a partir da técnica e sua contextualização e o seu reconhecimento prático, político e relacional à noção de um autor como produtor darão base ao pensamento espaço-temporal, proposto em compressão ou dilatação a partir de David Harvey e desenvolvido por Andrea Menezes a partir da noção de ressignificação das relações ou de tudo aquilo que se relaciona.

A partir da chave ator-autor (atriz-autora), desenvolve-se aspectos políticos e filosóficos propostos por Benjamin acerca da consciência à produção: a quais prováveis interesses sirvo?; que tipo de tendência político-social, estética e poética eu endosso?; a quais conteúdos volto-me ao aprofundamento literário-dramatúrgico e discursivo dos materiais que escrevo e produzo-enceno?; como os contextos sociais vivos interferem e se relacionam à minha produção?; o material que crio propõe transformações às relações e sistemas atuais?; em que posição processual e política me coloco às relações sociais de produção?; penso através das estruturas técnicas de nossa situação atual?; como transformo as relações com a técnica através das relações sociais e co-criações?; em que extensão produzo materiais que endossam aspectos comuns e possíveis de transformação político-social ou restrinjo-os às questões privadas, pequeno-burguesas e individuais?; como o registro textual à cena pode ser transformado em mate-

riais sonoros e visuais?; como sugiro modificações possíveis no aparelho social-relacional e produtivo?; como suscitar modos de vida que integrem o prazer, a sustentação e a resiliência?; como efetivar e desenvolver novas práticas e formatos de encontro e para quais fins?; como espacializar materiais cênicos que possam ser estimulantes à participação de novos colaboradores-produtores?; como adaptar-se a uma nova concepção de artista como um ser gerador de situações colaborativas?; qual minha posição no processo produtivo como um todo - não só dentro da área em que atuo, mas como ser social no mundo?

O Real e seu duplo, de Clément Rosset, oferece material para pensar um possível teor da repetição e também um possível teor refletido da autoria através de Walter Benjamin. Relacioná-los tornará possível pensar a relevância das experiências que traçam-se através de processos que compunham-se da repetição (de um fragmento textual ou corporal), diferindo-os ou convergindo-os de outros talvez mais abertos à imprevisibilidade e à criação em tempo real.

Revolução e Masoquismo - George Büchner, Heiner Müller, texto presente no livro de Lehmann, permite pensar o processo de concepção e geração da escrita à cena a partir das noções de dispêndio, transgressão, estado de aborrecimento e obra obscena. Já o descontínuo e a decupagem pretendem aprofundar as tentativas de proceder metodologicamente à criação da cena e desenvolvimento dramaturgico da escrita ao teatro - desde o texto teatral até as partituras e transições discursivas e espaço-temporais. Por todo o processo, a técnica, bastante citada

por Benjamin, será pensada em sua complexidade poética, metodológica e experimental.

Assim, o embate teórico inicial em torno da autoria será dado a partir da concepção de Walter Benjamin acerca do “autor como produtor”, em *Magia e Técnica, Arte e Política*, em complemento e contraponto à noção de repetição apresentada por Clément Rosset ao final de *O Real e seu duplo*. Além disso, tecem-se os desdobramentos da criação autoral textual através da *Escritura Política do Texto Teatral*, de Hans-Thies Lehmann - de onde pretende-se estruturar os campos de reconhecimento político e filosófico do ator-autor à cena e à condução de processos coletivos, abrindo então conversas com o *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, organizado por Jean-Pierre Sarrazac - relativas às extensões dramatúrgicas e cênicas do material textual criado.

Pretende-se, através da pesquisa, gerar um material referencial para artistas pesquisadores que estejam interessados em desenvolver uma linguagem poética associada à percepção da coletividade, dos sentidos-interpretações dados à vida e seus sistemas, mesmo através de complexas manifestações paradoxais. Numa inclinação talvez mais universal, híbrida, atenta à abertura de contradições e caminhos, foca-se em possíveis recursos de encenação mesmo a partir de conteúdos e materiais poéticos distintos, não-lineares, não-narrativos, controversos e ambivalentes.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin - 8ª Ed. revista - São Paulo: Brasiliense, 2012 - (Obras Escolhidas v. 1)

HARVEY, David. A compressão do tempo-espaço e a condição pós-moderna. In: Condição pós-moderna. São Paulo: Loyola, 1989.

LEHMANN, Hans-Thies. Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schlegel. Tradução de Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. São Paulo : Perspectiva, 2009. Coleção Estudos, 263. Revolução e Masoquismo, p. 105.

MENEZES, Andrea. Resignificação das relações sociais diante da compressão do tempo-espaço. Disponível em: http://www.rp-bahia.com.br/trabalhos/paper/resenhas/resignificacao_das_relacoes.pdf. Acesso em 14 dez 2018.

ROSSET, Clément. O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão; apresentação e tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre : L&PM, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Léxico do drama moderno e contemporâneo. Jean-Pierre Sarrazac (org.) e Catherine Naugrette.

Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Cena a ser feita / A ser desfeita. p. 48-49.

Página oficial do Quatroloscinco - Teatro do Comum. Disponível em <http://www.quatroloscinco.com/>. Acesso em 20 fev. 2019.

GRUPO DE PESQUISA TEATRAL ATORMENTA, UM DOS PIONEIROS NO ESTUDO DO CLOWN EM FLORIANÓPOLIS

Sandro Piacentini (UDESC)
piacentinisan@gmail.com

Resumo: Com o crescimento de *clowns* (grupos e uni-personais) na cidade de Florianópolis nos últimos anos vimos a necessidade de descobrir como esses grupos se desenvolveram, como constroem seus *clowns* e estes expressam esse seu modo de “ser” tão próprio. Utilizamos como ponto de partida o Grupo de Pesquisa Teatral Atormenta, que foi um pioneiro na pesquisa do *clown* aqui na cidade, trabalhando por nove anos e apresentando-se por várias cidades do país. Nosso intuito é entender o processo de construção deste grupo ao refletir sobre que *clown* foi esse e como ele se relacionava ao processo de treinamento dos atores, mapear a busca de suas referências de trabalho *clownesco*, bem como compreender o entendimento do que era o *clown* para o grupo.

Palavras-chave: *Clown*. Máscara. Treinamento.

Uma cena começa a ficar mais frequente nas ruas e espaços públicos da capital: os narizes vermelhos, os *clowns*. Os

clowns ou palhaços são talvez as figuras cômicas mais conhecidas não só aqui, mas em grande parte do mundo. No Brasil, o palhaço, como conhecemos, difundiu-se bastante através dos circos itinerantes que transpunham o país de norte a sul, passando pelas grandes e pequenas cidades. Para o palhaço o picadeiro é o palco, e através do jogo com a plateia cria suas *gags*, *tiradinhas* (jogos ensaiados, que solicitam que a plateia participe com sua opinião e também “atuem” na cena). O circo foi com certeza um grande difusor, porém, há outras influências, também vindas da Europa (o *clown* tem origens muito antigas) de onde veio o termo *clown*, hoje assim aceito, apesar das diferenças nas concepções entre *clown* e palhaço do circo.

A visibilidade dos *clowns* também é aparente, no sentido de que, enquanto linguagem de máscara, há muito que pode ser pesquisado e mostrado. Ainda confunde-se o *clown* com qualquer pessoa vestida de palhaço - só a roupa basta para confundir os que o observam. Não entendem a diferença porque a linguagem ainda não é compreendida muitas vezes para além da fantasia. Mas para ser *clown* ou palhaço, existe uma prática, uma pesquisa específica, um treino, ou ainda um aprendizado no estilo *de pai pra filho* (método amplamente usado no circo).

Para alguns, o ofício, o exercício da profissão, se confunde com uma simples roupa de carnaval. Para outros, esta profissão esta pautada por muitos anos de dedicação a um só personagem.

Trabalho com meu *clown* Tortellini há um bom tempo e nunca fiquei tão otimista com a linguagem, pois, sua difusão agora é mais perceptível. Sou do tempo em que só existia um

único grupo de *clowns* na cidade de Florianópolis, o Grupo de Pesquisa Teatral Atormenta. Tive a oportunidade de trabalhar sob a instrução de Geraldo Cunha, aluno de Roberto Mallet. Em 1995 foi meu primeiro contato com a linguagem – o trabalho com a menor máscara do mundo.

Ao longo desses anos, a linguagem ganhou muito espaço. Temos hoje outros grupos trabalhando na cidade tornando o *clown* uma constante em mostras locais, nos festivais, nas maratonas e nos projetos de grupos. Dentre eles estão grupos como o Traço Cia de Teatro, com o projeto intitulado *Traço de Bolso*. A Cia Pé de Vento formada por duas ex-integrantes do grupo Atormenta – Andréia Padilha e Wanderléia Will –; o circo-escola Circo da Dona Bilica, agora conhecido como Escola de Palhaços, com sua lona armada no Morro das Pedras é uma referência para atores que querem estudar *clown*; entre outros que ainda podemos estudar nessa pesquisa.

Da criação do Grupo de Pesquisa Teatral Atormenta para cá temos uma longa trajetória do *clown* na cidade de Florianópolis-SC. O grupo Atormenta, como o chamávamos, foi criado em 1990 e suas atividades duraram por cerca de nove anos. Tinha como integrantes do grupo o diretor do Geraldo Cunha e como atores, Andréa Padilha, Márcio Corrêa, Pedro Ilgenfritz e Wanderléia Will. Seus *clowns*, respectivamente são: Chimboça Tongo, Peidolito e Tiririca. No ano de 1995 foram admitidos mais três integrantes: Alexandre Farias, Sandro Piacentini e Tânia Lisboa (e depois de pouco mais de um ano, o grupo voltou a formação inicial).

Enfatizo aqui que Atormenta foi o grupo que começou a pesquisar o *clown* enquanto linguagem em Florianópolis – sem desprestigiar os *clowns* que já atuavam aqui, como aquele feito por Patrícia dos Santos ou Patricia Puck, como alguns a conheciam.

Entre suas atividades performáticas, o grupo trabalhou em vários espaços cênicos diferenciados, como o palco italiano, a rua, a praia, o shopping e o ônibus urbano. Além do estudo dos trabalhos em diferentes ambientes, outra abordagem nas suas pesquisas foi o estudo do tipo local, o *manezinho*, o típico descendente de portugueses açorianos com características bem peculiares tanto de fala quanto de comportamento e costumes.

Desta última surgiram os personagens Seu Maneca e Dona Bilica, um casal bem conhecido na Ilha. Mesmo sem usar o nariz vermelho eles não deixavam de usar o jogo com o público nas intervenções performáticas por vários espaços da cidade. Em seus nove anos de estrada, o grupo levou o *clown* para muitos festivais e apresentações em várias cidades.

A pesquisa que pretendemos fazer é investigar os procedimentos metodológicos utilizados pelo grupo na criação de seus *clowns*. Quais são as suas referências e o processo de treinamento dos atores. Estudar que *clown* era esse que o grupo “Atormenta” criou e apresentou em Florianópolis.

Clown e máscara

O conhecimento dos bufões, *clowns* e palhaços tem história muito longínqua, deixando somente rastros de seus métodos e técnicas, tanto de treino, quanto de construção cênica. Foi no rastro deixado por famílias circenses, cômicos de feira, *commedia dell'arte* que Jacques Copeau vai se inspirar para realizar um estudo laboratorial da máscara. Suas pesquisas estendem-se do continente Africano até o Asiático, onde, além das máscaras expressivas, descobre a máscara *nobre*.

O estudioso teatral francês Guy Freixe, em sua obra *As Utopias da Máscara nas Cenas Europeias do Século XX*¹⁹² (2010), relata o processo de desenvolvimento das pesquisas na escola de Copeau. Desde as experiências com vários materiais para confeccionar as máscaras para os atores (cada um fazia sua própria máscara), até o trabalho com o artista plástico Amleto Sartori que estuda os procedimentos de confecção em couro, um processo que estava se perdendo. O artista, mais do que descobrir como fazer a máscara, procurou também descobrir como usá-la, e como o ator explora seu corpo e movimento no espaço a partir das possibilidades e limitações que cada tipo de máscara impõe ao ator. Em seu procedimento, ele trabalhava primeiramente com a máscara *nobre*, depois as expressivas e criava, ao mesmo tempo, um ambiente de pesquisa individual e coletiva (FREIXE: 2010, pp.115-134).

192 Título original: *LES UTOPIES du Masque Sur les Scènes Européennes du XXe Siecle*.

A Professora Elizabeth Lopes, uma das primeiras pedagogas na formação de atores através do uso da máscara que continua em atividade hoje no Brasil, diz que existem duas correntes teatrais influenciadas pela escola de Copeau (Vieux Colombier) que atingiram grande difusão na Europa e Estados Unidos no uso da máscara como base de seu treinamento com atores, são representadas por Michel Saint-Denis e Jacques Lecoq.

Na escola de Saint-Denis é dado mais ênfase ao estudo da máscara como um possibilitador, um facilitador para criar uma outra linguagem corporal; enquanto Lecoq utiliza a máscara quase que neste mesmo sentido, diferenciando-se por centrar parte de seus estudos, na criação de um conjunto de movimentos (partituras) como base de treinamento do ator. Ambas as escolas tem para Elizabeth Lopes em comum o uso da máscara como “um instrumento para soltar as tensões do ator e controlar a expressão de seus movimentos”. (BELTRAME e ANDRADE: 2010, pp.37-38)

Em nossa escolha teórica optamos por utilizar os ensinamentos da corrente de Jacques Lecoq, por este trabalhar diretamente com o *Clown*, que é o centro da nossa pesquisa.

Lecoq desenvolveu o trabalho com a máscara do *clown*, o nariz vermelho, aquela minúscula bolinha vermelha que cobria somente o nariz, a qual já era usada pelos palhaços de circo e cômicos. Lecoq criou um processo pessoal de construção de *clown* com elementos dos seus próprios estudos sobre a mimese, o estudo do movimento e improvisações individuais, em duplas, ou trios.

A máscara do *clown* na pedagogia de Lecoq faz parte de um processo maior de contato do ator com a máscara neutra e com a máscara expressiva, na exploração das múltiplas possibilidades de movimento e expressão do corpo no espaço. Porém nossa pesquisa quer em Lecoq um conceito chave: *clown próprio*.

Para fundamentação teórica desta pesquisa utilizaremos o conceito de *clown próprio*, desenvolvido por Jacques Lecoq em sua escola como parte de estudo da máscara neutra e da máscara expressiva. Em sua obra *O Corpo Poético – uma pedagogia da criação teatral* (2010), Lecoq descreveu o estudo do *clown* próprio como uma proposta de construir o seu *clown* a partir não de um personagem que se imagina e delinea para dar vida. Ele propõe ao ator uma investigação sobre suas próprias fraquezas, sua fragilidade como ser humano, como também seu tipo físico, seu temperamento, seu ritmo e agilidade. Enfim, uma pesquisa de si e também de suas possibilidades cômicas, para libertar o seu *clown*, o ser cômico, ridículo, e frágil que temos dentro de cada um de nós.

A pesquisa do *clown* próprio de cada um é, Primeiramente, a pesquisa de seu próprio ridículo. Diferentemente da *commedia dell'arte*, o ator não tem de entrar num personagem preestabelecido (Arlequim, Pantalone..). Deve descobrir nele mesmo a parte *clown* que o habita. Quanto menos se defender e tentar representar um personagem, mais o ator se deixará surpreender por suas próprias fraquezas, mais

seu *clown* aparecerá com força (LECOQ: 2010, p.214).

Essa proposta de construção do seu *clown próprio* é compartilhada por Luís Otávio Burnier, renomado pedagogo teatral brasileiro que estudou o treinamento do ator, e utilizou proposta semelhante de trabalho de construção de *clown*, o *próprio clown*. Em Burnier existe preocupação semelhante com a pesquisa do ator no que é frágil e ridículo dentro dele (BURNIER: 2001, p.205-220). Através de Burnier, o *clown* vai ganhar evidência e se prolongar nos trabalhos de seus alunos do LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais), em suas oficinas pelo Brasil e exterior.

O conceito de *clown próprio* serve de base para entendemos que outras formas de construção de *clown* são utilizadas pelos atores envolvidos na pesquisa. Esse “processo” de construção do *clown* se assemelha justamente na questão da busca interior do ator, da não representação do *clown*, de um mergulho na sua própria subjetividade. Independente das formas de treinamento, que é entendido aqui como esse conjunto das práticas tanto físicas quanto expressivas, que envolvem desde exercícios até estudos de outras práticas teatrais e expressivas de outras culturas, o processo de interiorização, de libertação dos seus ridículos e fragilidades, a improvisação e o jogo com o público são pontos de ligação que nos interessam focar para entender como construir um *clown*.

Clown Próprio

Os procedimentos de criação de *clown* que o ATORMENTA se centrava na exploração das características individuais dos atores, de sua estrutura física e seu temperamento. Qualquer defeito ou peculiaridade corporal eram explorados, assim, o alto-magro explora a finura das suas pernas; o baixo sua agilidade no solo; o gordo fica mais gordo e toma espaço na cena. O defeito que poderia ser ridicularizado pelos outros, o *clown* mesmo os ridiculariza em si mesmo, tornando o processo de criação de *clown*, algo muito pessoal. Esta exploração do ator sobre si mesmo, sobre o que há de engraçado em seu próprio corpo, e na exposição voluntária às situações ridículas do cotidiano, estão alinhadas ao conceito de *clown próprio*.

Treinamento e Técnica

A criação do *clown* é acompanhada paralelamente pelo treinamento dos atores, que envolvia o uso do corpo e expressões, porém, sem o uso da voz. Sendo a voz um dos principais meios de comunicação, sem ela, o *clown* precisa reorganizar seu corpo para criar uma nova linguagem, um novo alfabeto. O grupo ATORMENTA procura superar essa dificuldade de não usar a voz, utilizando-se de apitos e sons. Mas seus trabalhos paralelos (Seu Maneca e Dona Bilica), acabam explorando um pouco da cultura popular local, língua e expressões comuns. Criar empatia através da palavra, da voz é cativar os sentidos do especta-

dor. É trazer lembranças e estórias escondidas no inconsciente de cada um. Uma música, uma cantiga, um instrumento musical/sonoro diz mais do que um texto inteiro. A voz é identidade, assim o *clown* fala do outro, mas também fala de si. O que sou e como o expectador me percebe. Ator e “personagem” se interpenetram. O público vê os dois, ora mais um, ora mais o outro.

Voz e Oralidade (vocalidade): Que riqueza o Brasil tem em termos de cultura popular, de norte a sul podemos ver inúmeras manifestações artísticas com semelhanças, diferenças e singularidades. Na oralidade temos “o repente”, “a trova”, “o declamador”, como expressão de um jeito regional de “cantar” a vida, as dificuldades e também a valentia, a astúcia e a malandragem do brasileiro. O repentista ou trovador, cria nesta disputa verbal uma relação de cumplicidade com o público a medida que espera dele o apoio e incentivo. O *clown* pode ir além e brincar não só com a musicalidade dos repentistas, como com o sotaque e as expressões regionais. Imitar os instrumentos musicais e criar instrumentos improvisados na frente do expectador. Essas pesquisas podem abrir o campo de utilização da voz, da palavra e do som enquanto objeto manipulável e expressivo.

Mesmo quando apoiadas na literatura de cordel, são geralmente manipuladas pelos artistas ou mesmo modificadas de alguma forma. O hibridismo é muito comum e sadio. A mistura de elementos da dança, da música e da palavra aproximam o expectador da sua cultura numa perspectiva mais abrangente possível e menos regionalista.

Voz e Linguagem cômica: Dos instrumentos linguísticos: *trocadilhos, paradoxo e tiradas*, incluindo a *ironia*, todos são bons para a crítica sutil ou escrachada. A caricatura (outro elemento do exagero) e o deboche político também. O humor reside tanto no dito como no mostrado, portanto, o *clown* precisa dominar bem o assunto da crítica e no caso da caricatura (imitação), o seu modelo (corpo/voz). Quanto às profissões, pode-se dizer, que ele tem todas dentro dele, inclusive a de ator.

O *clown* pode ser qualquer um: médico, bombeiro, vendedor, faxineiro etc. Sua base é mais a paródia dos profissionais, o que eles têm de engraçado; o ridículo de cada ação humana está em todas as camadas sociais. Nisso o riso é democrático, porque se ri até da desgraça do outro e da própria pobreza (Carlitos). Na voz o *clown* explora as expressões características (técnicas) de cada profissão e exagera perdendo-se na verborragia. Quando digo da voz, digo também do corpo, que no caso do *clown* está quase sempre harmonizando a relação entre um e outro para suscitar o riso. É porque a voz é corpo que preenche e se expande no espaço junto com o corpo do ator. O encontro do corpo ridículo com a voz ridícula resulta no riso. Mas isso, o ator só consegue ensaiando e testando na prática.

Meus estudos sobre o grupo ainda apontam outros elementos que se articulam com a criação de *clown* que é a improvisação e o jogo. O processo escolhido pelo grupo forma esta tríade que envolve: *próprio clown*, jogo, improvisação. Da articulação destes elementos com o treinamento dos atores é que surgiram os *clowns*.

REFERÊNCIAS

ASLCHITZ, Jurij. **Treinamento para sempre**. Tradução Elen Dourado. – 1ª Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2017.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O Ator no Corpo do Ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BOLOGNESE, Mário Fernando. **Circos e Palhaços Brasileiros**. São Paulo: editora da UNESP, 2009.

BONFITO, Matteo. **O ator-Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURNIER, Luiz Otávio. **A Arte de Ator: Da Técnica à Representação**. Campinas: UNICAMP, 2001.

CASTRO, Alice Viveiros. **O Elogio da Bobagem** – palhaços no Brasil e no Mundo. São Paulo: Família Bastos editora, 2014.

DAVINI, Sílvia Adriana. **Cartografias de La voz em El teatro contemporâneo: El caso de Buenos Aires a fines Del siglo XX**. Buenos Aires / Bernal; Universidade Nacional de Quilmos, 2007.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas – São Paulo: Editora da UNICAMP – Imprensa Oficial do Estado, 2001.

FERRACINI, Renato, org. **Corpos em Fuga, Corpos em Arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed. : Fapesp, 2006.

FREIXE, Guy. **Les Utopies Du Masque sur lês Scènes Européennes du XXe Siècle** [As Utopias da Máscara nas Cenas Europeias do Século XX]. Montpellier: L'Entretemps, 2010. Tradução de José Ronaldo Faleiro.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético**: uma pedagogia da criação teatral. Colaboração de Jean-Gabriel Carasso e de Jean-Claude Lallias; tradução de Marcelo Gomes. – São Paulo: editora Senac São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2010.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**: práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

WULF, Christoph. O ouvido. **Revista de comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**. Porto Alegre: UFRGS, n. 9, março de 2007.

ZUNTHOR, Paul. **A letra e a Voz.** Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral.** Trad. Jerusa P. Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

O TEATRO DO SENTENCIADO DE ABDIAS NASCIMENTO: ENCENAÇÕES ESQUECIDAS

Viviane Becker Narvaes (UDESC e USP)

vivianenarvaes@gmail.com

Resumo: Este trabalho é fruto de pesquisa de doutorado em andamento na Universidade de São Paulo - USP, trata-se de investigação histórica de natureza qualitativa e documental, cujo objeto é o *Teatro do Sentenciado*, expressão cunhada por Abdias Nascimento para descrever as experiências de encenação desenvolvidas no interior da unidade prisional em que esteve encarcerado no Estado de São Paulo na década de 1940, a saber, a Penitenciária do Carandiru. Tal produção teatral diz respeito ao conjunto de representações realizadas dentro da penitenciária, no ano de 1943. Ao sair da prisão, fundou o Teatro Experimental do Negro – TEN, cujo objetivo principal era a inserção dos atores negros no palco. A experiência teatral que examinaremos ocorreu antes da fundação do TEN, protagonizada por sujeitos profundamente invisibilizados em nossa sociedade, constituindo-se também como resistência cultural e étnica, uma vez que já na década de 40 o perfil da população carcerária era bastante específico. Nossa discussão se dá a partir da compreensão de que este teatro se refere às expressões artísticas das classes populares da sociedade brasileira e, portanto, é necessário recapitular as relações entre tais setores de extração popular e o

mundo do teatro na história brasileira. O contexto sócio-histórico de humanização das prisões era uma tendência mundial e o *Teatro do Sentenciado* foi realizado concomitante à implementação de reforma no sistema prisional brasileiro, em interlocução com modelos europeus. O presente trabalho promove um diálogo interdisciplinar entre Artes Cênicas e História.

Palavras-chave: Teatro e Prisão; História do Teatro; Abdias Nascimento.

O presente trabalho, fruto de pesquisa de doutorado na Universidade de São Paulo, se propõe a evocar a memória de encenações teatrais realizadas na Penitenciária do Estado de São Paulo, em 1943, algumas cenas curtas, ou “cenas brasileiras” conforme as identifica Abdias Nascimento, e números musicais. Os espetáculos criados foram: *O Preguiçoso* (1943) no dia 2 de agosto, *O dia de Colombo* (1943) e *Revista Penitenciária* (1943) no dia 12 de outubro, *Patrocínio e a República* (1943) no dia 15 de novembro, *Defensor Perpétuo do Brasil* (1943) provavelmente no dia 7 de setembro, e *Zé Bacoco* (1943) no dia 4 de dezembro. As cenas brasileiras foram *Apertura de Simplício e Zé Porqueiro* (1943), *Pimpinelli e suas extravagâncias* (1943), *Mais uma do Pimpinelli* (1943) e números de ilusionismo e prestidigitação. Os números musicais foram apresentados pelos grupos *Jaz Cristal* (1943) e pelo *Conjunto Regional Anjos do Ritmo* (1943).

Neste trabalho o foco analítico se restringirá a encenação de *O Preguiçoso* (1943) que doravante passarei a examinar.

Em 1943, especificamente na manhã do dia 2 de agosto, Abdias Nascimento fez sua estreia no teatro com o espetáculo *O Preguiçoso* na Penitenciária do Estado de São Paulo. A estreia se deu de forma modesta, desempenhada pelo inicialmente intitulado Teatro Ligeiro do Orfeão da Penitenciária do Estado de São Paulo e o parco registro de sua existência é marcado por um programa feito a mão que indica seu autor, A. Waldomiro de Andrade, referido como o sentenciado número 7057. Além de autor, Waldomiro também atuou na peça fazendo o papel do personagem O médico, e Abdias Nascimento, o sentenciado número 7349, fez o papel de O pai.

Outro documento importante que registra a estreia da peça é a edição número 3, de 15 de agosto de 1943 de o Nosso Jornal, órgão de imprensa dos sentenciados da Penitenciária do Estado de São Paulo. O periódico dedica dois textos à estreia de *O Preguiçoso* destacando aspectos da encenação, citando as autoridades presentes e abordando questões gerais referentes à função deste teatro.

O primeiro texto parece ter sido publicado no jornal antes de ser proferido publicamente, pois o jornal é datado de agosto e já no título o autor se refere a uma data posterior. Há um relato de Nascimento que ilumina essas divergências especificando uma inauguração oficial do *Teatro do Sentenciado* depois da primeira apresentação:

O espetáculo saiu. À trancos e barrancos, mas saiu. E agradou. Tanto assim que o Dir. Flaminio resolveu criar o Teatro em caráter definitivo e permanente. O Péricles e eu fomos por ele encarregados de tratar do assunto. Entusiasmado com o novo trabalho, fui deixando de lado o treponema pálido¹⁹³... Marcamos para o mês vindouro, 7 de setembro, a inauguração do outro espetáculo. Seria o da inauguração oficial (NASCIMENTO, 1943, p. 151 – Não Publicado)¹⁹⁴.

Outro fator que concorre para essa ilação é o uso da expressão *Teatro do Sentenciado* em contraposição ao que aparece no programa da peça. A escolha definitiva desse nome do grupo envolveu alguns debates entre os participantes e antecedeu a inauguração oficial:

Marcamos para o mês vindouro, 7 de setembro, a inauguração do outro espetáculo. Seria o da inauguração oficial. Desde logo surgiu o problema: com que nome batizar o nosso Teatro? O Péricles sugeriu “Teatro Ligeiro do Sentenciado”, ao que opus o de “Comedia Penitenciária”. Entre nós discutimos qual dos dois adotar. Contra minha sugestão argumen-

193 “Treponema pálido” é uma referência a *Treponema pallidum*, bactéria causadora da sífilis, pois Nascimento trabalhava na prisão no Serviço da Sífilis.

194 A obra aqui referida consta nas referências bibliográficas, trata-se de livro ainda não publicado, escrito por Abdias Nascimento durante seu encarceramento em 1943 e faz parte do acervo do Ipeafro.

taram que Comédia Penitenciária seria nome um tanto mordaz. Poderiam tomá-lo pelo lado pior e acabar com o Teatro. Achei que de qualquer ângulo que ele fosse examinado só refletiria uma verdade. Mas não quis insistir. Concordei. Venceu o outro, com a supressão do “Ligeiro”. Ficou valendo *Teatro do Sentenciado*, acrescido da divisa, lembrada pelo 54: “*Ridendo ‘castigos’ mores*”¹⁹⁵... (NASCIMENTO, 1943, p. 151 – Não Publicado).

O segundo texto versa sobre o clima de expectativa que se criou em relação ao evento daquela manhã do dia 02 de agosto e da importância atribuída à presença das autoridades e ao conjunto das reformas promovidas pelo diretor da prisão, Flamínio Fávero.

Quanto ao espetáculo propriamente dito, o Sentenciado nº. 6837 em seu artigo assevera: “Em prosseguimento, foram apresentados vários números dramáticos, de ilusionismo e prestidigitação, diálogos, cânticos, etc., exibidos pelos detentos, meus colegas, que se desempenharam admiravelmente” (NOSSO JORNAL, 1943). O elogio aos colegas é econômico, porém expressa a surpresa com o resultado exitoso obtido.

A elaboração do espetáculo se deu em poucos dias, pensada inicialmente como um festival a ser apresentado num

195 Expressão latina cujas redações mais apropriadas são *ridendo castigat mores* ou *castigat ridendo mores* que significa: corrige os costumes sorrindo. Seu uso é atribuído a princípios da comédia e frequentemente associado ao Teatro de Gil Vicente.

evento comemorativo à entrega das condicionais. A comédia contava uma história com três personagens, o menino, o pai e o médico, e isso é quase tudo que sabemos de seu conteúdo. O papel de Nascimento como diretor da peça não está informado no programa, no entanto ao relatar a experiência do *Teatro do Sentenciado*, conta o seguinte em relação a *O Preguiçoso*:

Eu já estava me desesperando. Porque se aquilo continuasse era certo não sair espetáculo nenhum. Por sorte a certa altura todos eles presentiram o fiasco iminente e eminente. Resolveram entregar-me a responsabilidade da cena. O que saísse, saísse. Tudo recairia nas minhas costas. O autor e os demais trabalhariam, porém de mãos lavadas e enxutas. Como Pilatos... (NASCIMENTO, 1946, p. 44).

O programa do espetáculo, que teve início às 9 horas e término às 11 horas e trinta minutos, era composto de duas partes. Na primeira, vários números musicais, um número de prestidigitação, um número de sapateado e um número intitulado *Conversa fiada*. Na segunda parte estava prevista a declamação do poema *As três lágrimas* (NEGREIROS, 1930), o canto do *Hino ao diretor* (sem identificação) e finalmente a apoteose com *Luar do Sertão* (CEARENSE, PERNAMBUCO, 1914). São identificados no programa nove participantes, além do Conjunto Regional Anjos do Ritmo.

Com a casa cheia, com “centenas de homens” (Sentenciado n.º. 6837, NOSSO JORNAL, 1943, p.2), a plateia

foi formada pelos detentos da unidade, familiares e autoridades. Foi, inclusive, construído pelos detentos, “por ordem da diretoria” (Sentenciado n.º 6837, NOSSO JORNAL, 1943, p.2), um palco para abrigar o espetáculo e os pronunciamentos das autoridades.

O espetáculo teve início com a apresentação do Conjunto Regional tocando o samba *Ela Vai à Feira* (1941) de autoria de Roberto Roberti e Almanyr Greco, um sucesso gravado por Vassourinha. Um começo animado e que provavelmente, se permitido, deve ter sido vivamente acompanhado pela plateia. De todo modo, o espetáculo iniciou com uma canção bastante popular e que, por meio de sua letra, transporta a assistência para a vida fora da prisão, tanto porque fala da vida cotidiana quanto por falar da mulher.

De manhã bem cedinho ela sai depois de fazer sua oração (bis) vai à feira levando a cestinha de compras na mão tão faceira ela vai arrastando a sandália no chão. Me sinto bem, me sinto bem sempre que vejo a morena faceira quando ela vem, quando ela vem carregadinha de coisas da feira. (VASSOURINHA, 1941).

Vassourinha, um cantor negro, canta a beleza da mulher trabalhadora negra. A morena faceira é exaltada na letra porque acorda cedo e porque é devota. Sua beleza é retratada por sua forma de andar carregando as compras. Diante dessa visão, resta ao observador admirar o que lhe faz bem. Certamente essa in-

trodução musical estava afinada com a espetacularidade popular que marca o programa da apresentação.

Do texto original, apenas um fragmento do número de abertura permanece:

Seleto e distinto auditório. Eu fico profundamente satisfeito, quando trabalho diante de um publico tão simpático como este. Principalmente quando está presente a mulher, quando vejo esse belo sexo que Deus criou. Elas se comparam às mais belas flores de um jardim. A criança é o colar da mulher. É o amigo dos velhos. Até Deus se fez Criança! Com a devida permissão, vou ter o prazer de apresentar meus pequenos trabalhos de prestidigitação moderna, e alguns números de ilusionismo. Antes de dar começo aos trabalhos, eu queria advertir o seguinte: a arte de prestidigitação é a arte de enganar os sabidos. Sim, porque os trouxas, esses já são enganados por natureza. Aqueles que mais enxergam são aqueles que menos vêem... (NASCIMENTO, 1946, p. 44).

Foi com essas palavras que o sentenciado número 7333, saudou a plateia e começou seus números de prestidigitação. Não encontrei nenhuma informação que possa tirar do anonimato esse artista, apenas referência a sua experiência prévia em espetáculos conforme “o 7.333 todo sorridente (o velho hábito de sorrir às plateias)” (NASCIMENTO, 1943, p. 123 – Não

Publicado) e mais adiante expressa seu conhecimento de prestidigitação e ilusionismo:

Outro truque. Tudo invenção de ilusionistas e prestidigitadores. Olhem. Vejam se conseguem permissão que eu demonstro como fazer levitações, materializações e uma porção de bobagens a poder de truques. Tudo isso é mistificação... (Sentenciado nº. 7333 Apud NASCIMENTO, 1943, p. 125 – Não publicado)

Nas primeiras palavras deste mestre de cerimônias e prestidigitador, as virtudes femininas e o apelo religioso se fazem presentes repetindo o tema da canção, porém em forma de prosa na saudação à plateia.

O caráter popular e épico do espetáculo é reforçado pelo diálogo direto com a plateia e pela própria inserção dos números de prestidigitação e ilusionismo no programa. A ligação intensa entre circo e teatro no Brasil também precisa ser demarcada aqui, uma vez que:

As origens do circo-teatro no Brasil estão ligadas ao trabalho artístico de um genial palhaço negro chamado Benjamim de Oliveira (1870-1954). Foi ele quem, na primeira década do século XX, introduziu dramas na parte final dos espetáculos do Circo Spinelli (...) (MERÍSIO *In* FARIA, 2013, p. 433-434).

Certamente Nascimento estava atento a contribuição de Benjamim de Oliveira e a estrutura de música, números de mágica e teatro em *O Preguiçoso* está vinculada às tradições populares.

Outro ponto de destaque na fala de abertura está na inserção cômica que explica a natureza do número de prestidigitação: “a arte de prestidigitação é a arte de enganar os sabidos. Sim, porque os trouxas, esses já são enganados por natureza. Aqueles que mais enxergam são aqueles que menos vêem...” (NASCIMENTO, 1946, p. 44). O recurso da ironia foi finalmente utilizado para garantir a comicidade e simultaneamente estabelecer a conexão com o público.

A relação com a plateia propõe um grau de distanciamento, embora pelo texto acima possa ter se dado também por identificação com a malícia exigida por quem anuncia uma subversão num ambiente de punição e ordem, mas essa relação também vale por seu avesso. Ou seja, há uma advertência, uma solicitação de licença momentânea para transgredir a ordem e nesse sentido mais um aspecto epicizante que estabelece distanciamento.

Após os números mágicos entra em cena um cantor acompanhado pelo Conjunto Regional, cantando o tango canção *Lacrime* (1932) de Alfredo Bracchi e Gino Pazzali, gravado na década de 30. A inserção dessa canção em língua estrangeira no programa é bastante interessante, pois além de mais um sucesso musical que certamente foi reconhecido pela audiência, permitiu ao cantor exibir uma performance vocal impactante. O

autor da letra da música, o italiano Alfredo Bracchi, tinha uma forte relação com o teatro de variedades, tendo dirigido peças e também escrito, além disso trabalhou também com cinema. Essa trajetória aliada à dramaticidade do tango canção *Lacrime* permite inferir que a canção preparava o mergulho da plateia num ambiente mais romântico e envolvente em contraposição ao número anterior que incluía elementos cômicos, criando assim uma curva de dramaticidade.

A parte seguinte do espetáculo incluiu um número de sapateado, desempenhado pelo Sentenciado número 7162 ao som de um solo de cavaquinho tocado pelo Sentenciado número 6933.

A seguir ocorreu, uma intervenção do Sentenciado número 7348, intitulada *Conversa Fiada*.

Fechando a primeira parte, voltou a cena o Conjunto Regional para tocar a canção *Maringá*(1932) de autoria de Joubert de Carvalho:

Foi numa leva que a cabocla Maringá ficou sendo a retirante que mais dava o que falar E junto dela veio alguém que suplicou pra que nunca se esquecesse de um caboclo que ficou Maringá, Maringá depois que tu partiste tudo aqui ficou tão triste que eu garrei a imaginar Maringá, Maringá Para haver felicidade é preciso que a saudade vá bater noutra lugar Maringá, Maringá volta aqui pro meu sertão pra de novo o coração de um caboclo assossegar Antigamente uma alegria sem igual dominava aquela gen-

te da cidade de Pombal, mas veio a seca, toda chuva foi-se embora só restando então as água dos meus óios quando chora Maringá, Maringá (CARVALHO, J. 1932)

Essa canção também tem forte apelo popular e o compositor alega se tratar de uma narrativa de uma situação que realmente ocorreu com a Morena do Ingá (Maringá) deixando a cidade para trás em um caminhão. É fácil imaginar o quanto a canção falava aos presos, mais uma vez trazendo à cena uma história que não é apenas da Morena do Ingá que vai embora e nem do Caboclo que fica desconsolado, mas do conjunto dos movimentos migratórios do Brasil. A letra principia dizendo que “foi numa leva” que a cabocla foi embora, indicando o movimento massivo rumo ao Sudeste em busca de uma vida longe da seca e da expectativa de sair da miséria. Certamente, dentre a plateia estavam presentes homens e mulheres que fizeram esse mesmo movimento, e o apelo emocional deve ter sido forte. Foi essa canção que renunciou a apresentação de *O Preguiçoso*

As partes musicais foram regidas pelo Maestro Francisco Prisco segundo o “Nosso Jornal”, porém nas demais fontes há sempre a referência ao pedagogo Alberto Aleggretti que ensinava música aos presos e também ao professor de música Luiz Wetterllé, a quem Nascimento atribui grande importância no processo de elaboração do espetáculo exaltando suas qualidades:

(...) o Dr. Luiz Wetterllé lecionava musica aos sentenciados do orfeão. Apresentou-me ao maes-

tro, em quem admirei, desde o primeiro aperto de mão, o homem simples, bom e culto. Um sobrevivente daqueles artistas puros que os tempos modernos vão dando cabo (NASCIMENTO, 1943, p. 150 – Não Publicado).

O programa como um todo foi definido em conversas entre Péricles, Nascimento e o professor de música, porém o problema da dramaturgia, de forma bastante similar ao que enfrentaria anos depois no TEN, se apresentou:

Para encurtar, o programa variado estava fraco, mas já estava. A peça é que era o espinho. Que apresentar? As peças que possuía a biblioteca eram somente coisa séria, para o teatro de verdade. Não para nós, que não tínhamos um artista sequer! Depois, e vestuário? E cenários? (NASCIMENTO, 1943, p.151 – Não Publicado).

A solução adotada, nessa ocasião, foi encontrar alguém entre os presos para escrever os textos. Mas o que é importante nessa fala, é o problema de encontrar uma dramaturgia que esteja conectada com a questão social, ou seja, que possa dar conta de quem a encena e daquilo que fala à realidade.

E foi a partir daí que encontraram Waldomiro, “O 54 descobriu que o 7.057 era capaz de representar em poucos minutos. Fizemos-lhe a encomenda de algo curto, capaz de fazer rir. Ele não “dormiu no ponto”. Escreveu um ato cômico: O

Preguiçoso. Três personagens” (NASCIMENTO, 1943, p.151- Não Publicado).

A segunda parte do Programa começava com a apresentação teatral *stricto sensu*. Os personagens, O Pai, O Médico e O Menino [Pedrinho], e a indicação de que se tratou de uma comédia em um ato são os elementos concretos da documentação sobre a peça. No entanto a descrição dos problemas de interpretação enfrentados, o fato de Abdias Nascimento trabalhar no Serviço Médico da Sífilis, convertido em alguns momentos em ponto de encontro para bate papo entre os detentos, apontam para o universo temático.

No que concerne ao programa geral foram feitas seleções e audições, tudo nas condições precárias do presídio e do tempo para realizar a tarefa de modo que:

Eu e o 54 pusemos mãos à tarefa. Toca a “descobrir” valores. A antevéspera se aproximava e quase nada estava preparado. Que calor! Será que iríamos passar por uma vergonha? Experimenta este canto. Não, não serve. Tem voz de taquara rachada e parece mais chorar do que cantar. Aquele, aquele outro ali: vamos ver se toca mesmo violão, ou é só conversa. O que! Muito bem, 6.109. Você aí: sabe fazer graça engraçada? Diga qualquer coisa e faça-nos rir. Bom, bom. Total, na hora “h” pode ser que você consiga melhor efeito. Serve (NASCIMENTO, 1943, p. 150 - Não Publicado).

No que concerne a *O Preguiçoso* os problemas começaram também com a seleção dos artistas, mas se estenderam até abarcar questões tipicamente ordinárias de uma encenação teatral. Nascimento relata da seguinte forma:

Assim mesmo, onde arranjá-los? Após a infinidade de infrutíferas experiências, o autor fez o papel de medico, o 7.054 o de Pedrinho (deu um garoto sem jeito, de perna peluda, horrível) e o 7.348 me encarregou de bancar o Pai do garoto. Depois vieram as infalíveis encrencas de autor e intérpretes. Aquele achava que os outros personagens não estavam “vivendo” bem os seis papéis. Que o Pedrinho falava e gesticulava como homem feito; que o Pai não respeitava o original, dizendo coisas por conta própria... Enfim, uma embrulhada. (Ibid., p. 151 – Não Publicado)

Para resolver as questões foi nesse momento, conforme citamos mais acima, que o grupo definiu que Abdias Nascimento ficaria responsável pela direção “Resolveram entregar-me a responsabilidade da cena. O que saísse, saísse. Tudo recairia nas minhas costas. O autor e os demais trabalhariam, porém de mãos lavadas e enxutas. Como Pilatos...” (NASCIMENTO, 1946, p. 44). A coerência do programa do espetáculo e o conjunto das repercussões apontam para o acerto da decisão.

Outro fator que permite inferir pistas da dramaturgia e do papel que o teatro desempenhou tem relação com o Diretor Flaminio Fávero. Uma de suas grandes preocupações, como médico que atuou no sistema, era com a saúde dos presos, tendo produzido inúmeros artigos sobre a temática.

Após a representação foi a vez de Péricles Stuart Leão, o sentenciado número 7054, recitar o poema *As três Lágrimas* (1930) de Antônio Campos Negreiros:

Se eu pudesse esquecê aquela noite de São João
mas quá era a moça mais bonita com seu vestido
de chita todo enfeitado de fita que pisô na
povoação no vortiado sapatiado foi que nós se
cunhecemo nossos óios se encontraram nossos
óios se gostaram e nós também se gostemo no
gemê da viola nessa dor que nos consola eu fiz a
declaração e como quem pede esmola os meus
olho mendigava um olha dos olho teu e quan-
do a esmola chegou che meu deus eu não sei o
que senti não sei memo pra que menti eu não
sei como foi aquilo senti um nó nos gorgumilho
uma vontade de chorar mais quá tudo cansa os
meus olho se orvalhô e uma lágrima rolô pra
mode eu te esperança e um ano mais se passô
quando foi no outro são joão era a noiva mais
bonita com seu vestido de chita tudo enfeitado
de fita nessa noite do sertão quando saimo da
igreja tudo mundo tinha inveja da nossa feli-
cidade eu tava tão sastifeito, mais tão sastifeito
parecia que meu peito queria se arrebentar eu
inté num sei expricá quem diz, os meus olho

se orvalho e outra lágrima rolô pro mode eu sê
tão feliz mais quando foi no outro são joão qua-
tro vela acesa lá na mesa alumiaava seu cachão
inda tava mais bonita com seu vestido de chi-
ta tudo enfeitado de fita e um ramo de frô na
mão quando foi prela partí eu não queria que
ela fosse anssim sem se adespedí de mim garrei
na cabeça dela e como um loco beijei, beijei sua
face amarela na hora que ela partiu eu já nem
sabia chorá o resto das minha lágrima eu dei pra
ela levá agora as veis de tardinha eu garro de
cisma, de cisma e de repente sem querer num sei
purque ma da vontade de chorá mais qua quem
a de o meu pranto se secô na dor dessa sodade
(NEGREIROS, 1930).

No poema novamente se faz presente um universo que remete ao sertão e à figura do caboclo. As três partes do poema se desenvolvem em meio ao festejo popular de São João, que é o pano de fundo para o encontro romântico. O autor utiliza o recurso da repetição para reforçar a tragicidade da narrativa. O modo de falar simples e de sotaque marcado remete à dimensão de classe a qual pertencem os personagens. Mais uma vez um elemento de forte apelo emocional aparece depois da peça cômica. O efeito desse ritmo alternado entre cômico e trágico impacta na recepção de cada um desses momentos. É possível pensar que remete à situação da própria prisão que estava sendo vivenciada por aquelas pessoas, a tragédia de cada um dos que ali estavam presentes ganhando peso nos momentos dramáticos e um respiro aliviado nos momentos cômicos, conferindo ainda mais sentido

ao expresso no epíteto latino do *Teatro do Sentenciado* - *castigat ridendo mores* -, rir para suportar a dura realidade.

Para compreender a força dos momentos cantados e dos versos vale citar um trecho do livro *Sub-Mundo* (1943) em que Nascimento relata seu encontro com o coro da prisão e com o professor Luiz Wetterlé:

As vozes dos meus companheiros dançavam no espaço ensaiando a Canção dos Detentos: Contemplamos os céus estrelados/Pelas grades da nossa prisão/ E o luar lindos sonhos prateados/Vem sorrir à nossa ilusão... / E eu me deixava absorver na beleza mística daquele momento. Dir-se-ia o coro sacro de alguma capela, em que os cânticos fossem coloridos pelos raios de sol, tingidos de varias cores, ao atravessar o filtro dos vitrais. A melodia suave, etérea, se casava harmoniosamente coma fisionomia triste dos cantores, parecendo querer elevá-las ate a contemplação de paisagens estranhas, mundos de felicidade e de liberdade infinitas... A cabeleira do maestro, toda prateada, no centro das vozes e junto ao piano, era outra sugestão daquelas esferas distantes, pais suspirando pelos corações sofredores de todos nós (NASCIMENTO, 1943, p. 150 – Não Publicado).

Se num dia ordinário na prisão ao se deparar com o ensaio do coro o pensamento do autor foi para longe do cárcere, pode-se imaginar a potencialização do fazer artístico num momento em

que eram centenas de presos no auditório, dentre os quais muitos estavam recebendo a notícia de liberdade condicional.

A seguir, o espetáculo rumou para o encerramento, o Orfeão cantou solenemente o *Hino ao Diretor*, fazendo a devota referência ao patrono da empreitada, Flamínio Fávero, bem como sublinhando o caráter disciplinar e formal do evento.

Finalmente a apoteose com a canção *Luar do Sertão* (1914) de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, cuja letra é amplamente conhecida ainda nos dias de hoje, mas que reproduzo aqui a fim de auxiliar na visualização do espetáculo:

Não há, ó gente, ó não Luar como esse do sertão
Não há, ó gente, ó não Luar como esse do sertão
Oh! que saudade do luar da minha terra
Lá na serra branquejando folhas secas pelo chão
Este luar cá da cidade tão escuro
Não tem aquela saudade do luar lá do sertão
Não há, ó gente, ó não Luar como esse do sertão
Não há, ó gente, ó não Luar como esse do sertão
Se a lua nasce por detrás da verde mata
Mais parece um sol de prata prateando a solidão
E a gente pega na viola que ponteia
E a canção e a lua cheia a nos nascer do coração
Não há, ó gente, ó não Luar como esse do sertão
Não há, ó gente, ó não. Luar como esse do sertão
Mas como é lindo ver depois por entre o mato
Deslizar calmo, regato, transparente como um véu
No leito azul das suas águas murmurando
E por sua vez roubando as estrelas lá do céu
Não há, ó gente, ó não Luar como esse do sertão
Não há, ó gente,

ó não Luar como esse do sertão (CEARENSE, PERNAMBUCO, 1914).

Mais uma vez é a voz do sertanejo que aparece, os hábitos rurais e o ambiente bucólico descrito pelo compositor expressam paisagens familiares e simultaneamente distantes, sendo plausível admitir uma certa reconstrução da sensação do diretor Abdias Nascimento ao ouvir o coro ensaiar a canção dos detentos, o transportando para “mundos de felicidade e liberdades infinitas”, terminando o espetáculo com alento esperançoso.

Ao examinar o programa completo da apresentação, pelo menos dois caminhos de análise são possíveis. De um lado enxergá-lo como um espetáculo de variedades que em muito falava ao gosto e às práticas populares da época e, por isso, visualizá-lo como um todo. Simultaneamente, esse procedimento ajuda a preencher a falta do texto teatral específico de *O Preguiçoso* e dá uma dimensão mais orgânica do que aqueles artistas estavam fazendo na penitenciária.

Por outro lado, em se tratando de toda a aridez e dificuldades promovidas pelo ambiente da prisão, aglutinar suas práticas apenas como fragmentos independentes reunidos num festival para viabilizar uma apresentação também seria um caminho viável, pois mesmo esses fragmentos dizem muito daquele evento.

No entanto, a organização dos presos para realização do espetáculo, a posição que Abdias Nascimento assumiu nos espetáculos seguintes e a tradição dos espetáculos populares de variedades fortalecem a primeira perspectiva.

Um último aspecto a ser considerado está na ideia de um teatro feito pelos próprios presos. A reforma feita por Flaminio Fávero propunha uma perspectiva humanizadora que pretendia desenvolver habilidades e ocupar o tempo livre dos presos com atividades construtivas, e por outra via transferia um protagonismo e um espaço de voz para aquelas pessoas.

Isso não dizia respeito apenas ao teatro, mas também ao jornal, e no depoimento abaixo é possível constatar a consciência daqueles homens sobre a importância desse processo ao destacarem por exemplo, “sobre a circulação, no meio penitenciário, de um periódico intitulado ‘O Nosso Jornal’, isto é, do sentenciado para o sentenciado” (Sentenciado número 6973, NOSSO JORNAL, 1943, p. 3). Sobre o espetáculo Nascimento ressalta:

Porque não só demonstramos praticamente as possibilidades artísticas dos sentenciados, exibindo os elementos aproveitáveis que o estabelecimento possuía, como, principalmente, se descortinava o panorama da mais discutida inovação do Dr. Flaminio: a fundação de um Teatro, no qual as peças fossem representadas pelos próprios sentenciados. Ninguém acreditava que o detento fosse capaz de se conduzir bem no palco. Ou lhe faltariam dotes para a cena, ou certamente tudo acabaria numa grossa bombochata, em desordem ou qualquer coisa de mau gosto. Nunca em espetáculo pelo menos sofrível. (NASCIMENTO, 1943, p. 149 – Não Publicado)

A consciência de um papel de protagonismo dos presos na construção de espaços de vocalização de sua realidade, bem como as possibilidades de expressão artística de qualidade estão presentes em sua avaliação, embora a qualificação de “sofrível” esteja presente no excerto, ela aponta mais para modéstia na narrativa do autor, já que se contrapõe ao “se conduzir bem no palco”.

A estreia de *O Preguiçoso* fundou esse teatro feito dentro da penitenciária, com as pessoas presas protagonizando o processo de criação. Desenvolvendo e dominando todas as etapas da produção teatral, com preocupações quanto à dramaturgia, à qualidade da encenação e da interpretação, enfim, enfrentando desafios correlatos aos enfrentados por grupos amadores e profissionais fora da prisão.

Referências

[NASCIMENTO, Abdias.](#) *Sub-Mundo: cadernos de um penitenciário.* São Paulo: Não Publicado, 1943.

_____. *Do Teatro Brasileiro: O Teatro do Sentenciado.* Revista *Vamos Ler!*, Rio de Janeiro: 4 de julho de 1946. p. 4.

_____. *Do Teatro Brasileiro: O Teatro do Sentenciado.* Revista *Vamos Ler!*, Rio de Janeiro: 11 de julho de 1946. p. 47

[_____.\(Org.\). Teatro Experimental do Negro: Testemunhos.](#)
[Rio de Janeiro: GRD, 1966.](#)

_____. *Teatro Negro do Brasil: uma experiência sócio-racial.* In *Revista Civilização Brasileira. Caderno Especial nº.2, Teatro e Realidade Brasileira.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, julho de 1968.

[_____. O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado.](#) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Entrevista com Abdias Nascimento In Revista *Acervo* vol. 22 número 2. O Negro na Sociedade Contemporânea. Rio de Janeiro. Arquivo Nacional. 2004

_____. *Teatro Experimental do Negro: Trajetória e reflexões* In *Revista Estudos Avançados* nº 18. IEA – USP. 2004.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. *Abdias Nascimento: Grandes vultos que honraram o senado*. Brasília: Senado Federal, 2014.

O NOSSO JORNAL. *Orgão dos Sentenciados da Penitenciária do Estado de São Paulo*. São Paulo: Ano 1, nº 1, 5 de junho de 1943.

Sítios Consultados

<https://www.youtube.com/watch?v=dA8WH6-efFk> acessado em 18 de fevereiro de 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=4gdSVIO928U> acessado em 18 de fevereiro de 2018

<https://www.youtube.com/watch?v=cJsj0c7TIWg> acessado em 18 de fevereiro de 2018.

<http://www.corneliopires.com.br/cornelio-pires/discografia/> acessado em 18 de fevereiro de 2018.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6120/luar-do-ser-tao> acessado em 18 de fevereiro de 2018.

