

SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS ANAIS



FLORIANÓPOLIS, SANTA CATARINA
22 A 25 DE NOVEMBRO DE 2016

VI SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS **PRÁTICA COMO PESQUISA**

ANAIS

FLORIANÓPOLIS, SANTA CATARINA
22 A 25 DE NOVEMBRO DE 2016

ISBN: 978-85-8302-138-4

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. Gabriela Botelho Mager

Chefe do Departamento de Artes Cênicas:
Profa. Daiane Dordete Steckert Jacobs

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Teatro:
Profa. Fátima Costa de Lima

Anais do VI Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas

Comissão Científica:

Tereza Mara Franzoni
Dionatan Daniel Rosa
Eder Tavares da Rocha
Elaine Nascimento
Henrique Bezerra de Souza
Jennifer Jacomini de Jesus
Jussyanne Rodrigues Emidio
Luana Schutz Leite
Paloma Bianchi
Raquel Júlio Mastey
Renata Amabile Patrão
Rogaciano Rodrigues.

Diagramação: Rafael Prim Meurer

Os Anais do VI 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

VI SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS PRÁTICA COMO PESQUISA ANAIS

S471 Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas (6. : 2016 : Florianópolis, SC) / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Teatro. Prática como pesquisa. Comissão Geral: Tereza Mara Franzoni, et al.

Anais [recurso eletrônico] / VI Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas, 22 a 25 de novembro em Florianópolis, SC. – Florianópolis, UDESC/PPGT, 2016.

ISBN: 978-85-8302-138-4

Disponível em: <<https://seminariodepesquisa.wordpress.com/>>.

Inclui referências.

1. Arte - Estudo e ensino. 2. Artes cênicas - Brasil. 3. Arte interativa. 4. Atores. I. Franzoni, Tereza Mara. IV. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós- Graduação em Teatro.

CDD: 707 – 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central

Comissão Organizadora do VI Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas

Tereza Mara Franzoni

Dionatan Daniel Rosa

Eder Tavares da Rocha

Elaine Nascimento

Henrique Bezerra de Souza

Jennifer Jacomini de Jesus

Jussyanne Rodrigues Emidio

Keila Fonseca

Luana Schutz Leite

Maysa Carvalho

Paloma Bianchi

Rafael Prim Meurer

Raquel Júlio Mastey

Renata Amabile Patrão

Rogaciano Rodrigues

Programação

22 de novembro (terça-feira)

09h às 12h

Palestra: Corpo, cidade e dança com Vanilton Lakka (Sala Dança 1)

14h às 18h

Câmbio Cênico com Vivian Coronato e Heloisa Marina (Espaço I)

18:30h às 19h

Pré-estreia de videodança: Espaços móveis e ruídos, de Bianca Scliar (Espaço I)

19h às 22h

Conferência: Prática como Pesquisa com Michele Schiocchet (Auditório Ceart)

23 de novembro (quarta-feira)

09h às 12h

Oficina: Prática como Pesquisa: o caso do estúdio arte rebelde com Fabio Salvatti (Sala Dança 1)

14h às 16h

Comunicações: Interrelações artista/público (Sala Teatro Educação)

Debatedoras: Milene Duenha e Luana Raiter

Comunicadores: Márcio dos Santos, Cassiana dos Reis Lopes, Elaine Nascimento, Luana Leite

16h às 18h

Comunicações: Interrelações artista/público (Sala Teatro Educação)

Debatedoras: Milene Duenha e Luana Raiter

Comunicadores: Karine Cupertino, Ana Alonso, Renato

19h às 22h

Apresentações dos grupos de Pesquisa da UDESC (Auditório Ceart)

Inter-textos, com Edécio Mostaço

Núcleo de Estudos sobre processos de Criação Artística, com André Carneira

Poéticas Políticas do Teatro Contemporâneo, com Fátima Lima

Poéticas Teatrais, com Maria Brígida de Miranda

Percursos de Performatividade: Mediterrâneo, África, Américas, com Milton de Andrade

24 de novembro (quinta-feira)

09h às 12h

Oficina: Prática como Pesquisa: o caso do estúdio arte rebelde com Fabio Salvatti (Sala Dança 1)

14h às 16h

Comunicações: Visualidades da Cena (Sala Laboratório II)

Debatedores: João Sanches, Luiz Fernando Pereira

Comunicadores: Joana Kretzer, Otávio Neves.

Comunicações: Teatro e Política (Sala Básica 08)

Debatedores: Juliano Borba, Jucca Rodrigues

Comunicadores: Marília Carbonari, Adriana Miranda da Cunha, Jennifer Jacomini.

16h às 18h

Comunicações: (inter)textualidades (Sala Laboratório II)

Debatedores: João Sanches, Luiz Fernando Pereira

Comunicadores: Angélica Rodrigues, Marcelo

Bourscheid, Juliana Terezinha

Comunicações: Campos Híbridos (Sala Básica 08)

Debatedores: Juliano Borba, Jucca Rodrigues

Comunicadores: Mirela Ferraz, Taise Muniz, Sauane Buenos, Raquel Mastey.

18:30h às 19h

Demonstração de prática em pesquisa (Ateliê de Cerâmica) com Jussyanne Emidio: *Brujas, Santas, Loucas, Velhas, Meninas «Belas, Recatadas e Do Lixo»*

19h às 22h

Colóquio Escrita Performativa, com Débora Zamarioli e Daiane Dordete

(Sala Básica 08)

25 de novembro (sexta-feira)

09h às 12h

Oficina: Preenchimento do Currículo Lattes, com André Carneira (Laboratório de Informática 2)

14h às 16h

Comunicações: Formação do artista na contemporaneidade (Sala Teatro Educação)

Debatedoras: Raquel Purper e Ana Socorro

Comunicadores: Henrique Bezerra, Ana Paula Rocha, Mariana Rotili.

Comunicações: Processos Criativos: Humanos Não

Humanos e Entre Linguagens (Sala Básica 08)

Debatedores: Isabela Irlandini e Tereza Franzoni.

Comunicadores: Eder Tavares, Roberto Gorgati, Alex de Souza, Luane Pedroso.

16h às 18h

Comunicações: Formação do artista na contemporaneidade (Sala Teatro Educação)

Debatedoras: Raquel Purper e Ana Socorro

Comunicadores: Aline Viera, Manuela Nogueira

18:30h às 19h

Demonstração de prática em pesquisa com Michelle Pucci (Sala Dança II)

19h - confraternização

SUMÁRIO

1. <i>HILLBROW THEATRE</i>: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E POLÍTICAS DE UM TEATRO SOCIAL ATUANDO NA COMUNIDADE AFRO-MIGRANTE DE JOHANNESBURGO - ÁFRICA DO SUL	
Adriana Miranda da Cunha.....	15
2. MODOS DE OBJETOS EM CENA E SUAS RELAÇÕES COM OS ATUADORES NO TEATRO DE OBJETOS	
Alex de Souza.....	17
3. MAPA DA VIDA E SEUS DESDOBRAMENTOS: UMA PRÁTICA TEATRAL NO MST DE ABELARDO LUZ-SC	
Aline Holz Vieira	22
4. COMPARTILHAR E DESAPARECER NO CONTATO IMPROVISAÇÃO: POR EXPERIÊNCIAS POÉTICAS E ÉTICAS QUESTIONADORAS DA ARTE	
Ana Maria Alonso Krischke.....	25
5. UM TREINAMENTO DE ATOR PARA SER VISTO	
Ana Paula Gomes da Rocha.....	28
6. UMA BREVE JORNADA PELO VALE DOS PROGRAMAS TEATRAIS: A CIA. BRASILEIRA DE TEATRO	
Angélica Mayra Gonçalves Rodrigues	31
7. EFEITO DE ESTRANHAMENTO: UM OLHAR BRECHTIANO PARA AS ARTE AÇÕES DO ETC	
Cassiana dos Reis Lopes	35

8. ANTES DA ALMA: QUALIDADES DO CORPO QUE É MATÉRIA, OBJETO E INANIMADO	
Eder Tavares da Rocha	38
9. A CENOGRAFIA ENQUANTO TERRITÓRIO HÍBRIDO: APROXIMAÇÕES METODOLÓGICAS E PROJETUAIS NO TRABALHO DO ARQUITETO E CENÓGRAFO J.C. SERRONI E O ESPAÇO CENOGRÁFICO	
Elaine Cristina Maia Nascimento	41
10. PROFANANDO A IDEIA DE UM TREINAMENTO: REFLEXÕES INICIAIS NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DE ATORES	
Henrique Bezerra de Souza	45
11. PALHAÇARIA E AÇÃO SOCIAL	
Jennifer Jacomini de Jesus.....	47
12. ALEGORIA BENJAMINIANA E O JOGO “SILENT HILLS”: UMA DISCUSSÃO SOBRE A METODOLOGIA DA ALEGORIA NA CONSTRUÇÃO DE CENÁRIOS	
Joana Kretzer Brandenburg	51
13. DRAMATURGIA INCLUSIVA: RECURSO ALTERNATIVO A AUDIO-DESCRIÇÃO NO TRABALHO TEATRAL COM PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL	
Juliana Terezinha Partyka Nadia Moroz Luciani	55
14. UM-PARA-UM: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE INTIMIDADE E INDIVIDUALISMO	
Karine de Oliveira Cupertino	58

15. JOGO DE EMPATIA: NINGUÉM PODE JOGAR SOZINHO	
Luana Schutz Leite	62
16. A MORDIDA E A CENA DANÇADA: CAMINHOS CRUZADOS	
Luane Pedroso	64
17. A FORMAÇÃO NA LICENCIATURA EM TEATRO DA UNIRIO E A REALIDADE EM SALA DE AULA: PERCURSOS FORMATIVOS E PRÁTICA DE ENSINO	
Manuela Batista Nogueira.....	68
18. O QUE É HÉCUBA PARA NÓS: UMA COMUNICAÇÃO PERFORMATIVA	
Marcelo Bourscheid.....	71
19. ARTES VISUAIS E AUDIOVISUAIS NA POÉTICA DA CIA. TEATRO URGENTE/ES	
Marcelo Silva	74
20. GRUPO MANJERICÃO – UM PÉ-DE-CHINELO OCUPANDO OS ESPAÇOS PÚBLICOS	
Márcio Silveira dos Santos.....	78
21. MIMAGEM - UMA ATUALIZAÇÃO DA PRESENÇA DA FOTOGRAFIA NA COMPOSIÇÃO EM MÍMESIS CORPÓREA	
Mariana Rotili	79
22. A PRODUÇÃO DE ARTE NA FORMA SOCIAL DO CAPITAL: TRABALHO, ARTE E REVOLUÇÃO	
Marília Carbonari.....	80

23. CENA E VIOLÊNCIA: MAPEAMENTOS DE UMA CARTOGRAFIA DOS DISPOSITIVOS DE VIOLÊNCIA NA CENA CONTEMPORÂNEA	
Mirela Ferreira Ferraz.....	83
24. NÓS: O ENTRELAÇAMENTO DO SOM E IMAGEM CÊNICA NO TEATRO DO GRUPO GALPÃO ENQUANTO DRAMATURGIA SONORA	
Otávio Neves	85
25. TRABALHO DA ATRIZ E DO ATOR EM CENÁRIOS DE SIMULAÇÃO	
Raquel Júlio Mastey.....	88
26. ORÉ NASCEU! INVENTIVIDADE NO COLETIVO PEABIRU TEATRO	
Renato Grecchi da Costa	92
27. NARRATIVAS DE CORPOS PENITENTES: PERCURSOS DA ALMA MATERIAL	
Roberto Douglas Queiroz Gorgati	94
28. O NÃO-SENSO DELEUZIANO COMO DISPOSITIVO PARA A CRIAÇÃO EM ARTES CÊNICAS	
Sauane Egely Buenos Rosim	97
29. O TEATRO RELIGIOSO E A RELAÇÃO COM A COMUNIDADE	
Táise Muniz Sens	101

APRESENTAÇÃO

O Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas da UDESC (SPAC) é uma iniciativa dos discentes do Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da UDESC de criar um espaço/tempo de troca de experiências e cooperação entre pesquisadores-estudantes das Artes Cênicas. A primeira edição, realizada em 2011, pensada como um seminário interno do curso de Teatro, contava apenas com apresentações de pesquisas de estudantes da instituição. A comissão tinha como objetivo, por um lado, refletir sobre a produção das pesquisas desenvolvidas por seus estudantes enquanto ainda estavam em processo de construção, contribuindo assim para a qualificação e aprofundamento das mesmas; e por outro, servir como espaço de socialização dessas pesquisas, criando neste processo redes de colaboração entre estes estudantes pesquisadores.

A proposta surgiu como uma expansão da experiência com as disciplinas de Metodologia de Pesquisa nos cursos da graduação e da pós-graduação em Teatro da UDESC, ministradas por mim. Nessas, o debate aberto dos projetos de pesquisa, a troca de textos e a correção dos mesmos pelos próprios estudantes, bem como a reflexão conjunta sobre as opções teórico-metodológicas de cada um, mostraram as possibilidades que a reunião desses estudantes pesquisadores, com seus dilemas e

escolhas, ofereciam. Contudo, o espaço da disciplina, por mais receptivo e aberto que pretendesse ser, era ainda um espaço disciplinar no contexto de um curso.

O Seminário, por sua vez, foi a possibilidade de proporcionar um debate de ideias nos termos definidos pelos próprios estudantes. Professores e outros convidados também estariam presentes, porém num contexto no qual os conhecimentos poderiam ser tratados de forma mais simétrica e, quem sabe, com relações mais horizontais.

À medida que o Seminário se tornou conhecido, pesquisadores de outras instituições de ensino superior interessaram-se por participar; tal demanda desencadeou nova discussão sobre o caráter do Seminário e a comissão organizadora da época posicionou-se diante da questão. A decisão tomada foi a de que o Seminário deveria permanecer como espaço de discussão para pesquisadores em formação, ou seja, estudantes matriculados em instituições de ensino superior, em fase de dissertação, tese ou TCC, justamente para discutir seus processos e dilemas de pesquisa. A novidade, então, foi a possibilidade de apresentação de pesquisas em andamento para estudantes de outras instituições.

O Seminário tem sido organizado predominantemente por estudantes de pós-graduação, contando com o apoio de estudantes de graduação e de alguns

professores. Minha atuação nessa comissão tem sido também a de mediadora, tanto em relação a UDESC – coordenando o projeto de extensão que leva o nome do seminário e que formaliza sua realização junto a instituição –, quanto em relação à própria história e continuidade do seminário, considerando que a condição de estudante é um pouco menos perene que a de professor. Todas as etapas (comissão científica, secretaria, divulgação, infraestrutura, programação artística e eventos festivos) são definidas pela comissão organizadora de cada edição do seminário. A reconfiguração da comissão a cada ano, tem desencadeado também reconfigurações no formato do seminário, que ao longo dos anos foi diversificando sua programação, incluindo novas atividades e ampliando o número dos dias nos quais ocorre o evento. As apresentações das pesquisas dos estudantes pesquisadores e as mesas de discussões específicas com convidados têm se mantido ao longo dos anos.

A sexta edição do Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas da UDESC ocorreu entre os dias 22 e 25 de novembro de 2016, no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, reunindo especialmente estudantes de graduação e pós-graduação que participaram ativamente de suas atividades, debatendo e refletindo sobre seus processos de pesquisa. Tal edição conta com os primeiros Anais, como mais uma das formas de registro e divulgação das pesquisas apresentadas.

A publicação dos resumos e textos dos convidados, de forma mais sistemática como resultado do encontro, é feita pela primeira vez na história do evento e é fruto do esforço de sua comissão organizadora. Nesse sentido, a apresentação que aqui se inicia, dedica-se também a recontar, rapidamente, um pouco da história deste Seminário.

Tenham todas e todos uma ótima leitura!

Tereza Mara Franzoni

Florianópolis, outubro de 2016.

1. *HILLBROW THEATRE: PERSPECTIVAS HISTÓRICAS E POLÍTICAS DE UM TEATRO SOCIAL ATUANDO NA COMUNIDADE AFRO-MIGRANTE DE JOHANNESBURGO - ÁFRICA DO SUL*

Adriana Miranda da Cunha (UDESC)
cunhamadri@gmail.com

Este texto tece diretrizes para um estudo de caso, numa perspectiva dialética e geontológica de pesquisa, sobre um teatro social inserido no contexto sul-africano, o grupo atuante do *Hillbrow Theatre* localizado em Hillbrow, um bairro de enorme diversidade e complexidade por conta de seu assentamento migratório em Johannesburgo. O grupo em questão, que se constitui a partir de premissas de um teatro comunitário, utilizando as linguagens teatral, música, dança, canto, dramaturgia, direção e cenografia, abriga o Outreach Foundation e o *Theatre 4 Youth*, coordenados por Gerard Bester juntamente com uma rede de facilitadores, com e sem formação acadêmica. Os projetos têm por objetivo integrar a identidade cultural de crianças, adolescentes e jovens adultos, sul-africanos e migrantes, bem como problematizar situações de risco que seus integrantes experienciam em suas ruas: o abandono político, a marginalização, a criminalização, a segregação

racial/tribal, drogadição, as dinâmicas xenofóbicas e a exploração das(os) trabalhadoras(es) do sexo.

O objetivo aqui é compor uma cosmologia histórica-etnográfica-prática sobre as manifestações teatrais ali inseridas, entrelaçando-as com categorias ligadas aos conceitos de comunidade, diversidade e performance; e, refletir sobre os elementos estéticos, espaço e teatralidade para compreender como estes dois projetos que atuam na comunidade afro-migrante de Hillbrow tornam-se relevantes na coexistência entre seus participantes e suas experiências de cidadania.

Palavras-chave: teatro comunidade, Hillbrow Theatre, geontologia.

2. MODOS DE OBJETOS EM CENA E SUAS RELAÇÕES COM OS ATUADORES NO TEATRO DE OBJETOS

Alex de Souza (UDESC)
alex.espiral@gmail.com

A pesquisa de doutorado provisoriamente intitulada "Animação à vista do público no Teatro de Objetos" tem como principal objetivo investigar as relações que se estabelecem a partir da atuação visível ao público com objetos. Parte-se da constatação de que quase a totalidade dos espetáculos denominados como Teatro de Objetos a que se teve acesso foram realizados com animadores à vista do público e procura-se investigar como se estabelecem as relações de atuação.

O campo de pesquisa está, neste momento, pautado em três principais pontos de vista: do espectador, do ator e do diretor. Para contemplar estes três eixos estou me colocando nestas três situações, buscando perceber por diferentes vieses as questões inerentes a essa forma de atuar.

Do ponto de vista "do espectador", realizei em 2015 o acompanhamento de parte do processo de construção do espetáculo *(Des)Pertencimento*, da Cia. Andante (Itajaí/SC) e posteriormente de apresentações realizadas pelo grupo. Neste

espetáculo, apesar da presença durante alguns ensaios realizando registros audiovisuais e entrevistas, não interferei diretamente na elaboração do trabalho. Por isso a referência é atribuída ao ponto de vista de um espectador, que observa os resultados de um processo distanciado e que não dependeu de minha interferência.

O ponto de vista "do ator" está em processo neste ano de 2016, colocando-me em cena na experimentação de cenas com objetos a partir de estímulos propostos por diversos colaboradores. Cada colaborador convidado sugere uma provocação, um desafio que deve ser respondido cenicamente com a relação entre ator e objetos. Os estímulos propostos até o momento partem de músicas, palavras-chave, histórias populares e objetos.

O terceiro ponto de vista, "do diretor", é o processo mais recente, iniciado há poucas semanas. A partir de conversas com o ator convidado, optou-se por criar um espetáculo de Teatro de Objetos a partir do texto *O Rinoceronte*, de Eugène Ionesco. Neste momento ocorre o processo de estudos do texto e de possibilidades de transposição e adaptação para a cena com objetos.

Na primeira etapa da pesquisa, de observação e análise do espetáculo *(Des)Pertencimento*, foram identificados alguns modos pelos quais os objetos eram utilizados em cena e que chamaram a atenção por possuírem características

distintas e que, conseqüentemente, interferem nos modos de atuar em relação a estes mesmos objetos. Os modos do objeto em cena percebidos são:

Utilitário: o objeto desempenha na cena a sua função primeira, utilitária, para a qual foi originariamente criado. Um copo que não proporciona diretamente ao espectador outra leitura, senão a de ser um objeto para servir bebidas. Não há qualquer distinção entre aquele ou qualquer outro copo de igual formato. Os atores, por sua vez, não demonstram igualmente no uso deste objeto em cena qualquer distinção ou relação com outra coisa além da sua estrita funcionalidade.

Ilustrativo/Figurativo: o objeto é essencialmente imagem. Pode remeter ou fazer menção a pessoas, lugares ou épocas, mas não é preciso utilizá-lo para se tornar referência. A própria imagem do objeto ilustra o texto ou a ação, complementando a cena, sem necessariamente ser o foco dela. A atuação se desenvolve de maneira sutil em relação ao objeto, que compõe a imagem da cena.

Representativo: o objeto utilizado em cena representa algo. Um ônibus de brinquedo nas mãos do atendente enquanto este conta a história de uma viagem de infância representa diretamente o ônibus real no qual viajou. O objeto, desse modo, substitui o referente. As ações do atendente se mesclam entre manipular o objeto (ônibus de brinquedo) e representar as reações de estar dentro de um ônibus real.

Sugestivo: o objeto é um meio para a elaboração de figuras de linguagem, como a metáfora, a metonímia e a sinédoque. A partir dos objetos, sugerem-se pessoas, lugares e situações por meio das relações construídas pelo atuator com o público. Um conjunto de louças minúsculas é associada com uma cidade muito pequena e essa associação só é possível pelo entendimento comum de que aquele conjunto é pequeno em relação a outros usados no cotidiano e pela ação física e verbal dos atuadores que associam imagens e palavras para provocar o mesmo entendimento ao público.

Evocativo: o objeto evoca memória. Um boneco de plástico distingue-se dos milhares outros iguais a partir do momento em que o atuator compartilha com o público a história *daquele* boneco. Somente aquele objeto fez parte de uma determinada experiência e isso afeta a relação não só do atuator com o objeto, como afeta também a relação que público estabelece com o brinquedo.

Referências

AMARAL, Ana Maria de Abreu. **Teatro de formas animadas**: mascaras, bonecos, objetos . 2.ed. rev. Sao Paulo: EDUSP, 1993.

CURCI, Rafael. **Dialéctica del titiritero em escena**: una propuesta metodológica para la actuación com títeres. 1ª ed. Buenos Aires: Colihue, 2007.

D'ÁVILA, Flávia Ruchdeschel. Teatro de objetos: um olhar singular sobre o cotidiano. 2013. 148 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86855>>.

HEGGEN, Claire. La Infinita Paciencia del Objeto. **E Pur Si Muove**. Charleville-Mézières: Union Internacional de la Marionette. n. 2, p. 55-58, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

MÓIN-MÓIN. **Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC.

MORIN, Edgar; MARQUES, António. **O problema epistemológico da complexidade**. 3. ed. Mem Martins: Europa-América, 2002.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral, 1880 - 1980**. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

TREFALT, Uros. **Dirección de títeres**. 1ª ed. Ciudad Real: ÑAQUE Editora, 2005.

3. MAPA DA VIDA E SEUS DESDOBRAMENTOS: UMA PRÁTICA TEATRAL NO MST DE ABELARDO LUZ-SC

Aline Holz Vieira (UDESC)
alineholzteatro@gmail.com

Para traçar o fio condutor desse trabalho acho relevante falar sobre a educação do campo, apresentando sua construção histórica no Brasil. Em 1970 movimentos sociais e populares passam a problematizar a educação proposta para o campo, que até esse momento organiza-se com base na estrutura da cidade. Constrói-se uma mudança de paradigma nos anos de 1997 e 1998, pois a educação do campo passa então a ser vista, pensada, e realizada pelo sujeito do campo. Liderado por movimentos da agricultura e por movimentos sociais, como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) encontros para debater as particularidades, as demandas, os desafios, a reforma agrária, a cultura e a educação do campo acontecem nesse período no Brasil. O I Encontro Nacional de Educadores da Reforma Agrária (ENERA) acontece no ano de 1998. As discussões desse encontro desencadeiam políticas públicas como o PRONERA (Programa de Educação na Reforma Agrária). O programa busca parcerias com instituições universitárias para cursos de especializações aos educadores do campo.

O MST em seu setor de cultura e educação acredita em projetos e parcerias que tragam novos conhecimentos aos seus educadores, ampliando seus horizontes e contribuindo em suas vidas nos assentamentos e na construção de suas escolas. A formação do jovem do campo no MST é relevante e atenta, pois a dedicação e o cuidado com a qualidade do ensino para a juventude é fomentada realmente, através de cursos de formações.

A cultura e a arte são importantes para formação humana, e o MST acredita nessa contribuição, tanto a nível pessoal e coletivo, por isso investe tanto. A arte teatral em específico é companheira do movimento ao longo desses 30 anos, o teatro está presente como meio de comunicação para as manifestações de luta, e também como prática pedagógica nos assentamentos com jovens, crianças e professores.

Os projetos de formações nas áreas da educação e cultura do campo vão ganhando espaço e importância. Em específico do MST-SC, o *Arte no Campo*, curso de pós-graduação em parceria com a UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina) e o INCRA (Instituto de Colonização e Reforma Agrária) no ano de 2013 a 2015 com objetivo de ampliar os conhecimentos em arte dos professores dos assentamentos da região sul do país. Além disso, o *Arte no Campo* possuía um projeto de trabalhar

com os jovens das escolas dos assentamentos. Como professora de teatro, participei do projeto com os jovens das escolas do assentamento de Abelardo Luz.

Nesse trabalho busco apresentar e refletir sobre a metodologia de construção da dramaturgia da peça que foi criada pelos jovens. Metodologia que partia de três perguntas, *O Mapa da vida*. Através desse caminho encontra-se material para composição de cenas e jogos teatrais. Na prática a ser apresentada, as histórias são de jovens do campo que tem como contexto social e político a luta pela terra. Durante o ano de 2014 o projeto *Teatro Jovem-Arte no campo* aconteceu com um grupo de 40 jovens estudantes das escolas do Assentamento José Maria em Abelardo Luz, na região oeste do estado de Santa Catarina.

4. COMPARTILHAR E DESAPARECER NO CONTATO IMPROVISAÇÃO: POR EXPERIÊNCIAS POÉTICAS E ÉTICAS QUESTIONADORAS DA ARTE

Ana Maria Alonso Krischke (UDESC)
analonsok@gmail.com

Contato Improvisação (C.I.) é uma forma criada no contexto do pós-modernismo da dança e das vanguardas dos anos 60 nos Estados Unidos. A proposta, iniciada por Steve Paxton¹ em 1972, é uma arte do movimento de natureza improvisada, cujo foco é a relação recíproca de dois corpos (ou mais), que têm existência na duração do encontro entre si. O movimento é visto como um conjunto de relações, em que a base não é um corpo ou um grupo de corpos, mas o conjunto de relações que se estabelece entre eles. Sem escola ou metodologia fechada, nela, estruturas de circulação do conhecimento permitem que haja diversas abordagens e possibilidades de apreensão e de expressão.

Nesta pesquisa busco enfocar na potencialidade artística desta abordagem no que se refere aos sujeitos envolvidos que, de modo geral, são tidos como dimensões

¹ Bailarino norte americano que participou de importantes transformações no campo das artes nos anos 60, configurando o que chamamos de dança pós-moderna americana.

dialógicas do processo artístico num dinâmico fluxo de comunicação, colaboração e trocas de papéis. Pensando a construção do dançarino com base num corpo investigativo e a composição em tempo real como potencialidade artística, busco tecer fundamentos relativos ao corpo, percepção, sensação e arte que possam contribuir para o avanço dessa discussão. A escolha se dá pelo fato de ser um processo criativo e também colaborativo dentro do contexto da arte e que questiona os cânones do fazer artístico. Quais poéticas, estéticas e éticas permeiam práticas de dança que priorizam a relação com o outro, a coletividade, a percepção e a sensação? E qual a relevância destes para a arte na atualidade?

Esta pesquisa, de cunho etnográfico e/ou auto etnográfico, dá-se num processo dinâmico de experimentação e reflexão desta prática em diferentes contextos nos quais participo: festivais, grupo de CI, residências artísticas, e pesquisa junto a 5 bailarinas² de CI da América Latina.

No decorrer da pesquisa as categorias ‘Compartilhar’ e ‘Desaparecer’ aparecem como possibilidades poéticas e estéticas (éticas?) do Contato Improvisação que talvez possam contribuir para a problematização das artes na cena contemporânea.

² Eleitas por trabalharem com CI e performance e por serem minhas parceiras de trabalho.

O que significa hoje em dia essa noção de colaborar, compartilhar? Quais os elementos para compreendê-la de forma crítica e criativa?

Desaparecer em cena para deixar a dança aparecer é um discurso corrente quando se fala do CI e também encontrado em algumas discussões atuais sobre dança.

Uma das hipóteses que emergem da pesquisa é a de que há uma articulação entre as categorias 'desaparecer' e 'compartilhar', o fato de haver uma interdependência dos sujeitos na poética do CI indica uma prática na qual em vez da centralidade ou da polaridade dos sujeitos, está o foco no que está 'entre', ou seja, no que emerge no processo da relação.

Palavras-chave: dança, performance, compartilhar, desaparecer.

5. UM TREINAMENTO DE ATOR PARA SER VISTO

Ana Paula Gomes da Rocha (UFOP)
anapaularocha1109@gmail.com

Esta comunicação prioriza a ação performativa de um treinamento de ator que se permite sair da sala de ensaio. Desconstrói a imagem de um treinamento de ator que durante muito tempo se fez em ambientes fechados e evidencia a potencialidade desse “treino” quando ganha as ruas e se aproxima do público, amplia os afetos e se mostra através de um *site-specific* de gestos delicados e poéticos.

A proposta se inspira no ato de “treinar” que vai além da virtuosidade do desejo de alcançar a perfeição de uma técnica. Pretende mostrar no “aqui e agora” como acontece o encontro do corpo do ator com ambientes (naturais ou urbanos) que contribuem com a composição e criação das imagens advindas de um treinamento de ator performativo. Uma disponibilidade de composição corporal que acontece quando a máscara do corpo cotidiano e domesticado se rompe diante dos olhos nus dos espectadores/ transeuntes/ cidadãos e se permite ser visto.

Todos sabem da importância que o treinamento de ator representa enquanto processo criativo – instrumento de trabalho que favorece a expressão corporal e

pessoal do ator – mas pouco se fala da sua autonomia e potencialidade aparente enquanto cena, apresentação, evento e/ ou ato performativo.

Como a prática do treinamento de ator vem demonstrando potenciais estéticos e poéticos particulares na cena contemporânea, essa pesquisa busca levantar elementos que demonstram o quanto a estrutura de exercícios advindos desse ato de treinar apresenta um caráter performativo e possui autonomia para serem compartilhados com os espectadores.

Dessa forma, o ambiente onde ocorre o treinamento de ator não quer mais se prender a uma sala fechada: o laboratório de criação. A presença sensível do corpo que se treina está aberta para outros circuitos, imagens, espaços e ares.

A dedicação e esforço dado pelos atores durante o treino não precisa estar limitado a um espaço que ninguém vê. Então, a ênfase desse treinamento de ator aqui apresentado está nas ações que acontecem enquanto cena e não para a cena como é o costume, e assim é possível partilhar os atos performativos presenciados no âmbito da criação.

Referências

- FERRACINI, Renato. **Preparação do atador: limite, virtual, memória e vivência.** Memória ABRACE XI. Anais da 4ª Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 2007. UFMG – Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Territorios/Preparacao%20do%20atuador%20limite%20virtual%20memoria%20e%20vivencia%20-Renato%20Ferracini.pdf>> Acesso em: 10 de Set. 2016
- FORTES, Tiago. **O corpo é um instrumento de trabalho do ator?** Revista O Percevejo online. UNIRIO. V.2, n. 1 (2010). Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1366>> Acesso em: 10 de Set. 2016.
- GARROCHO, Luiz Carlos de Almeida. **A improvisação Física e Experimental.** Memória ABRACE XI. Anais da 4ª Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 5 e 6 de Junho de 2007. UFMG – Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Territorios/A%20Improvisacao%20Fisica%20e%20Experimental%20-Luiz%20Carlos%20de%20Almeida%20Garrocho.pdf>> Acesso em: 10 de Set. 2016
- ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: o teatro físico.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

6. UMA BREVE JORNADA PELO VALE DOS PROGRAMAS TEATRAIS: A CIA. BRASILEIRA DE TEATRO

Angélica Mayra Gonçalves Rodrigues (UFPR)
angelica.emcena@gmail.com

Para compreendermos os caminhos seguidos nesta pesquisa, primeiramente, pontuaremos os estudos de Gérard Genette sobre as relações transtextuais. Este define uma dessas categorias em paratextualidade ou transcendência textual do texto. Como o mesmo aponta, o paratexto é formado por duas modalidades, o peritexto e o epitexto. O peritexto da continuidade direta ou unidade a obra, como nome do autor, os títulos, indicações, capa, ilustração e outros elementos que circundam o texto dentro do espaço da própria obra. Já, o epitexto relaciona-se a elementos que não dão uma continuidade direta a obra. Estes tomam forma de suportes midiáticos, por exemplo, notícias de jornal, entrevistas e suportes privados, cartas pessoais, diários, etc. No tocante ao nosso trabalho, este último, o epitexto será objeto de nosso estudo, mais precisamente o programa teatral.

Nossos estudos demonstram que o programa teatral, não só carrega informações básicas, relativas ao horário, local, elenco, etc., como também um discurso dos agentes criativos da peça que vai muito além de uma sinopse do espetáculo, mas

sim um material que tem cada vez mais assumido importância dentro da dinâmica do espetáculo, por isso sua relevância também no campo literário. O programa teatral há algumas décadas deixou de ser uma propaganda, pois carrega um discurso poético, estético e abre outras miríades para o trabalho artístico.

Assim sendo, para entendermos melhor o papel do programa teatral ao longo da história, traçaremos um breve relato sobre este.

Uma das primeiras análises sobre o tipo de texto, discurso presente nos programas teatrais, foi proposta pelo pesquisador David Gilbert, em relação a espetáculos canadenses e que levaram o professor Walter Lima Torres Neto (2013) a criar uma nomeação dos discursos presentes nos programas. Esses discursos foram nominados de ênfase, separadas segundo o professor como *ênfase histórica*, *ênfase didascália*, *ênfase genética* e *ênfase estética*.

Ainda sobre os programas teatrais, trabalharemos em específico com os programas da Cia. Brasileira de Teatro. A respeito da Cia Brasileira de Teatro, esta foi criada por Márcio Abreu em 1999, em Curitiba e junto com Giovana Soar, Nadja Naira e Cassia Damasceno vem desenvolvendo um trabalho voltado para a pesquisa teatral, a criação de espetáculos e a formação de público. As linhas de atuação identificadas na sua trajetória são: criação de dramaturgia original; releitura de clássicos;

encenação e tradução de dramaturgia contemporânea inédita. Segundo as palavras da atriz, iluminadora e diretora Nadja Naira, a companhia se auto define:

Buscamos a inspiração e a força das palavras poéticas de Cortázar, Gonçalo M. Tavares, Leminski, Pommerat entre muitos outros; usamos a fala cotidiana e prosaica de Minyana; dissemos o que não se pode dizer com as palavras mudas e reveladoras de Lagarce; confessamos e ouvimos confidências de desconhecidos em viagens únicas; voltamos nossos olhos e ouvidos para nós mesmos e oferecemos a seus generosos olhos e ouvidos tentativas, silêncios (NAIRA, 2010).

Nos programas da Cia Brasileira de Teatro que estamos analisando, percebemos algumas tendências, como uma variedade de mescla destas ênfases, uma escolha por criação e montagem de dramaturgias não tradicionais, que problematizam questões relativas ao conflito, representação, personagem e fábula. Além disso, uma expansão e diferenciação na utilização do termo dramaturgia em relação a texto dramático e roteiro. Também mapearemos algumas tendências nos processos e dinâmicas de edificação cênica e autoria do espetáculo, levando em conta o leitmotiv da Companhia, o texto dramático.

Palavras-chave: Dramaturgia. Programas teatrais. Teatro.

Referências

NAIRA, N. Quem somos. Disponível em: <http://www.companhiabrasileira.art.br/quem-somos/>>. Acesso em: 12/09/2015.

TORRES N., W. L. Programa de Teatro como documento: questões históricas e metodológicas. **Revista Art Cultura**, Uberlândia, n. 26, jan./jun. 2013.

7. EFEITO DE ESTRANHAMENTO: UM OLHAR BRECHTIANO PARA AS ARTE AÇÕES DO ETC

Cassiana dos Reis Lopes (UDESC)
cassiana.reis.lopes@gmail.com

Apresento o resumo do meu trabalho de dissertação no Mestrado em Teatro da UDESC, pertencente à linha *Teatro, Sociedade e Criação Cênica*, orientado pela Prof.^a Dr.^a Tereza Franzoni. Foi aprovada sua qualificação em setembro de 2016 e tem previsão para conclusão em março de 2017.

Nesse trabalho tive como objetivo relacionar o efeito de estranhamento na perspectiva de Bertolt Brecht com as ações artísticas no espaço público do ETC, de Florianópolis. Para tanto, parto do trabalho de campo feito com o grupo, durante abril de 2015 até dezembro desse mesmo ano. Utilizando como metodologia a etnografia, o ETC foi acompanhado em reuniões, apresentações e atividades para que houvesse maior entendimento e apropriação das ideias do grupo para a escrita do texto.

De acordo com essa pesquisa prática anterior pude constatar que a relação proposta entre as ações do grupo e o estranhamento de Brecht não era descabida.

Isso porque as pessoas que fazem parte do ETC tiveram contato com obras e técnicas do autor em seus trabalhos pessoais e no grupo no âmbito da arte, além de terem perspectivas políticas similares à Bertolt Brecht.

Para aprofundar o entendimento do efeito de estranhamento de Brecht, o coloco em diálogo com autores que se utilizam do mesmo termo ou com significados semelhantes, como o estranhamento na antropologia, o *ostranenie* na literatura com Chklovski e a ideia de grotesco de Meyerhold, no teatro. Apoiada na proposta de conversa entre esses autores, gero o encontro do conceito de estranhamento com as ações do ETC. Desde aí alguns aspectos pontuais se destacam: contradição entre elementos cênicos, texto, ação corporal; interrupção da cena/rotina de determinado espaço público; o intuito de gerar dúvidas, surpresas no espectador/transeunte e a auto-reflexão daqueles que estão envolvidos na apresentação/ação.

Por fim, associo o estranhamento com o processo fotográfico vivenciado durante a pesquisa no ETC com enfoque no pensamento de Walter Benjamin sobre a produção de imagem, no que ele denomina de imagem crítica, imagem política ou imagem dialética. Ademais, reflito, com auxílio de Didi-Huberman, sobre a

possibilidade de gerar estranhamento com as fotografias no decorrer do texto dissertativo.

Com a escrita desse trabalho, pude, a partir do local, o ETC, pensar mais amplamente sobre esse efeito estudado por Brecht em outras instâncias artísticas. Isso foi feito de acordo com uma busca do entendimento mais aprofundado das bases desse conceito desenvolvido por Brecht: proposta estética, objetivos e questões políticas, sempre conectados. Chego, então, aos princípios do efeito de estranhamento, sendo ele relacional, mutável, efêmero e transformador. Aspectos fundamentais das ações do ETC.

8. ANTES DA ALMA: QUALIDADES DO CORPO QUE É MATÉRIA, OBJETO E INANIMADO

Eder Tavares da Rocha (UDESC)
heder_tavares12@hotmail.com

A presente pesquisa tem como natureza teórica a análise o processo de objetificação corporal e suas repercussões na obra de Tadeusz Kantor. Para tal será considerado a trajetória do pensamento de objetificação corporal na história do teatro (com recorte do final do século XIX e o XX), bem como, a apreciação de propostas teatrais que desenvolveram métodos que problematizaram a relação do corpo no teatro (Craig, Meyerhold, Artaud e Kantor). A pesquisa também irá refletir e comparar teóricos da área da filosofia (Jeudy, Deleuze e *Merleau-Ponty*) e antropologia (Le Breton). Por fim, o estudo de técnicas teatrais desenvolvidas, principalmente no século XX, que apresentem uma metodologia mais inclinada nos processos de identidade, corporeidade e objetificação.

Espera-se na pesquisa, a reflexão deste novo pensamento corporal construído no século XX, e a reverberação desses conhecimentos na prática teatral. Também entender os processos intelectuais que aglutinaram em reflexões críticas a respeito principalmente deste corpo que é humano, autoral e identitário. Também será

refletido a incorporação do Teatro de Formas Animadas e entender o inanimado como potência de expressão.

O cerne da pesquisa será a análise da Obra de Tadeusz Kantor (2008) e sua influência a partir dos teóricos estudados. Bem como, o entendimento contextual em que estava inserido e problematizar as repercussões dessas conjunturas em sua obra. E entender os artifícios que Kantor apropria para que esta objetificação se torne real e possível.

Compreendo a importância das diversas ramificações que o conceito de corpo como objeto é estudado. Contudo, é necessário definir que a minha pesquisa não está vinculada com os estudos de gênero e objetificação do corpo feminino, tão pouco nas pesquisas desenvolvidas do Teatro de Formas Animadas em relação somente ao objeto. Portanto, utilizarei o termo corpo-objeto para estabelecer uma conexão com este corpo que está inclinado nas potencialidades expressivas, o qual pode ou não alcançar essa expressividade quando se equivale ao material inerte do objeto. Nessa perspectiva, levo a refletir quais os mecanismos necessários para fornecer ao espectador os caminhos de percepção desse corpo-objeto.

Referências

KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. Org. Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

9. A CENOGRAFIA ENQUANTO TERRITÓRIO HÍBRIDO: APROXIMAÇÕES METODOLÓGICAS E PROJETUAIS NO TRABALHO DO ARQUITETO E CENÓGRAFO J.C. SERRONI E O ESPAÇO CENOGRÁFICO

Elaine Cristina Maia Nascimento (UFSC)
elanascimentoarq@gmail.com

Segundo a pesquisadora Ana Mantovani (1989) o termo cenografia deriva da palavra grega *skenographie*, onde *skene* se refere à cena e *graphie* se refere à escrita, desenho ou pintura. O teatro romano contava com algumas pequenas diferenciações, mas conservava a *skene* enquanto moldura de fundo. O termo *scenographia* foi encontrado nos textos em latim, provavelmente para designar perspectiva e profundidade. Aqui a primeira confluência: cenografia enquanto representação espacial. Na contemporaneidade, espaço passa a ser visto como elemento dramático, exigindo novas leituras e sendo promovido: se antes era apenas capacitado tecnicamente para a representação, agora se torna elemento definidor e essencial na proposta cênica. A cenografia abre-se então para outras possibilidades “como uma prática espacial que catalisa relações das pessoas (performers, encenadores, público) entre si e com o espaço.” (RODRIGUES, p.101).

Dentro desse primeiro entendimento, podemos observar as relações teóricas e práticas que envolvem o campo da cenografia. Porém, dentro dessas relações, o que me qualifica enquanto arquiteta para vir a me tornar uma cenógrafa? Quais expertises enquanto atriz ou diretora me são necessárias para ocupar essa função? Quais as particularidades da cenografia enquanto agenciamento de enunciação³ me é necessárias entender e que a diferenciam da arquitetura? Esses são questionamentos que me faço de maneira recorrente, devido ao meu trajeto enquanto atriz e arquiteta, ou pelo olhar lançado ao campo profissional. O fato de lidar com conceitos comuns tanto cenografia quanto arquitetura, porém com leituras diversas, levaram-me a questionar quais são exatamente essas semelhanças e onde elas divergem, dotando a cenografia de um devir próprio, o que leva a necessidade de me especializar antes de assumir tal discurso.

O tema de pesquisa se configura na relação entre os processos de criação projetual em cenografia e em arquitetura, buscando entender quais as aproximações e

³ “A unidade real mínima não é a palavra, a ideia ou o conceito; nem o significante, mas o agenciamento. É sempre um agenciamento que produz os enunciados. Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, principalmente porque eles não se referem aos sujeitos como sujeitos do enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, às populações, as multiplicidades, os territórios, os devires, os afetos, os acontecimentos.” (DELEUZE, 1996, p. 65). Na pesquisa é utilizado o termo agenciamento de enunciação para se referir ao território da cenografia em uma tentativa de sua estrutura rizomática, conservando sua multiplicidade de formas, territórios e metodologias criativas.

diferenças dentro do trabalho do arquiteto e do cenógrafo, tentando estabelecer os possíveis contornos da cenografia enquanto enunciado próprio. O objetivo do trabalho é fazer uma cartografia dos processos projetuais em cenografia a partir do trabalho do arquiteto e cenógrafo J.C. Serroni e do Espaço Cenográfico.

Para o desenvolvimento da pesquisa, proponho a cartografia da cenografia dentro de sete conceitos disparadores que também podem ser encontrados dentro do saber arquitetônico e urbanístico. São esses conceitos: espaço, efêmero, poética, escala, representação, projeto e cidade. Procuro resultar em observações que destaquem tais aproximações e diferenciações, tomando o trabalho desenvolvido por J.C. Serroni enquanto cenógrafo, arquiteto e professor como parâmetro prático, além da minha experiência pessoal enquanto cenógrafa. Ainda dentro da expectativa prática da pesquisa, é proposta a aplicação de duas oficinas de cenografia, uma para alunos de teatro e uma para alunos de arquitetura e urbanismo, buscando desenvolver as ideias iniciais aqui trazidas tanto do ponto de vista da criação quanto do ponto de vista pedagógico.

Referências

MANTOVANNI, Anna. Cenografia. São Paulo, Editora Ática, 1989.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino. O campo ampliado da teatralidade performativa na cenografia contemporânea. In: Revista O Percevejo Online, v. 8, nº 1, p. 90-102. Rio de Janeiro, 2016.

10. PROFANANDO A IDEIA DE UM TREINAMENTO: REFLEXÕES INICIAIS NO PROCESSO DE FORMAÇÃO DE ATORES

Henrique Bezerra de Souza (UDESC)
henriquebezerrads@gmail.com

A ideia de um “ator que treina” foi fortemente estimulada na formação do artista cênico principalmente na década de 60. Quer seja através dos pensamentos de Grotowski, Barba, Burnier, entre outros pesquisadores, ocorre que tal ideal influenciou modos de abordagem na construção do ofício cênico, bem como ecoa até hoje na pedagogia de atores em campos formais, tais como cursos de bacharelado e licenciatura em teatro.

Todavia, assumindo que as principais propostas de treinamento do século XX buscaram responder a questões estéticas específicas, incômodos que pertenciam a épocas, locais e contextos determinados, não seria o caso de refletir sobre o modo como tais treinamentos são repassados em locais de formação acadêmico/artística? Angulando a questão sobre outro aspecto, as inquietações estéticas que promoveram seus desenvolvimentos, ainda seriam as mesmas que fazemos hoje? Mesmo inferindo a possibilidade que tais inquietações ainda se mantenham, cabe indagar: as respostas resultantes seriam as mesmas?

Diante destas questões, a comunicação aqui proposta visa refletir sobre possíveis caminhos de profanação dos encaminhamentos apontados pelos principais métodos de treinamento do século XX. Tal pensamento inspira-se no conceito de *profanação* proposto por Giorgio Agamben que traz a potência de retirar o caráter sacralizado, inalcançável das coisas e devolvê-las ao “uso comum”. Assim sendo, parte do incômodo por observar uma veiculação pedagógica em determinados ambientes de ensino formal que induzem a visões sacralizadas do ofício cênico, ou seja, tendem a completar a seguinte lacuna “um ator deve _____”⁴ de acordo com suas crenças e replicado esta solução como um modelo a ser seguido para o alcance um resultado potente na cena.

⁴Aqui poderíamos completar com: “ter energia”, “construir um personagem”, “liberar-se de suas travas psicofísicas”, “ter um corpo disponível”, “dinamizar a rede tensões/intenções e seus impulsos”....

11. PALHAÇARIA E AÇÃO SOCIAL

Jennifer Jacomini de Jesus (UDESC)
Jennifer.jacomini@gmail.com

Minha pesquisa de doutorado, iniciada em março de 2016, está inserida no campo dos estudos socioculturais e versa sobre atividades artístico-educativas de palhaçaria como ferramenta de intervenção em situações de vulnerabilidade social - miséria, violência, catástrofes naturais, conflitos bélicos - com vistas à promoção dos direitos humanos no apoio a políticas públicas estatais. Para tanto, pretendo analisar ações ativistas voluntárias colaborativas e participativas desenvolvidas por organizações do terceiro setor.

Analizada desde uma precipitada e reducionista perspectiva, a atuação das ONG's pode ser compreendida como uma resolução eficaz, eficiente e ágil para os problemas sociais, em contraposição à ineficiência, incapacidade e morosidade do estado. Porém, a complexidade do contexto de surgimento desse tipo de associativismo da sociedade civil em prol de interesses coletivos e, principalmente, a expansão exponencial que vem alcançando nos últimos anos no campo artístico, demandam uma investigação mais aprofundada destas dinâmicas. Por isso,

pretendo, em minha tese, realizar uma análise crítica acerca do fenômeno das organizações não-governamentais, apartada de uma visão ingênua ou idealista, considerando-o em sua dimensão política.

Tendo em vista que a transformação das dinâmicas sociais é um processo complexo e que envolve uma série de contradições no plano socioeconômico, proponho uma reflexão crítica sobre o papel cultural e político desempenhado por associações sem fins lucrativos, a partir do horizonte de intervenção social e de uma possibilidade de “negociação da cultura”(BHABHA, 1998).

Pretendo ultrapassar as oposições dualistas e simplistas das dinâmicas de dominação e produção, buscando locais de hibridismo que articulam elementos antagônicos, a partir de um racionalismo e de uma postura dialética de percepção e intervenção na realidade do mundo. Para além das dicotomias, busco os entre-lugares heterotópicos⁵ possíveis, em que a vontade coletiva solidária supere os interesses particulares e contribua positivamente para a promoção da dignidade humana e dos valores democráticos.

⁵ Heterotopias são lugares reais que fazem parte da sociedade e nos quais as utopias são efetivamente realizadas, com representação contestação e inversão simultânea de todos os outros locais (FOUCAULT, 2001).

Nesta pesquisa procuro uma aproximação das ações humanitárias e do teatro social a partir da noção de "acontecimento convival", de Jorge Dubatti (2007), que reconhece na arte dramática o potencial político de geração de micro resistências no interior das macro estruturas, por meio da sociabilidade e promovida pela experiência ontológica do teatro, do encontro entre artistas, técnicos e espectadores. Também articulo este pensamento às “artes do fazer”, de Michel de Certeau (2007), que reconhece procedimentos que permitem aos indivíduos se apropriarem do espaço social e de seus produtos, inventando cotidianamente maneiras de fazer, que penetram no interior do sistema instituído, interferindo em seu funcionamento e transformando-o.

Pretendo demonstrar de que modo a proposição de formas espetaculares e oficinas artísticas em circunstâncias extremas de violência e privação de direitos, situações de experiências limites, pode invocar realidades alternativas e fazer com que as pessoas possam, ainda que por alguns instantes, apesar da dureza e dificuldades de suas vidas diárias, lançar um olhar diferente sobre o mundo, com mais esperança e confiança no futuro e renovar forças e energias, para seguir na luta por dias melhores.

Referências

BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Tradução: Myriam Ávila et.al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. 13ª edição. Petrópolis: Vozes, 2007.

DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

FOCAULT, Michel. Des espaces autres. In: FOUCAULT, Michel. *Dits e Écrits*, tome II: 1976-1988. Paris: Gallimard, 2001.

12. ALEGORIA BENJAMINIANA E O JOGO “SILENT HILLS”: UMA DISCUSSÃO SOBRE A METODOLOGIA DA ALEGORIA NA CONSTRUÇÃO DE CENÁRIOS

Joana Kretzer Brandenburg (UDESC)
jooanakretzer@gmail.com

Esta comunicação é um recorte de uma pesquisa maior desenvolvida ao longo do mestrado a cerca da teoria do despertar de Walter Benjamin como uma possibilidade de metodologia para a criação de novas visualidades em cena. Aqui, o foco será a discussão do terceiro capítulo da dissertação que usa o jogo de videogame “Silent Hills” como exemplo de uma metodologia de alegoria no cenário.

“Silent Hills P.T” é um jogo de terror e suspense que se resume basicamente na interação do jogador com o espaço. O cenário do jogo é pequeno: um corredor de uma casa americana qualquer em forma de “L”. Mas o que o torna tão interessante essa relação com o cenário é que o jogador não consegue sair do corredor. Toda vez que se abre a última porta do corredor, o jogador é transportado novamente para o começo do cenário. O jogo que se estabelece, então, é tentar escapar desse *looping* através da interação com o cenário. Cada vez que o *looping* ocorre, há algum elemento diferente no espaço. A interação do jogador com esse elemento

dentro do cenário é responsável por mudar de alguma forma a concepção tida anteriormente do espaço. Esse processo fragmenta o corredor por dar foco a diferentes aspectos do cenário.

A fragmentação enquanto destruição faz parte do conceito de alegoria, já que para Benjamin a alegoria é criada na destruição do símbolo. Ou seja, na sua destruição constrói-se a ruína. Enquanto ruína, a alegoria acompanha o fluxo do tempo, e assim adquire um aspecto fragmentário, tanto pelo fato da destruição enquanto perda de fragmentos, bem como pela sua construção pela adição de fragmentos novos com o passar o tempo: “No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, ruína. A sua beleza simbólica diluísse porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparência de totalidade” (BENJAMIN, 2013, p. 187).

No jogo, cada novo foco em um aspecto do corredor, seja um porta retrato sumido, uma inscrição na parede, um lustre caindo, a porta do banheiro abrindo, por exemplo, vão destruindo a concepção inicial do cenário por revelar aspectos dele que não foram percebidos em uma primeira investigação. Cada nova informação fornecida pelo *looping*, por mais insignificante que seja, as vezes, revela novos aspectos sobre o espaço, e ele começa a ser construído enquanto alegoria. Dessa

forma, os fragmentos que aparecem em cada *looping*, ao passo que são parte da ruína de um símbolo, também destroem o símbolo que se constitui enquanto cenário. O *looping* tem o papel de delimitar no espaço e tempo o cenário enquanto um objeto fechado. Devido a isso, é possível comparar o corredor do *looping* atual, com os anteriores. É essa comparação que evidencia para o jogador os múltiplos aspectos do cenário e como cada novo *looping* oferece informações novas, criando um “eterno retorno do mesmo”: “As noções de progresso e objetividade são míticas; a história universal revela-se, para o alegorista, como *eterno retorno do mesmo*, em uma temporalidade vazia - é uma fantasmagoria da tradição dos vencedores” (MURICY, 2009, p. 231). Dessa forma “A linguagem é, assim, fragmentada para nos seus fragmentos adquirir uma expressão diferente e mais intensa” (BENJAMIN, 2013, p. 224), ou seja, a cada repetição novas perspectivas são adicionadas, ao passo que o objeto original é fragmentado.

Sendo assim, a repetição pode ser um mecanismo cênico para a destruição do símbolo, bem como para a construção da alegoria, enquanto recurso de geração e acúmulo de fragmentos. Com isso, cria-se uma ideia de que a cenografia deve ser feita em cena no exercício de ver, acompanhando sua destruição para que seja construída enquanto algo único no aqui e agora da cena.

Referências

BENJAMIN, W. Origem do drama trágico alemão. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

MURICY, Katia. Imagens dialéticas p. 231 - 254. In: Alegorias da Dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau, 2009

13. DRAMATURGIA INCLUSIVA: RECURSO ALTERNATIVO A AUDIO-DESCRIÇÃO NO TRABALHO TEATRAL COM PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL

Juliana Terezinha Partyka (UNESPAR)
jupartyka@icloud.com

Nadia Moroz Luciani (UNESPAR)
nadiamluciani@gmail.com

A necessidade de investigar melhorias para os recursos de inclusão da pessoa com deficiência (PCD), cegueira ou baixa visão, em atividades culturais torna-se ponto de debate em instituições de ensino dada as urgências em obter uma política pública de inclusão que atenda à Constituição de 1988, e aos moldes das novas propostas de leis vigentes enfatizadas na LDB de 1996.

A áudio-descrição consiste num recurso de tradução visual, também considerada uma modalidade de tradução intersemiótica que visa ampliar o entendimento por promover a inclusão, autonomia, e a participação em atividades cotidianas e artísticas em suposta igualdade de condições. No entanto, entendendo a arte teatral como objeto estético não passível de interpretações generalistas e áudio-descritíveis, é possível perceber como ela não favorece o entendimento da obra

através da experiência sensorial e individual do espectador, mas apresenta este acesso com a interferência e mediação dos olhos e da percepção do áudio-descritor e suas próprias observações, igualmente pessoais e individuais.

A reflexão originada da prática teatral realizada no ano de 2015, pelo Projeto de Extensão “Ilusão Ótica: que falta nos faz a palavra!” em parceria com o Instituto Paranaense de Cegos – IPC, no espetáculo “Tudo que vi de olhos fechados” levou à busca de meios que permitissem a inclusão e a sociabilidade como uma contribuição importante para a experiência artística coletiva através do teatro.

A proposta dramatúrgica resultante, mais tarde nomeada como Dramaturgia Inclusiva, surge como forma de expressão cênica na qual a narrativa, além de transformar quadros imagéticos existentes em sensações, permite uma conformação sensorial da cena advinda das experiências individuais de cada ator ou espectador. Como parte do texto teatral, essas informações os colocam em participação ativa na cena, garantindo a inclusão através da sensibilidade e da criação imagética, individuais e coletivas, oferecendo aos atores e espectadores videntes e cegos a mesma percepção, diferenciando-os apenas por seus repertórios pessoais.

A experiência investigada preocupa-se em somar métodos de acessibilidade para uma maior inclusão artística, fornecendo, assim, alternativas e possibilidades ao

fazer teatral não apenas para espectadores com deficiência visual, mas também para artistas cegos e com baixa visão, aptos a realizar quaisquer atividades dentro e fora do palco, independente do grau de sua deficiência, valorizando seu potencial criativo e cognitivo.

Esta forma peculiar de dramaturgia é proposta, então, como alternativa capaz de suprir as necessidades de estímulos antes fornecidos pela áudio-descrição, oferecendo uma grande soma de possibilidades expressivas que, aliada a outros elementos sensoriais cênicos possivelmente apresentados nas rubricas, são criados para a compreensão da narrativa, da obra e da encenação, lançando mão ainda da sensibilidade e da capacidade de criação individual e imagética particular a cada indivíduo, em cena ou fora dela.

Palavras-chave: Dramaturgia; Teatro; Inclusão.

14. UM-PARA-UM: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE INTIMIDADE E INDIVIDUALISMO

Karine de Oliveira Cupertino (UDESC)
cptkatine@gmail.com

Há, pelo menos, duas décadas um fenômeno tomou cada vez mais espaço no meio artístico: ações feitas de um para um – um artista para um espectador. Há variadas formas de um-para-um mas todas elas partem do que o próprio nome indica, um encontro entre apenas duas pessoas por vez, configuração que dá abertura ao espectador para ocupar o lugar não mais/só de testemunha, mas de um colaborador efetivo dessa ação artística. Esse encontro reduzido a essas duas pessoas permeia um forte senso de intimidade.

A comunidade acadêmica não tem dado tanta atenção a esse fenômeno recente e existe somente escassas pesquisas (a maioria delas concentradas na Inglaterra). No entanto, esse fenômeno tem seu valor quando se aponta para características próprias da contemporaneidade que ele espelha e também quando é possível esboçar esse fenômeno como resultado de medidas cada vez mais drásticas que a arte tomou, ao longo do tempo, em relação a se aproximar mais do espectador.

Lançar um olhar sobre esse tipo de ação artística é questionar: qual a dimensão coletiva nesse fenômeno artístico? Como problematizar o lugar da intimidade na sociedade contemporânea? Quais as potências e limitações do um-para-um?

Metodologia

Para discutir essas questões, será construído o contexto social e histórico da contemporaneidade a partir do conceito de intimidade para, então, situar e conceituar as ações artísticas um-para-um a partir de leituras de diferentes fontes específicas sobre essa prática (crítica de jornais, livros, documentação de festivais de um-para-um, artigos acadêmicos). Seguirá um levantamento histórico desse tipo de ação artística no Brasil para dar ao leitor acesso a um breve panorama histórico, destacando a pluralidade desse fenômeno.

Como amostra de prática um-para-um, será trazido o trabalho (Segredos), do artista Alex Cassal. O trabalho será descrito (a partir da memória da própria pesquisadora enquanto participante da ação artística e também a partir da dramaturgia do trabalho) e interpretado dentro de parâmetros: histórico-social e conceito de intimidade.

Fundamentação teórica

Essa pesquisa se fundamenta na ideia de intimidade enquanto conceito que abarca a noção de experiência e compartilhamento (PARDO, 2011). Esse conceito será discutido dentro do contexto da atualidade que, na visão de muitos filósofos e sociólogos, é uma prática distante do mundo contemporâneo, da chamada modernidade líquida de Bauman.

A ação artística um-para-um é, em linhas gerais, um convite para o espectador experienciar uma obra estando somente ele e o artista (ZERIHAN, 2009), ou seja, um convite para intimidade – o que pode indicar resistência contra uma sociedade líquida. No entanto, numa economia de mercado que insiste em passar a mensagem de que “você é diferente, você é especial frente aos outros”, se faz necessário também atentar para as possíveis armadilhas que o um-para-um pode cair. Uma obra que é ofertada somente para um espectador pode também abrir portas para deixá-lo numa posição tão comum dos indivíduos contemporâneos, em que a relação narcisa, a necessidade do indivíduo se destacar na multidão acaba sendo uma regra.

Palavras-chave: um-para-um, intimidade, individualismo, pós-modernidade.

Referências

PARDO, José Luis. Las raíces de la intimidad. In: CORNAGO, Óscar. A veces me pregunto por qué sigo bailando. Madrid: Continta me tienes, 2011.

ZERIHAN, Rachel. One to one performance. Londres: Live Art Development Agency, 2009.

15. JOGO DE EMPATIA: NINGUÉM PODE JOGAR SOZINHO

Luana Schutz Leite (UDESC)
luhschutz@hotmail.com

Neste trabalho me proponho a investigar a potência do jogo enquanto ferramenta de partilha com o público. Tendo em vista que, nos pensamentos do filósofo Huizinga, a característica primordial do jogo é sua capacidade de fascinação/engajamento, pode ser então o jogo um meio de acesso ao público? Ele pode ser um dispositivo de empatia? Qual espaço de jogo deve ser criado para que o espectador se sinta convidado a participar? Qual o lugar do jogo no acontecimento? Como engajar o público a jogar? Quais as regras do jogo? Quem comanda esse jogo? O jogo pelo jogo é suficiente para manter o espectador ativo?

Na presente pesquisa busco refletir sobre as potencialidades do jogo no que se refere a recepção da cena pelo espectador. Para isso trago como principais fontes do conceito de jogo o historiador holandês Johan Huizinga na obra *Homo Ludens*, edição de 2005, onde o autor discorre e analisa a presença do jogo em várias instâncias da vida e da cultura dos homens. Também para refletir sobre o complexo termo jogo, busco James P. Carse em *Jogos Finitos e Infinitos: A vida como jogo e*

possibilidade a fim de construir um panorama mais específico acerca dos tipos de jogos que jogamos na vida.

No decorrer desta pesquisa relaciono o jogo como dispositivo de empatia, na tentativa de questionar o potencial de fascinação do fenômeno do jogo. Ao falar de empatia recorro a Susan Leigh Foster em *Coreographing Empathy. Kinesthesia in performance* de 2011, e como um aporte mais filosófico e fenomenológico imbricado nos estudos de Edith Stein sobre a empatia, o artigo de Silvestre Grzibowski e Rudimar Barea intitulado *Empatia e Ética na fenomenologia de Edith Stein* publicado em 2015 e o caderno intitulado *A Empatia em Edith Stein* de Renaldo Elesbão de Almeida, publicado em 2014.

Palavras-chave: Jogo. Empatia. Recepção.

16. A MORDIDA E A CENA DANÇADA: CAMINHOS CRUZADOS

Luane Pedroso (UDESC)
lulis.pedroso@hotmail.com

Entrelaçar as memórias, encontrar um ponto de conexão, tornar artístico o que é cotidiano, trazer para a academia o que é artístico. Todas essas tarefas que me proponho a realizar durante o meu trajeto como mestrandia é o que impulsiona minha pesquisa, começemos pelas memórias. Memória 1: mordida. Nas primeiras fases da vida de uma criança ela rapidamente reproduz esse gesto, um dos primeiros reconhecimentos da criança em relação ao mundo vem por meio da boca, o qual Freud denominou como fase oral⁶. Morder portanto faz parte do universo da criança, não apenas para se alimentar, mas também para estar no mundo e trazer o mundo pra dentro de si.

Memória 2: a dança. Como muitas outras crianças - meninas sobretudo - eu fui fazer aulas de balé, cresci dançando. Portanto, eu era uma criança que mordida e dançava. A dança foi configurando-se aos poucos como parte fundamental do meu cotidiano, tornou-se algo profissional. Sem querer me desvincular de minhas

⁶ Conceito trazido por Freud em diversos estudos, entre eles no livro: Um caso de histeria. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos; Volume VII (1901-1905), editora Imago.

memórias e trajetória pessoal encontrei na peça *Mordedores*⁷ a junção dessas duas camadas – a dança e a mordida- , que assim como em mim, misturam-se no desenrolar da peça por meio de um jogo onde 7 bailarinos mordem-se. A peça tem duração de aproximadamente 45 minutos, o público permanece sentado em cadeiras dispostas em forma de retângulo. A relação público/bailarinos é muito próxima a idéia, segundo a própria coreógrafa Marcela Levi⁸, é de que o público seja abraçado.

Metodologia

Para concepção do trabalho pretendo investigar como a mordida é vista dentro do contexto histórico/cultural contemporâneo, trabalhar com a ideia de assepsia que é construída em torno desse gesto, assim como trazer a ideia de que a mordida está intimamente relacionada a compartamentos animais e primitivos. Para isso,

⁷ Página com informações sobre a peça disponível em <<http://marcelalevi.com/brasil/mordedores/>> acessado em outubro 2016.

⁸ Marcela Levi e Lucía Russo são as duas idealizadoras/ coreógrafas da peça *Mordedores* (2015). Entrevista disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=t8_GIRfwaEs> acessado em outubro 2016.

além da peça Mordedores, busco em materiais bibliográficos, áudio-visuais, obras artísticas e experiências pessoais, acervo teórico para minha pesquisa.

Fundamentação teórica

A dança, a mordida. Impulsionada sobretudo por essas duas ações, busco conceituá-las e contextualizá-las dentro da academia, a partir da experiência pessoal e referências teóricas ambas tomam proporções e ampliam-se para um novo olhar sobre o que me é comum – o morder e o dançar. A mudança de perspectiva, sobre essas duas bases constituintes possibilita a criação e investigação artísticas. Para auxiliar no trabalho escrito, aponto alguns dos teóricos que colaboram para o meu desenvolvimento enquanto pesquisadora.

A privação ou supressão dos instintos, sendo a mordida parte deles, será tratada a partir do conceito de docilização dos corpos trazidos por Michel Foucault (1999). Para a abordagem em torno da performance, me aproximo das ideias defendidas por André Lepecki (2011) assim como Josette Féral (2008). Já para colaborar com os estudos sobre o corpo e dança, Christine Greinner (2005) e Sílvia Geraldi (2012) são duas pesquisadoras que acredito auxiliar no meu entendimento sobre tais categorias.

Palavras-chave: dança; morder; performance; corpo.

Referências

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*. v.8, p. 197-210. 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999. 348 p. Tradução de Raquel Ramalhete.

GERALDI, Sílvia. O lugar da teatralidade na dança contemporânea. *Sala Preta*, vol. 12, n. 2, p. 13-26, dez 2012.

GREINNER, Christine. *O corpo- pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo, annablume, 2005, 152p.

LEPECKI, André. Coreopilítca e coreopolícia. *Revista Ilha*, Florianópolis, v. 13, n.1, p.41 - 60, jan./jun. 2011-2012.

17. A FORMAÇÃO NA LICENCIATURA EM TEATRO DA UNIRIO E A REALIDADE EM SALA DE AULA: PERCURSOS FORMATIVOS E PRÁTICA DE ENSINO

Manuela Batista Nogueira (UNIRIO)
manuatrix@yahoo.com.br

As questões que movem a escrita deste trabalho se relacionam com minha própria trajetória formativa no Curso. Em que medida é possível levar para a sala de aula os conteúdos e as metodologias de aprendizado adquiridos na formação? Qual a relevância deste conhecimento dentro de um espaço que nem sempre reflete as expectativas educacionais dos educandos e professores? Qual seria o lugar do professor de Teatro na escola? A partir da problematização da instituição escola, pretendo levantar subsídios que possam esclarecer e refletir a formação do professor de Teatro e a prática docente.

Para compreender o perfil profissional do professor de Teatro formado pelo Curso e verificar a adequação da sua ação docente na instituição escolar de ensino formal, investigo a trajetória histórica do Curso, por meio de documentos e dispositivos legais que em conjunto com relatos de egressos e professores ampliam as possibilidades de análise do objeto de estudo. Nesse sentido, foi preciso ainda

pesquisar o Projeto Político Pedagógico do Curso (2013) para avaliar de que forma os conteúdos de aprendizagem convergem para a preparação profissional docente. O Projeto é analisado sob a perspectiva da Pedagogia da Autonomia de Paulo Freire (2011), no intuito de constatar se o Projeto dialoga com uma prática de ensino que valorize o pensamento crítico, a autonomia no aprendizado e a atitude ética do educando. Mas para que isso aconteça, é necessário ainda que o aluno-docente tenha consciência e discernimento acerca destes pressupostos ideológicos na própria ação pedagógica: pensar e agir certo (Freire, 2011). Caminhando nesta linha de reflexão, a pesquisa prossegue analisando as falas de professores egressos por meio de entrevista semiestruturada. Este instrumento de coleta de dados tem como característica levantar questões básicas apoiadas em teorias e hipóteses sobre tema de estudo. A escolha da técnica de entrevista semiestruturada ou focalizada justifica-se por ser considerada uma das formas mais eficientes de se obter informações relevantes mediante uma conversação de natureza informal e profissional, estabelecendo certo grau de proximidade entre o pesquisador e o entrevistado. As falas recolhidas comunicaram as experiências dos egressos tanto na formação quanto em sala de aula. Dessa forma, foi possível avaliar a relação entre formação e realidade e esclarecer algumas questões: Que professores o Curso formou? Como conseguiram colocar em prática as experiências vividas durante a formação? Houve

dificuldades? Para fundamentar a análise foi utilizado como método a Análise Textual Discursiva - ATD, este formato visa produzir novas compreensões sobre os fenômenos e discursos (MORAES e GALIAZZI, 2007).

Concluindo a pesquisa, problematizo a instituição escola, o lugar do professor e da disciplina Teatro neste espaço. Os obstáculos enfrentados decorrem da formação ou do espaço? A escola é observada sob o ponto de vista das relações de poder presente na obra de Michel Foucault (1997), nesse sentido, busco compreender os mecanismos sociais que interferem na prática docente, na relação professor-aluno e no ensino de Teatro em sala de aula.

Referências

FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. 11ª ed., Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. 43. ed., São Paulo: Paz e Terra, 2011.

MORAES, R.; GALIAZZI, M. C. Análise Textual Discursiva. Ijuí:UNIJUÍ, 2007.

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Projeto Político-Pedagógico do Curso de Graduação Licenciatura em Teatro, 2013.

18. O QUE É HÉCUBA PARA NÓS: UMA COMUNICAÇÃO PERFORMATIVA

Marcelo Bourscheid (UFPR)
mar.marcelo@gmail.com

Ao analisar as razões da ausência, nos palcos contemporâneos, de representações teatrais dos textos provenientes da comédia latina, Florence Dupont (2007) encontra a chave para essa exclusão no textocentrismo derivado das concepções aristotélicas, em que o teatro como evento é substituído por um teatro como textualidade. Tal concepção dissocia a comédia e a tragédia antiga de seus contextos enunciativos, centrando no *mythos* (fábula) a abordagem de um fenômeno que, em sua origem, estava ligado à *mousiké*, termo grego que designa a união entre palavra, música e dança. Essa mesma constatação pode ser encontrada na maioria das traduções de tragédia grega realizadas no Brasil, resultando em textualidades dissociadas do seu contexto de performance.

Explorando principalmente os conceitos de tradução dramatúrgica de Patrice Pavis (2008) e de tradução performativa de Douglas Robinson (2003), além de estudos sobre o ritmo de Henri Meschonnic (1932-2009), a tese que desenvolvo procura discutir as possibilidades das relações entre tradução, performance e dramaturgia na

prática tradutória dos textos teatrais da antiguidade clássica. Transitando entre os estudos teatrais, a criação dramatúrgica e os estudos da tradução, esta tese constitui-se na elaboração de um texto composto de três abordagens: uma, a realização de uma tradução em versos, acompanhada de estudo introdutório e notas explicativas, da obra *Íon*, de Eurípides, a partir da edição de J. Diggle (1981). A segunda, uma tradução performativa, textualidade resultante do processo com artistas convidados. E por fim, uma tradução espetacular, que consiste na encenação de um espetáculo teatral com estreia prevista para o Festival de Curitiba de 2017. Essas três traduções estão alicerçadas pelas perspectivas teórico/práticas desenvolvidas por Josette Féral, Eugenio Barba e Richard Schechner, autores que possibilitam novas perspectivas para a ampliação do entendimento da relação entre o texto e a cena.

Por tratar-se da tradução de uma obra cuja escritura estava situada no contexto performativo das representações teatrais atenienses no século V a.C., a abordagem tradutória e crítica deste trabalho buscará enfatizar as relações entre performance e textualidade como pressupostos para a criação de uma tradução vinculada a uma proposta de reescrita cênica, levando-se em conta especialmente a dimensão sonora do texto euripideano e as possibilidades de exploração dos seus recursos

métricos em uma tradução teatral a ser *lida por/performada para* uma recepção contemporânea.

Neste trabalho, apresento uma reflexão teórica sobre o desenvolvimento da pesquisa, além de um pequeno excerto prático dos resultados cênicos/dramatúrgicos experienciados até o momento. A partir da perspectiva de que o tradutor de textos teatrais é tanto um dramaturgo como um performer, esta comunicação pretende estruturar-se tanto como um trabalho teórico quanto artístico, fronteira que já não parece fazer muito sentido no contexto da produção e recepção artística e da teorização sobre a arte contemporânea, assim como parecem carecer de substancialidade as fronteiras entre os trabalhos do tradutor, do dramaturgo e do performer e tantas outras que esta pesquisa de doutorado pretende conseguir problematizar.

Palavras-chave: dramaturgia, tradução, tragédia grega, encenação teatral, performance.

19. ARTES VISUAIS E AUDIOVISUAIS NA POÉTICA DA CIA. TEATRO URGENTE/ES

Marcelo Silva (UFES)
herrerakind@gmail.com

O objeto de pesquisa é o processo criativo da Cia Teatro Urgente/ES, a partir do estudo de caso de obras produzidas de 2007 a 2016 que têm sua concepção apoiada na visualidade. Referências e apropriações das artes visuais e audiovisuais, como algumas obras de Magritte, Maurizio Catellan, Bill Viola, Mário Peixoto, Fritz Lang, Samuel Beckett que são revisitadas em criações autorais.

A pesquisa envolve Teoria; a utilização/formulação de conceitos vindos das artes visuais para tratar das obras espaço-temporais e sua inadequação aos conceitos e gêneros existentes; História, ao registrar a origem e a trajetória da Cia., e Crítica, com a apreciação de algumas obras significativas do repertório.

O trabalho original dessa Cia. no Espírito Santo revela-se em obras que têm um tempo e uma apreensão distintos e reivindica: formação de pensamento, pelas questões que apresenta e um espaço, que não o do teatro convencional, para sua fruição. O repertório pode ser exibido em palco ou locação, sendo que os espaços

“alternativos” (galpões, galerias- *cubos brancos*-, museus, sites específicos) expandem a encenação e configuram novas formas de execução/apreciação/participação na obra.

A pesquisa apresenta algumas questões teórico-críticas que vão contribuir para o discurso, seja acadêmico, da mídia e do público, sobre a obra da Cia.: Quais elementos da visualidade compõem a obra? Como os elementos visuais e audiovisuais contribuem para a narrativa? Como essa estética visual modifica a apreciação crítica da obra final?

O que assisto é Teatro? Dança? Performance ? Instalação cênica? Que termos e conceitos das Artes podem ser usados para definir e categorizar a produção da Cia. de Teatro?

Objetivos

- Registrar o processo criativo da Cia Teatro Urgente e identificar, conceituar o espaço significativo das Artes Visuais e Audiovisuais na construção cênica.

Específicos

- Realizar investigação teórica e crítica na área de conhecimento das Artes e sua interlocução com as Artes Cênicas e Mídias Contemporâneas, na busca por argumentos que categorizem a obra cênica em questão;
- Analisar obras do repertório da Cia para identificar e conceituar a Visualidade recorrente em suas montagens;
- Registrar o processo criativo da Cia. Teatro Urgente para futuras gerações que busquem consulta ou referência para novas incursões teóricas e remontagens;
- Buscar conceitos que deem suporte à pesquisa que desenvolve essa Cia capixaba e a sincronia, mediante o levantamento de dados, dessa produção com o que se faz no mundo.

Justificativa

Raras são as pesquisas e publicações nessa área multidisciplinar que envolve artes cênicas, visuais e audiovisuais no Espírito Santo, principalmente uma análise de aspetos constitutivos da Poética de Cena. Trata-se de Projeto sobre argumento autoral inédito, de um “artista acadêmico” (fundei, dirijo e atuo na Cia. Teatro Urgente).

“A História do Teatro Capixaba” do escritor Oscar Gama, é uma das poucas obras que registra o teatro capixaba (não inclui a dança) e vai até o final dos anos 70. Recentemente o historiador Duílio Kustner lançou livro sobre o teatro capixaba na Ditadura.

Inauguro com a Dissertação, o registro e a apreciação teórica de uma fase primordial da dança e do teatro contemporâneo no Espírito Santo que tem início com a Cia Neo-laô de Dança (1986-2000) e está na gênese da Cia Teatro Urgente, foco da pesquisa.

20. GRUPO MANJERICÃO – UM PÉ-DE-CHINELO OCUPANDO OS ESPAÇOS PÚBLICOS

Márcio Silveira dos Santos (UDESC)
marccioss@yahoo.com.br

Esta comunicação visa mostrar parte de uma pesquisa em curso no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, que procura refletir acerca do trabalho que o Grupo Manjeriçã, Porto Alegre (RS), desenvolve com teatro de rua pelos espaços públicos do Brasil. Apresento um recorte a partir da trajetória do espetáculo de teatro de rua João Pé-de-chinelo durante uma circulação teatral pelos espaços públicos do norte do país no período em que iniciaram as ocupações dos espaços do MINC – Ministério da Cultura, em 2016. Procuro tecer uma discussão à luz de autores que abordam as artes cênicas na rua e os escritos de Milton Santos, Zygmunt Bauman e Walter Benjamin.

Palavras-chave: Grupo Manjeriçã. Teatro de Rua. João Pé-de-chinelo. Ocupação. Espaço Público.

21. MIMAGEM - UMA ATUALIZAÇÃO DA PRESENÇA DA FOTOGRAFIA NA COMPOSIÇÃO EM MÍMESIS CORPÓREA

Mariana Rotili (UNICAMP)
mrotili@gmail.com

Procuro, com esta comunicação, alinhar algumas considerações que venho tecendo conforme caminha a pesquisa prática de mestrado em Mímesis Corpórea, com orientação da Profa. Dra. Raquel Scott Hirson (LUME Teatro). Num momento em que as aproximações do que seria a Mímesis são expandidas pelo Grupo de Pesquisa do Lume – Temático ‘Vida e Presença’, o trabalho que desenvolvo com a fotografia aparece como uma atualização dos procedimentos dessa linha de composição. Para tanto, abro um diálogo entre o que Luís Otávio Burnier, fundador do Lume, apresenta em seu livro ‘A Arte de Ator’ e novos pensamentos coletivos esboçados no Temático. Ao final, intento articular um discurso que apresente a maneira como tenho conduzido processos sobrepostos de criação cênica, fotográfica e seus cruzamentos. Essas reflexões são parte da pesquisa em andamento ‘MATRIMIA, O Cordão das Ancestrais: Mímesis Corpórea e Afetos Ciganos’.

22. A PRODUÇÃO DE ARTE NA FORMA SOCIAL DO CAPITAL: TRABALHO, ARTE E REVOLUÇÃO.

Marília Carbonari (UFSC)
marilia.carbonari@ufsc.br

A produção da arte pela humanidade confunde-se com nossa própria história como humanos. O trabalho sobre a natureza proporciona à humanidade sua emancipação animal. Porém, o trabalho sobre nossa forma de produção da vida humana, entre elas, a arte (entendida amplamente como linguagem), é a base para nossa possível emancipação histórica como seres humanos.

Em diferentes períodos e culturas, a produção de arte, assim como qualquer produção humana, deu-se por diversos tipos de relações de trabalho. Em um modo de produção existem várias relações de produção da vida humana. Uma, entre elas, mostra-se determinante. Desta forma, existem vários processos de produção (trabalho) coexistentes, porém, no modo de produção capitalista atual, a relação de produção capitalista é determinante.

A presente pesquisa de doutorado em andamento pretende estudar e descrever o conjunto das relações de produção de arte na forma social do capital. Para isso,

inicialmente, analisaremos autores que abordam a produção de arte pela humanidade do ponto de vista materialista histórico. Entre os autores que referenciam os estudos na área da cultura a partir do recorte metodológico apresentado, nos concentraremos nas obras de Terry Eagleton, Walter Benjamin, e Mario Pedrosa. Buscaremos identificar como as categorias teóricas utilizadas por esses autores articulam os conceitos de arte, trabalho, mercadoria e capital.

Através de um recorte teórico, discutiremos os temas abordados pelos autores em diálogo com as categorias analíticas produzidas por Karl Marx no livro *O Capital* (sobretudo nos cinco capítulos iniciais).

Nesta etapa, entraremos no tema da pesquisa de maneira aprofundada, utilizando as categorias mercadoria (valor-de-uso, valor, valor-de-troca), força-de-trabalho e capital de Marx, para descrever a produção de arte como mercadoria e a produção de arte como capital. Para tanto, precisamos dedicar-nos a expor a diferença entre trabalho concreto, trabalho abstrato e trabalho produtivo dentro do universo categorial de Marx.

Na seguinte etapa, buscaremos explicar as relações de produção capitalista, iniciando uma exposição do processo de trabalho, processo de produção de mercadoria e processo de produção de capital.

Cada uma dessas etapas nos fornecerá a base para a discussão da tendência da produção de mercadorias converter-se em produção de capital. Poderemos, então, verificar como essa tendência se dá na produção de arte. Também poderemos discutir a questão da autonomia da produção de arte, verificando as contradições entre a produção momentânea específica e a produção social da existência.

Nos interessa, finalmente, ao identificar o processo de produção de arte determinante na atual forma social, identificar as classes sociais envolvidas nesse processo e quem é o artista “proletário” ou “trabalhador produtivo” de arte, ou seja, aquele que é determinante na produção de capital e, portanto, no processo de supressão do mesmo.

Palavras-chave: arte, mercadoria, capital, indústria cultural e revolução.

23. CENA E VIOLÊNCIA: MAPEAMENTOS DE UMA CARTOGRAFIA DOS DISPOSITIVOS DE VIOLÊNCIA NA CENA CONTEMPORÂNEA

Mirela Ferreira Ferraz (UDESC)
mihferraz@gmail.com

O presente trabalho de doutoramento pretende investigar particulares relações presentes entre o biônimo arte/vida e violência, no complexo contexto da cena contemporânea, mapeando específicas performances viscerais eclodidas nos 60 e 70, até as performances e produções teatrais contemporâneas, as quais hibridizam e tensionam as linguagens artísticas, formando um território híbrido de pura interrogação. A partir os conceitos utilizados por Walter Benjamin, Hannah Arendt, Slavoj Žižek, René Girard, Yves Michaud, Karl Erik Schollhammer, Ileana Diéguez entre outros, busca-se delinear um mapeamento de uma possível cartografia existente entre cena (performance art / teatro), e a violência, a fim de responder a principal pergunta: se a sociedade contemporânea já é demasiadamente saturada pelas mais diversas violências, (simbólicas e “reais”), por que específicos trabalhos de arte se utilizam, também, da linguagem violência? Para este fim, as esferas da história, da filosofia e da arte, serão imbricadas pelo estudo dessa cartografia, que

pretende investigar a pergunta norteadora, por meio dos estudos de produções artísticas, as quais serão escolhidas a partir das fases da pesquisa em andamento.

24. NÓS: O ENTRELAÇAMENTO DO SOM E IMAGEM CÊNICA NO TEATRO DO GRUPO GALPÃO ENQUANTO DRAMATURGIA SONORA

Otávio Neves (UFOP)
artirania@yahoo.com.br

Inicialmente, a busca dos porquês para se chegar ao processo de análise conceitual sobre dramaturgia sonora, traçando um panorama de influências sonoras e imagéticas da cena decorrentes da vivência, memória, escrita de si e sensorialidade. Discutiremos o fio condutor para a horizontalização que coloca em voga o espetáculo “Nós”, do Grupo Galpão, sua escolha e uma reflexão crítica para o trabalho do entrelaçamento dos sons com a imagem cênica enquanto narrativa; pensando no histórico musical do Grupo, e refletindo sobre os efeitos sonoros criados por Storino e suas relações com a cena. Nas músicas e sonoridades do espetáculo, questiona-se os sons não como elementos isolados, mas como algo integrante, narrativo, na unidade da composição da dramaturgia. Será apresentado o processo inicial da pesquisa discutindo o trabalho de campo realizado em algumas apresentações do espetáculo, as perspectivas da musicalidade do Grupo Galpão, as impressões e influências no trabalho do diretor Márcio Abreu, e as relações com o

desenho sonoro do criador de trilha e efeitos, Felipe Storino. Discutiremos sobre a parceria dos dois, tendo como base inicial o espetáculo Krum e Projeto Brasil, da Companhia Brasileira de teatro, diretor cênico versus diretor musical e criador de trilha original/desenho de som, e o cruzamento com o Grupo Galpão. Pensaremos na justaposição dos sons e ritmos existentes na cena do “Nós”, onde percebe-se uma imagem musical sinfônica que fortalece-se em sobreposição às palavras. Ocorre a sinestesia, sentidos, signos, escrita e leitura sonora. Entende-se um trabalho que dá importância aos efeitos sonoros como os ecos que sinalizam a provocação das vozes individuais e coletivas, os conflitos internos e externos sobre a contemporaneidade, que ecoam em sonoplastia, justificando o “Nós”, complementares da dramaturgia. As músicas e seus efeitos sonoros na cena poderiam ser vistas como algo constituinte no processo dramático, como uma ampliação da capacidade de comunicação dos elementos de som vistos na cena inicial; da qual vimos a atriz Teuda Bara cantando a música “Maneiras” de Sylvio da Silva Jr., “Se eu quiser fumar em fumo, se eu quiser beber eu bebo”, em fusão de ecos com o mesmo som sonoplastizado, e em repetições do texto “É pra refrescar!”. Temos também os momentos de valorização nos arranjos polifônicos, em que o Grupo canta e toca instrumentos de forma narrativa em impressão de unidade como na música “Balada do lado sem luz”, de Gilberto Gil. A partir desse processo de

análise, faremos a exposição rápida dos possíveis autores para o diálogo com a pesquisa, como Barba; pensando uma dramaturgia ligada ao texto da representação, no sentido do texto como o “tecer junto”, relacionando o drama com a ação que engloba elementos como sons, luz, corpos. Pavis; na questão da semiótica, refletindo a totalidade para se discutir unidade. Chion; no livro “Audiovisão”, discutindo interação entre som e imagem pelo viés da sensação, e Tragtenberg; refletindo a música na cena. Todos dialogarão para o pensar a relação da trilha do espetáculo “Nós” como algo relevante quando os elementos forem vistos em uma expressão narrativa, a dramaturgia sonora.

25. TRABALHO DA ATRIZ E DO ATOR EM CENÁRIOS DE SIMULAÇÃO

Raquel Júlio Mastey (UDESC)
raquelmastey@bol.com.br

Esta comunicação abordará o trabalho da atriz e do ator em ambiente de aprendizado hospitalar. Iniciará apresentando a prática nomeada Simulação que é amparada em leis específicas que norteiam e garantem esta nova metodologia de ensino/aprendizado nas graduações de medicina e enfermagem. Dentre as técnicas de Simulação, serão apresentadas as que utilizam práticas advindas do teatro tais como cenários, roteiros, montagem da cena, caracterização de personagens, artistas e bonecos.

Conforme Mizoi:

A Simulação Realística é uma metodologia de treinamento apoiada por tecnologias, na qual são criados cenários que replicam experiências da vida real e favorecem um ambiente participativo e de interatividade, propiciando melhor retenção da informação. Para isso, são utilizados simuladores de paciente (robôs), manequins estáticos e atores profissionais. (MIZOI *et al*, 2001, p. 66).

Artistas profissionais e pacientes simulados (bonecos/robôs que simulam seres humanos) fazem parte desta proposta pedagógica, que está normatizada em nosso país, nos principais documentos que orientam os Planos de Curso para a área da saúde tais como: LDB (1996) e Diretrizes Curriculares Nacionais (2001), dentre eles, citamos as Diretrizes da graduação de Medicina, que em suma prescreve:

- IV - aprender em situações e ambientes protegidos e controlados, ou em simulações da realidade, identificando e avaliando o erro, como insumo da aprendizagem profissional e organizacional e como suporte pedagógico;
- VII - utilizar diferentes cenários de ensino-aprendizagem, em especial as unidades de saúde dos três níveis de atenção pertencentes ao SUS, permitindo ao aluno conhecer e vivenciar as políticas de saúde em situações variadas de vida. (BRASIL, 2001, p.38)

Segundo Quilici (2012, p. 31): de acordo com as novas diretrizes, diversas graduações em saúde, tiveram ou tem que modificar a prática de ensino, sobretudo as escolas de medicina e enfermagem, isso significa incorporar técnicas de simulação aos métodos educativos. Neste contexto, a Simulação em Saúde, configura-se em novas oportunidades de trabalho e pesquisa aos profissionais de teatro, já que a prática em Simulação trabalha com representações.

Para isso, serão citados depoimentos de artistas que atuam em hospitais distintos como o Albert Einstein e o Hospital Universitário de Florianópolis, que nos contam

como desenvolvem este trabalho e como estão inseridos em protocolos e práticas de ensino nas graduações de saúde como Medicina e Enfermagem, para que possamos ter uma ideia comparativa sobre os métodos de composição.

A Simulação em Saúde é uma prática, que utiliza métodos de teatro e atualmente emprega artistas. Tende a crescer em nosso país, mesmo diante da atual conjuntura política brasileira, que está propícia a cortar verbas para as áreas de Educação e Saúde.

Referências

BRASIL. Ministério da Educação e Conselho Nacional de Educação. Resolução nº CNE/CES Nº 4, de 07 de novembro de 2001. **Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Medicina**. Diário Oficial da União, 29/10/2001. Brasília, 9 nov. 2001; Seção 1 p. 38.

_____. nº CNE/CES 583/2001. **Orientação para as diretrizes curriculares dos cursos de graduação**. [saúde]. Diário Oficial da União, 29/10/2001. Brasília, Art. 12.

_____. Instituto Nacional do Câncer. **Comunicação de notícia difíceis: compartilhando desafios na atenção à saúde**. Coordenação geral de gestão assistencial. Coordenação de Educação. Rio de Janeiro: INCA, 2010. Disponível em: < <http://pt.slideshare.net/carinh/comunicando-noticias-dificeis> >. Acesso em: 09 ago. 2015.

HOSPITAL ALBERT EINSTEIN. Ensino. **Centro de Simulação Realística**. Disponível em: < <http://www.einstein.br/ensino/Paginas/centro-de-simulacao-realistica.aspx> > Acesso em 6 de jul. 2016.

QUILICI, ANA PAULA, et al. **Simulação clínica**: do conceito a aplicabilidade. São Paulo: Editora Atheneu, 2012.

26. ORÉ NASCEU! INVENTIVIDADE NO COLETIVO PEABIRU TEATRO

Renato Grecchi da Costa (UDESC)
renatogrecchi@gmail.com

Este trabalho parte das experiências artísticas desenvolvidas no Coletivo Peabiru Teatro, entre 2013 até 2016 para analisar os conceitos de inventividade nas composições do grupo, elaboradas a partir de matrizes de brincadeiras populares. Exploro aqui a ideia do poder de imaginação e criação relacionando com a abordagem elaborada por Michel de Certeau em “A Invenção do Cotidiano” (1974), onde o autor descreve as práticas cotidianas de sujeitos comuns. Segundo de Certeau a sociedade de controle não necessariamente paralisa a criatividade humana e defende que a partir de uma apropriação dos produtos consumidos pode ser acionada a inventividade através do *reuso* destes elementos.

A partir deste conceito de *reuso* este trabalho propõe a ideia de inventividade na pedagogia das brincadeiras, desde a infância até as chamadas brincadeiras da tradição, onde jovens e adultos, que se autodenominam como ‘brincantes’ criam novos modos de resistência para enfrentar o cotidiano ordinário.

Finalmente são levantadas questões para a construção de um teatro contemporâneo que tem como referência as práticas das tradições não-eurocêntricas a partir da partilha de relatos dos processos criativos da peça-brincante “IORÉ”, de 2015. Os relatos e descrições mantêm um caráter narrativo e são intercalados com anotações elaboradas durante vivências e intercâmbios realizados com diferentes grupos de brincantes na Zona da Mata Pernambucana.

Os exemplos de pesquisa e estratégias de composição culminam com a reflexão de aspectos que se correlacionam com a consolidação da prática no Coletivo Peabiru: o pensamento transindividual, guiado pelo viés de uma autoria coletiva como um discurso político-pedagógico e da tradição oral e a ideia de corpo como conhecimento.

27. NARRATIVAS DE CORPOS PENITENTES: PERCURSOS DA ALMA MATERIAL

Roberto Douglas Queiroz Gorgati (UDESC)
r.gorgati@gmail.com

O presente resumo é um meio de apresentar alguns aspectos da minha atual pesquisa de doutorado. A atual pesquisa é uma continuidade da pesquisa realizada durante o mestrado onde questiono as relações entre corpo e objeto. Essa pesquisa foi feita a partir de algumas teorias ou idéias de corpo discutidas na área do Teatro de Animação.

É comum, nos estudos teatrais, encontrar analogias entre o corpo humano e a marionete, mais especificamente em textos de Henrich Von Kleist (*Sobre o teatro de marionetes*) e Edward Gordon Craig (*The Mask*). Há também as analogias com o corpo máquina como uma série de mecanismos, o corpo como microcosmo, como autômato, etc. As imagens de corpo que se associam a objetos ou a um tipo de sistema comparativo, tanto pela aparência como pela funcionalidade, sempre me interessaram. Interessam também essas imagens de objetos como arranjos complexos que servem como uma espécie de argumento para se pensar e agir sobre o corpo humano.

Os objetos que se relacionam ao corpo humano, na presente pesquisa, são imagens encontradas nas igrejas e em salas de milagres. Essas imagens, como esculturas ou outros tipos de objetos tridimensionais, formam um arranjo em que a figura humana se apresenta como uma constante. Ampliei a idéia de antropomorfismo para um “arranjo antropomorfo”. A escolha por esse tipo de arranjo se deu porque a palavra composição me parecia algo mais definitivo do que o arranjo. Esse arranjo conta com imagens de santos, bilhetes, membros feitos em gesso, madeira, plástico, argila, etc.

A pergunta que norteia, no momento, a pesquisa de doutorado é: De onde deriva e como se dá tal arranjo.

A idéia de arranjo surgiu da observação de manuais de teatro de bonecos onde há o registro de como segurar, fazer e animar os bonecos, a partir de desenhos.

Os desenhos mostram um arranjo entre corpo e objeto. Porém quando entro nas salas de milagres e nas igrejas, os objetos estão lá parados mas indicam ou dão pistas dos gestos que criaram tal arranjo. O arranjo se mostra como um momento e a questão que se pode levantar é também se perguntar se há alguma implicação ética relativa ao arranjos do corpo e dos objetos.

Os desdobramentos da presente pesquisa apontam para um enfoque crítico com relação à tradição de uma técnica, história e pedagogia nessa área do teatro.

Palavras-chave: corpo; objeto; arranjo; tradição; ética.

28. O NÃO-SENSO DELEUZIANO COMO DISPOSITIVO PARA A CRIAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Sauane Egely Buenos Rosim (UNESPAR)
sauanebuenos@icloud.com

Em seu livro *A Lógica do Sentido* (*Logique du sens*, 1969), o filósofo francês Gilles Deleuze (1925 - 1995) busca instaurar uma teoria do sentido refletindo sobre a obra do escritor inglês Lewis Carroll (1832 - 1898). Nesta comunicação, analisarei essa obra afim de relacionar as reflexões do autor como um elemento propulsor para o meu trabalho teórico e prático como pesquisadora em Artes Cênicas.

Para Deleuze, o Não-Senso constitui-se no espaço aberto para a produção de sentido na presença. O não-senso seria composto de elementos paradoxais que transitam em dois sentidos ao mesmo tempo, passando a ênfase ora para um ora por outro. É a quebra da *doxa* do senso comum e do bom senso, deixando abertura para o futuro, para que a automaticidade de resposta não se imponha sobre o fluxo. Agimos pela abertura que abrimos no espaço enquanto caminhamos. O sentido não é pré-determinado, é nada mais que o efeito da causalidade.

Se o conjunto de elementos paradoxais está fora do meu corpo como uma coisa exterior, a desestruturação do eu vem de fora, pois meu corpo não agirá automaticamente: ele precisará se reorganizar para dar conta da relação com a coisa que está fora do meu campo de reconhecimento. A desestruturação do corpo é exterior. Quais as possibilidades de se relacionar com este externo? No caso da Alice, personagem principal de Carrol, que entra em devir louco e está a procura de seu nome. Pausa.

Usando a escala de negativo e positivo analisada por Deleuze, suponho as duas direções em uma mesma reta como passado e futuro. O presente é superfície, é onde estou. Se o presente é tudo que eu tenho e não sei para onde estou indo, encontro-me à deriva, ou seja, em estado de não saber, ajo conforme as possibilidades da situação que o presente coloca. Fim da pausa.

Em nossa pesquisa de conclusão de curso em Artes Cênicas, começamos o processo a partir da experimentação com os materiais, que eram dispostos na sala de ensaio e relacionavam-se com os atuantes, gerando sentidos a partir dos presentes acontecimentos. Em paralelo à abordagem do não-senso, buscávamos sempre a relação pela textura, pelo som, pelos volumes de cada material e de cada

atuante, abrindo espaços conforme caminhávamos para as potências que ali se instauravam, entendendo o sentido através das nossas sensações.

O atuante e os materiais são elementos do conjunto que é o todo. O sentido se modifica no encontro entre o atuante e os materiais, estando aberto ao presente, na superfície do não saber, ele está sempre passível de mudança, modificando-se a partir de “relações muito particulares”, como propõe Deleuze. O sentido se altera através de novas composições entre os elementos, novas reorganizações, novas estruturas de conjuntos, organizado com outros elementos. Os elementos assim como as estruturas modificam-se, “o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido” (Deleuze).

Ao longo desse processo experimental, nós do grupo entendemos que estávamos caminhando próximos a obra de Lewis Carroll *Alice no país das maravilhas*, e a partir de então voltamos às experimentações para este universo, pois a nossa proposta inicial era a de investigar as relações com os materiais para a concepção de um espetáculo. Já adentrando por algumas vias e reconhecendo que isso estava conosco durante o percurso, aprofundamos no que a obra dizia sobre cada um de nós. Pausa. Por tratar-se de um resumo, darei um salto até o momento atual da pesquisa. Fim da pausa.

O salto nos trouxe ao cenário, até o presente momento constituído por um túnel que leva o público do camarim até a mesa do chá, que está isolada em um espaço e cercada por plástico, uma estrutura que modifica o público pela passagem estreita que se cria até a mesa em que ele não sabe que vai chegar. As coisas que acontecem em torno da mesa de chá nos colocam em xeque, no discurso e no material que vai se despedaçando no decorrer da peça. Um exemplo disso é o açúcar do chá que, ao passo que vai sendo usado acaba por alastrar-se por toda a mesa. Elementos dispostos na mesa que saltem da realidade de modo sutil, que provoquem estranheza no público. Optamos então pela demasia, pois não costumamos ver casas em que servem no chá da tarde muitas coisas mas apenas de um sabor: bolo de morango, chá de morango, sonho de morango, morangos, etc. Seguimos pensando em mais elementos que possam caminhar ao encontro da proposta, mesmo que nunca chegue, pois o acontecimento dá-se no trajeto, dá-se no contato dessa coisa que não é algo definido, mas um lugar de estranheza.

O espectador, ao se deparar com esta situação, produzirá sentido a partir da relação com este material, pois não esperava por essa configuração, e precisará agir (agir é pensar). Isto se configura como o Não-Senso, a produção de sentido no encontro.

29. O TEATRO RELIGIOSO E A RELAÇÃO COM A COMUNIDADE

Taíse Muniz Sens (UDESC)
taise_muniz@hotmail.com

Minha pesquisa consiste na análise do Teatro Religioso de cunho Cristão tendo como base os trabalhos apresentados nos festivais de Teatro Cristão espalhados pelo Brasil, a partir do findar da década de 80 e trabalhos desenvolvidos dentro das próprias igrejas. Esta análise se dará sobre a ótica do teatro comunitário, buscando estabelecer quais os vínculos destas produções e dos festivais com a comunidade.

Para melhor compreender este fazer teatral inicio colocando em categorias as dramaturgias produzidas para o mesmo, em produções bíblicas, tradicionais, bibliográficas, homenagem, conversão e contemporâneas. As peças **bíblicas** visam contar uma história bíblica tal com ela está escrita na bíblia, sem modifica-la. As **tradicionais**, como as bíblicas, buscam contar uma história contida na bíblia, porém podem ganhar contornos mais ou menos contemporâneos que dialoguem com temáticas atuais, como por exemplo, as Via Sacras ou Autos de Natal, além disso é comum alguns destes trabalhos serem musicais.

Acredito ser as Via Sacras as produções teatrais mais existente dentro do teatro religioso cristão e em que o vínculo com o teatro comunitário seja mais forte, pois praticamente em toda paróquia da igreja católica em que há um grupo de jovens com uma liderança presente, há na sexta-feira da paixão (sexta-feira que antecede a páscoa) representações da morte e ressurreição de Cristo. Dentro destas produções encontra-se trabalhos extremamente tradicionais, que visam apenas lembrar os fatos ocorridos assim como eles foram narrados nos livros bíblicos então assim eles são representados, as vezes dentro das paróquias, ou salões paroquiais, ou até mesmo em forma de procissão tomando assim as ruas ao redor da paróquia, como por exemplo, a paróquia Santo Antônio em Campinas, São José (SC), na qual o grupo de jovens Sopro de Vida toma as ruas do bairro para encenar a Via Sacra nas manhãs da sexta-feira Santa.

Outras comunidades preferem fazer uma releitura da Paixão de Cristo, como no caso do Ribeirão da Ilha, Florianópolis (SC), na paróquia Nossa Senhora da Lapa, inicialmente eles começaram as representações em forma de procissão, porém atualmente é montado um palco em frente ao salão paroquial e da igreja. Todo ano é feita uma nova dramaturgia para ser encenado pela comunidade, eles utilizam o tema da campanha da fraternidade do ano vigente para fazer esta revisão da Paixão de Cristo. Eles mantêm a estrutura básica, no caso as 14 estações da Via Sacra e a

ressurreição, porém para conectar uma cena a outro criam um novo enredo a cada ano na tentativa de aproximar os fatos ocorridos ao dias atuais.

As peças **bibliográficas**, contam a história de vida de uma personalidade tida como modelo para determinada igreja ou grupo, como por exemplo, a bibliografia de um santo para os católicos. Aqui se encaixa também as bibliografias dos personagens bíblicos, que nem sempre está contida toda na bíblia, mas é montada baseado em outros estudos históricos. Para exemplificar, cito dois espetáculos da nova comunidade católica Shalom, *Anchieta* e *Lolek*.

As peças de **homenagens**, assim como as Via Sacra e os Autos de Natal é muito comum no trabalho em comunidade, porém e em forma de esquetes (cenas pequenas) quando a comunidade quer prestar homenagem ao padre, ou pastor, por seu aniversário natalício ou de ordenação sacerdotal. Também é comum para honrar outras lideranças da comunidade, ou anos de existência de determinado movimento. Ainda pode ser usado para datas comemorativas seculares, como dia das mães, dos pais, dos avós para prestar homenagem para os entes queridos presentes na missa ou culto.

Também comum em forma de esquetes, as peças de **conversão**, são muito usado em retiros de primeira experiência de oração, na qual o principal foco é a luta do

bem contra o mal. Já as produções **contemporâneas**, abordam os mais diversos assuntos e das mais diferentes formas que muitas vezes é até difícil identificar o vínculo do trabalho com a religião, porém este laço é realizado através do estudo de determinado livro ou personagem bíblico ou através do aprofundamento de questões relativas da fé e ao ser humano, para exemplificar falarei do trabalho da Cia Cerne e da Cia Huper, ambos os grupos são do Rio de Janeiro e de promovem festivais de teatro religioso anualmente no Rio de Janeiro, o primeiro Festival Cenáculo e o segundo FestHuper.

Assim busco estabelecer um diálogo entre essas práticas para compreender quais os vínculo dessas peças com a comunidade? Qual o significado das mesmas para comunidade? Existe um aprimoramento estético nos espetáculos apresentados? O vínculo do teatro com a religião não o delimita? Criar festivais de teatro cristão não amedronta os grupos na qual o trabalho comunitário é mais relevante? Qual a abrangência dos festivais de teatro religioso? Quais os critérios de avaliação dos espetáculos nestes festivais?