

VII SEMINÁRIO
DE PESQUISA EM
ARTES
CÊNICAS

ARTE | LIMINARIDADE | POLÍTICA

SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS

ANAIS

FLORIANÓPOLIS, SANTA CATARINA

19 A 22 DE SETEMBRO DE 2017

VII SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS
ARTE LIMINARIDADE POLÍTICA

ANAIS

FLORIANÓPOLIS, SANTA CATARINA
19 A 22 DE SETEMBRO DE 2017

ISBN: 978-85-8302-137-7

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

Reitor:
Prof. Marcus Tomasi

Vice-Reitor:
Prof. Leandro Zvirtes

Pró-Reitor de Administração:
Matheus Azevedo Ferreira Fidelis

Pró-Reitora de Ensino:
Prof. Soraia Cristina Tonon da Luz

Pró-Reitor de Extensão, Cultura e Comunidade:
Prof. Fábio Napoleão

Pró-Reitor de Planejamento:
Prof. Leonardo Secchi

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:
Prof. Antônio Carlos Vargas Sant'Anna

Direção Geral do Ceart:
Profa. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

Chefe do Departamento de Artes Cênicas:
Profa. Márcia Pompeo Nogueira

Coordenação do PPGT:
Profa. Fátima Costa de Lima

Anais do VII 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

O Anais do VII 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

VII SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS

ARTE LIMINARIDADE POLÍTICA

ANAIS

S471 Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas (7. : 2017 : Florianópolis, SC) / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Teatro. Arte Liminaridade Política. Comissão Geral: Tereza Mara Franzoni, et al.

Anais [recurso eletrônico] / VII Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas, 19 a 22 de setembro em Florianópolis, SC. – Florianópolis, UDESC/PPGT, 2017.

ISBN: 978-85-8302-137-7

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 VII 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

	TERÇA- FEIRA (19/09)	QUARTA - FEIRA (20/09)
MANHÃ (09:00 às 12:00)		COMUNICAÇÕES: LIMINARIDADES NO TEMPO (SALA: LABORATÓRIO 1) LIMINARIDADES NA CENA (SALA: CENOGRAFIA) LIMINARIDADES NO SOCIAL (SALA: ESPAÇO II) LIMINARIDADES NO CORPO (SALA: LABORATÓRIO 3)
TARDE (14:00 às 16:00)	OFICINA 1: TRAVESSIA: DA "MÍNESIS CORPÓREA" A UM CORPO COM CARACTERÍSTICAS BUFONES- CAS, COM MARCELO MARQUES TEIXEIRA SALA: LABORATÓRIO 2	OFICINA 2: PRÁTICAS DE TEATRO NO AMBI- ENTE DE APRENDIZAGEM HOSPITALAR, COM RAQUEL JÚLIO MASTÉY SALA: CENOGRAFIA OFICINA 3: PERFORMANCE, COM IAM CAM- PIGOTTO SALA: TEATRO EDUCAÇÃO
TARDE (16:30 às 18:00)		MOSTRA CINE: * SOBEJAR (12 MIN), DE HELENA VOLANI * FOMOS FILOSOFIA E POESIA, SERE- MOS CRIME? (17MIN), DE CHARLES FEITOSA * PILOTO PARA UM TREN TRANSCULTUR- AL, (14MIN), DE CHARLES FEITOSA SALA: AUDITÓRIO
NOITE (18:00 às 19:00)	INSTALAÇÃO "NÃO DURMA AGORA" LUANE PEDROSO SALA: ESPAÇO 1	INSTALAÇÃO "URBGRÁFIAS" ELAINE NASCIMENTO ESCADARIAS DO BLOCO VERMELHO
NOITE (19:00 às 22:00)	LIMINARIDADE E POLÍTICA NA FORMAÇÃO EM ARTES: *DOUGLAS LADIK *VANIA MULLER *MONIQUE VANDRESEN *CÉLIA ANTONACCI SALA: AUDITÓRIO	AÇÃO DIRETA: *ELAINE SALLAS *RÉVERO RIBEIRO *KA ALVES *MONIQUE CAVALCANTI SALA: AUDITÓRIO

	QUINTA - FEIRA (21/09)		SEXTA - FEIRA (22/09)
MANHÃ (09:00 às 12:00)	COMUNICAÇÕES: LIMINARIDADES NO TEMPO (SALA: LABORATÓRIO 1) LIMINARIDADES NA CENA (SALA: CENOGRAFIA) LIMINARIDADES NO SOCIAL (SALA: ESPAÇO II) LIMINARIDADES NO CORPO (SALA: LABORATÓRIO 3)		COMUNICAÇÕES: LIMINARIDADES NO TEMPO (SALA: LABORATÓRIO 1) LIMINARIDADES NA CENA (SALA: CENOGRAFIA) LIMINARIDADES NO SOCIAL (SALA: ESPAÇO II) LIMINARIDADES NO CORPO (SALA: LABORATÓRIO 3)
TARDE (14:00 às 16:00)	OFICINA 2: PRÁTICAS DE TEATRO NO AMBI- ENTE DE APRENDIZAGEM HOS- PITALAR, COM RAQUEL JÚLIO MASTEY SALA: CENOGRAFIA	OFICINA 3: PERFORMANCE, COM IAM CAM- PIGOTTO SALA: TEATRO EDUCAÇÃO	SESSÃO DA TARDE: UMA CONVERSA MUITO LOUCA COM RODRIGO GONÇALVES, FÁTIMA LIMA, PAULO RAPOSO, EMERSON FERREI- RA, SALA: DANÇA 1
TARDE (16:30 às 18:00)	MOSTRA CINE: * KEN SARO-WIMA, PRESENTE! (82 MIN), DE ELISA DASSOLER SALA: AUDITÓRIO		
NOITE (18:00 às 19:00)	INTERVALO		FESTA DE CONFRATERNIZAÇÃO
NOITE (19:00 às 22:00)	COMO PRODUZIR UM ACONTECIMENTO? CHARLES FEITOSA SALA: AUDITÓRIO		

SUMÁRIO

1. FALA NA MESA REDONDA “SESSÃO DA TARDE: UMA CONVERSA MUITO LOUCA”	
Paulo Raposo	17
2. ANCORAR O TEMPO: A MORTE PELA IMPROVISÇÃO	
Amanda Farias Góis	29
3. INDO IDENTIDADES: A ATUAÇÃO DA FECATE ENTRE OS ANOS DE 1978 E 2000	
Andre Francisco Pereira Oliveira Santos	34
4. O OLHAR DO ESPECTADOR COM DEFICIÊNCIA VISUAL: EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS E PROCESSOS DE MEDIAÇÃO COM A AUDIODESCRIÇÃO NO TEATRO	
Andreza Nóbrega.....	36
5. A CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA SOBRE A “ABSURDIZAÇÃO” DO INDIVÍDUO CONTEMPORÂNEO: COMO OS CONCEITOS DO TEATRO DO ABSURDO SE APLICAM NOS TEMPOS ATUAIS	
Ângela Stadler de Paula Macedo.....	41
6. ARTE TERRORISTA?	
Cassiana dos Reis Lopes	45
7. VOLTAR COMO ATO DE RESPIGADURA: UM ENSAIO POÉTICO/POROSO PARA O PROJETO ODISSEIA 116	
Cleilson Queiroz lopes	50

8. DRAMATURGIAS DO TEMPO REAL: A ATUAÇÃO PALHACESCA HOSPITALAR Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum.....	57
9. DOS MITOS FEMININOS FUNDAMENTAIS AOS RELATOS CONTEMPORÂNEOS DA MATERNIDADE: É POSSÍVEL UMA LINGUAGEM CÊNICA QUE RECONSTRUA A PONTE SOBRE O ABISMO DESSES DOIS PONTOS? Daniela Carvalhaes Carmona.....	63
10. CAMELOTURGIAS, ITINERÂNCIAS E OUTRAS POÉTICAS DE CONVICÊNCIA DA CIA. CARROÇA DE MAMULENGOS: CARTOGRAFIAS PARA UMA APRENDIZAGEM INVENTIVA Daniela Rosante Gomes	68
11. MONTAGEM EXPANDIDA Dionatan Daniel da Rosa	73
12. A POÉTICA DO GRUPO ARTE DA COMÉDIA: O PROCESSO CRIATIVO DA COMMEDIA DELL'ARTE NO ESPETÁCULO 'ACONTECEU NO BRASIL ENQUANTO O ÔNIBUS NA VEM' Douglas Kodi Seto Takeguma	78
13. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DE UM CORPO COMO OBJETO DE APRECIÇÃO ESTÉTICA NO TEATRO Eder Tavares da Rocha	83
14. URBGRAFIAS EM CONSTRUÇÃO: ASPECTOS RELATIVOS AO CORPO E A CIDADE Elaine Cristina Maia Nascimento.....	87

15. A MEDIAÇÃO TEATRAL DE UMA LEITURA DRAMÁTICA: PRIMEIROS APONTAMENTOS DE UMA PESQUISA EM CONSTRUÇÃO	
Emerson Fernandes Pereira	91
16. VESTÍGIOS DE UMA ENCENAÇÃO ESQUECIDA: A ILISUÇÃO, DE JACQUES COPEAU	
Evandro Luis Teixeira	96
17. BARCO LIVRE: A CONSTRUÇÃO TEATRAL DO POEMA BATEAU IVRE DE ARTHUR RIMBAUD, MEDIANTE TRANSCRIÇÃO DO FRANCÊS, ANÁLISE DE CONTEÚDO E ENCENAÇÃO DA TRANSCRIÇÃO	
Fellipe Cosme de Oliveira	101
18. MOVIMENTO CRIATIVO EM REDE: ENTRE OS NÓS E AS ARESTAS DA PROCESSUALIDADE	
Flaviane Flores Vieira de Magalhães	108
19. PARTICIPAÇÃO DE NÃO-ATORES E QUESTIONAMENTO DA REPRESENTAÇÃO DAS COMUNIDADES NO TEATRO: EM ALGUNS TRABALHOS DO COLETIVO ALEMÃO RIMINI PROTOKOLL	
Giörgio Zimann Gislou	113
20. FORMAÇÃO DE ATORES NA UNIVERSIDADE: TROPEÇOS METODOLÓGICOS DE UMA PÉSQUSA EM JOGO	
Henrique Bezerra de Souza	117
21. POÉTICA DO CONVITE: SOBRE EXPERIÊNCIA E PERCEPÇÃO SOB PERSPECTIVAS RELACIONAIS	
Janaína Guimarães Moraes	121

22. O TRABALHO HUMANITÁRIO DOS PALHAÇ@S SEM FRONTEIRAS	
Jennifer Jacomini de Jesus.....	127
23. AUTOFICÇÃO NA CENA: AUTORIAS E POLÍTICAS	
Jussyanne Rodrigues Emidio	132
24. VESTÍGIOS E SUBVERSÃO	
Letícia Flávia de Souza	136
25. CARTOGRAFÍA TITIRITERA PARA LA DESCOLONIZACIÓN DE UNA NACIÓN DE ORIGEN MULTICULTURA: CUBA, LA ISLA DE LOS FANTASMAS O LA REVOLUCIÓN DE LOS JUANCITOS	
Liliana Pérez Recio	141
26. CORPO EM JOGO: REFLEXÕES SOBRE AÇÕES DE DANÇA NA RUA	
Luana Schutz Leite	146
27. TREINAMENTO TÉCNICO DO ATOR: DA <i>MÍMESIS CORPÓREA</i> À UM CORPO COM CARACTERÍSTICAS BUFONESCAS	
Marcelo Marques Teixeira.....	150
28. BUFONARIA NO BRASIL: PRÁTICAS, REFLEXÕES, OLHARES	
Márcia Gonzaga de Jesus Freire	155
29. AGNES VARDÁ E OS PANTERAS NEGRAS APROXIMAÇÕES	
Mariana Cesar Coral	159
30. A PRODUÇÃO DA ARTE NA FORMA SOCIAL DO CAPITAL	
Marília Carbonari.....	164

31. POSSIBILIDADE DE ATUAÇÃO DAS MÁQUINAS NA CENA	
Maysa Carvalho Gonçalves.....	169
32. TEATRO CONTEMPORÂNEO E INFÂNCIA: ATRIZES, ATORES E CRIANÇAS EM PARCERIAS ARTÍSTICAS	
Melissa da Silva Ferreira.....	174
33. A DANÇA COMO PRODUÇÃO DE DESAMPARO NA INVENÇÃO DE OUTROS MUNDOS POSSÍVEIS	
Paloma Bianchi	178
34. DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS COMO RECURSO DISCURSIVO NA CENA: PARTICIPAÇÃO E SISTEMAS DE <i>FEEDBACK</i> HUMANO-MÁQUINA	
Patrícia Teles.....	185
35. O CORPO ESPETACULAR DO ATOR E CONTADOR DE CAUSOS ROLANDO BOLDRIN	
Pedro Isaías Lucas Ferreira	190
36. INVESTIGAÇÕES SOBRE TREINAMENTO E COMPOSIÇÃO: BUSCA POR UMA POÉTICA INSPIRADA EM ANTONIN ARTAUD	
Maria Rachel de Souza Chula	194
37. A DANÇA NA CAMINHADA DAS MULHERES GUARANI MBYÁ	
Rafaela Samartino Herran	202
38. TRABALHO DA ATRIZ E DO ATOR NA CENA SIMULADA	
Raquel Júlio Mastey.....	206

39. O CORPO COMO EXPERIÊNCIA DO SENSÍVEL: UM CAMINHO PARA A PRESENÇA CRIATIVA	
Renata Mara Fonseca de Almeida	209
40. NARRATIVAS DE CORPOS E OBJETOS: PERCURSOS DE SUBJETIVIDADES MATERIAIS	
Roberto Douglas Queiroz Gorgati	214
41. ESTRATÉGIAS PARTICIPATIVAS NA ARTE DE AÇÃO	
Sarah Marques Duarte	216
42. O DUPLO CHAMADO TERNURINHA	
Stefanie Liz Polidoro	221
43. UMA IDEIA DE FORMAÇÃO DE ESPECTADORES NA ESCOLA: INTER-RELAÇÕES ENTRE ESTÉTICA, ÉTICA E POLÍTICA	
Thiago de Castro Leite	225
44. TRAVESTI NÃO É BAGUNÇA: SOBRE APROPRIAÇÃO E INVISIBILIDADE DOS CORPOS TRAVESTIS E TRANSEXUAIS NO TEATRO E PERFORMANCE BRASILEIRO	
Vulcânica Pokaropa	230

APRESENTAÇÃO

Com o objetivo de criar um espaço e tempo cooperativo de reflexões e troca de experiências de pesquisa entre pesquisadores-estudantes das Artes Cênicas, a organização do Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas da UDESC (SPAC) é composta, em sua maioria, por estudantes do Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) da UDESC - além do apoio de estudantes de graduação e de alguns professores.

Suas edições contaram com apresentações de pesquisas dos estudantes pesquisadores e mesas de discussões específicas com convidados. Além disso, ao longo dos anos, a comissão organizadora e científica tem se esforçado para ampliar e propor novidades, tanto na programação quanto no formato do Seminário.

Em 2017 o tema do VII Seminário de pesquisa em Artes Cênicas foi **Arte, Liminalidade, Política**. A comissão organizadora dividiu as quarenta e três pesquisas selecionadas em quatro eixos temáticos: **Liminalidades na Cena; Liminalidades no Corpo; Liminalidades no Social; e Liminalidades no Tempo**. Esta edição contou com uma programação de oficinas, mostra de filmes e intervenções artísticas curadas pela comissão organizadora, possibilitando a

reflexão da problemática do evento através de outras perspectivas, uma vez que a arte provoca diferentes processos de experimentação e fruição.

Foram realizadas três mesas de discussão e uma conferência seguida de debate com o título de ***Como produzir um acontecimento?*** ministrada pelo professor e filósofo Charles Feitosa. A primeira mesa, ***Liminaridade e política na formação em artes***, reuniu professores, ligados a outras linguagens artísticas que não as Artes Cênicas, entre eles Douglas Ladik Antunes (Design), Vânia Beatriz Müller (Música), Monique Vandresen (Moda) e Célia Maria Antonacci Ramos (Artes Visuais).

A mesa ***Ação Direta***, reuniu ativistas de movimentos sociais e artísticos da região, entre os quais Revero Ribeiro do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, Elaine Sallas do Movimento Ocupa Minc e Ka Alves do movimento de mulheres MC's da Batalha das Mina.

Por fim, a mesa ***Sessão da Tarde: uma conversa muito louca***, reuniu pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento e teve como objetivo discutir o tema do encontro sob perspectivas diversas. As pessoas convidadas para esta última mesa foram: Fátima Costa de Lima (Teatro - UDESC), Paulo Raposo

(Antropologia – ISCTE¹), Rodrigo Gonçalves dos Santos (Arquitetura – UFSC) e Emerson Pessoa Ferreira (Educação Tecnológica – IFSC²).

Os Anais apresentam a programação do evento, os resumos das pesquisas apresentadas, publicadas em ordem alfabética do nome dos autores, bem como a publicação dos textos das pessoas convidadas.

A avaliação geral foi bastante positiva, ressaltando o espaço de troca de experiências, a presença de pesquisadores de outras universidades, o aprofundamento das questões e o clima de debate e solidariedade. Isto posto, a comissão organizadora já iniciou os preparativos para o VIII Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas.

Tenham todas e todos uma ótima leitura!

Tereza Mara Franzoni

Florianópolis, outubro de 2017.

¹ ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. Na época do Seminário, o professor Paulo Raposo encontrava-se como professor visitante do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina PPGAS-UFSC.

² IFSC – Instituto Federal de Santa Catarina.

Paulo Raposo

Prof. visitante do Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFSC.
Investigador do CRIA – Centro em Rede de Investigação em Antropologia,
Lisboa-Portugal

"Injustiça não é um acidente" recordou o teólogo peruano, Gustavo Gutiérrez no seu livro *The Power of the Poor in History* (1983). Gutiérrez, considerado por muitos como o fundador da teologia da libertação aqui nas Américas do sul, colocava sem disfarce a dimensão tensional entre opressores e oprimidos, dando conta de que este processo não é o resultado de outra coisa que não seja uma oposição dialéctica de movimentos, de grupos, de relações de poder. Mas tal como o seu livro recorda, aos pobres também parece ser possível atribuir um qualquer tipo de poder.

Nada disto tem que ver com arte, aparentemente. Mas se fizeram o favor de me acompanhar neste exercício de questionamento e de inquietação reflexiva, talvez no final possamos deslindar ali alguma remota articulação.

Ao pensar no que trazer para uma suposta "conversa muito louca" que cruzasse os universos da arte, da antropologia e da política fiquei quase que paralisado pelo potencial de discussão com tantas possibilidades. Decidi trazer dois tópicos apenas. Um primeiro tópico que gostava de explorar é o da relação de contaminação entre práticas artísticas contemporâneas e práticas etnográficas e o lugar da teoria da dádiva (ou da troca) nesse processo. Um segundo viés é o da tensionalidade e dissidência presente neste momento no Brasil entre propostas de questionamento/engajamento artístico e reações repressivas de natureza conservadora a essas propostas. Tal tensionalidade, creio, parece estar na base da (re)emergência de um forte fluxo de engajamento artístico como forma de resistência decorrente da emancipação de novos sujeitos políticos face à instalação de um poder constitutivo e de uma estrutura repressiva de *coreopoliciamento* (conceito de André Lepecki que adiante apresentarei melhor). De algum modo, este fluxo e esta tensão demonstrariam finalmente que o ativismo político contemporâneo poderá estar a ser potenciado por uma performatividade artística. Aquilo a que Richard Schechner (2012), o teatrólogo americano dos estudos da performance, chamou de "*performance activism*" - um ativismo político mais marcado pelas questões de natureza relacional e da partilha/contato de subjetividades do que através de uma vertente apenas ideológica.

Mas retomemos a primeira dimensão. A interconexão na contemporaneidade entre arte e antropologia e, sobretudo, a relevância da teoria da troca para falar de tais cruzamentos. Para além das já clássicas discussões sobre os fluxos de contaminação entre as práticas etnográficas (i.e., o modo como os antropólogos pesquisam, demoradamente, *in situ*, dialogando e participando da vida dos seus sujeitos de pesquisa, procurando quebrar as barreiras entre si próprio e o *Outro*, etc...) e as práticas artísticas contemporâneas (promovendo a versão *grassrooted*, absorvendo a relevância do território onde se instalam como com o *site-specific* por exemplo, ou como nas práticas de arte comunitária, ou ainda explorando as colaborações entre artistas e não-artistas, etc.), dizia, para além deste deslizamento de fronteiras e de contaminações entre arte e antropologia, existe uma outra dimensão que gostava aqui de explorar e pensar junto, que está justamente ligada com a teoria da troca. Na verdade, foi um colega e amigo catalão - e nesta altura citar um catalão é também um gesto político relevante - Roger Sansi (2015), quem trouxe esta reflexão para o debate académico. Sansi colocava, digamos, três tipos de interconexões a explorar neste diálogo: a) a presença de uma concepção que advém de sectores artísticos para quem a troca é sobretudo um processo voluntário e de partilha igualitária ou entre iguais; b) a concepção clássica na antropologia de que a troca é eminentemente um processo de reprodução social das hierarquias e

está muitas vezes sujeita a processos coercivos e obrigatórios particularmente de natureza moral; c) e ainda uma concepção, digamos, situacionista e de alguma antropologia ligada ao pensamento de Georges Bataille que via a troca como um lugar de excesso e de transgressão.

Na verdade sobre o primeiro nível de interconexão, no campo da artes tomemos o exemplo da proposta do crítico de arte e curador Nicolas Bourriaud (2009) sobre uma necessidade em primeiro lugar de geração de uma "cultura da amizade" entre artista e público, que advém da sua proposta de estética relacional. Ato contínuo, o artista surge assim, nas suas palavras, como um intruso que procura habitar outros campos que não apenas o da arte (o ateliê deixa de ser o lugar ou o único lugar do fazer artístico); o artista surfa entre disciplinas, e a metáfora em Florianópolis é mais do que legível, e se torna um "okupa" de espaços outros onde troca experiências, fazeres, modos de se exprimir, formas de ver - ou se quisermos, partilhas do sensível, para usar outro conceito de um relevante filósofo do presente, Jacques Rancière 2010(2000). De certa forma, para Bourriaud parece que a arte contemporânea se apresenta assim cada vez mais como um lugar de abrigo para todos os projetos/processos que desejam fugir da noção de produtividade ou que não se adaptem à lógica de eficácia imediata para a indústria e para consumo. E

obviamente a noção de troca e de partilha voluntária emerge aqui como modelo questionando a mercadorização do artíisco e o mercado de arte.

Mas podemos pensar, como Claire Bishop (2012) o sugeriu, que, independentemente da ideia que partilho de que a arte contemporânea procura formas de participação e de colaboração - todavia o seu objectivo não é tanto gerar essa "cultura da amizade" mas antes por em questão, antagonizar, promover dissidência. Pessoalmente, sinto-me bem mais perto dos "infernos artificiais" (título do livro de Claire Bishop) que as práticas artísticas espoletam do que das "micro-utopias quotidianas", conceito que Bourriaud pede emprestado a Guattari, para falar de arte como lugar de criação de microscópicas utopias, talvez mais eficazes que as macro-utopias ideológicas que se revelaram entretanto inadequadas. Ou pelo menos, acredito que uma versão mais agonística e antagonística da arte, confrontacional e geradora de tensões (i.e., seguindo a proposta de Bishop), uma arte que reclame por "mais sangue" através de afectações destabilizadoras parece se impôr como urgente em certos contextos - por exemplo, aqui no Brasil. Bishop, todavia traz-nos por exemplo, a proposta de Santiago Sierra³ de um projecto de colaboração na Índia com Daliths, membros de baixas castas, muito estigmatizados

³ Cf. <https://flushitblog.wordpress.com/2015/01/19/santiago-sierras-fecal-art/> (Acesso 21 Set 2017)

e que fazem o trabalho de limpeza das ruas e dos banheiros públicos, e que neste projeto encheram 21 frascos de fezes, secadas por processos químicos, embarcadas e expostas numa galeria em Londres, como um monólito de tamanho humano. Sierra não pretendia mostrar generosidade para criar comunidades de "espectActores" (cf. Boal 1997) nem renunciar à autoria em nome do público ou dos seus colaboradores (a quem sempre paga), pelo contrário, manifestava a sua autoria num processo de arte participativa enquanto evidência de uma forma de exploração - e talvez por isso seja um exemplo de um processo que nascendo de uma colaboração, se opõe à noção de "dádiva" ou de "presentificação" inscrita numa troca igualitária - a mercadoria é sempre uma forma de desigualdade. Outro exemplo, que Bishop nos oferece é o de Tania Bruguera⁴, a artista cubana que em 2008 numa exposição na Tate Modern em Londres, contratou um polícia montado para demonstrar técnicas policiais de controle de multidões, sem todavia anunciar que aquilo era uma performance. Rui Mourão (2017), um artista português, na inauguração da sua instalação no Museu de Arte Contemporânea em Lisboa sobre ativismo no ativismo político, acabou ocupando o Museu com um grupo de ativistas contactados previamente para o efeito e ali organizou uma assembleia para falar do

⁴ Cf. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/special-event/new-tate-modern-opening-weekend/tania-bruguera> (Acesso 21 Set 2017)

direito e do acesso à arte, sem avisar os curadores e diretores do mesmo que acabaram chamando a polícia. Uma vez mais, salienta-se nestes projetos a explicitação de dissidências, de tensões, de contrastes entre mundos (a cidadania e o aparelho repressor do Estado; ou o público e o museu/a galeria/os espaços institucionais de arte)

Mas então, "Infernos Artificiais" ou "Micro Utopias" serão assim tão distintos. Na verdade, ambos são dispositivos que constroem situações. E podem obviamente ambos revelarem-se como ambíguos e armadilhados, mas simultaneamente serão também sempre fruto de um agenciamento de relacionamento, afinal, instigado pelo artista. Entre os doces oferecidos por Felix Gonzales Torres⁵, às refeições de Rikit Tiravanija⁶, às bastonadas do polical montado a cavalo de Bruguera ou as latinhas de fezes de Sierra, em todas elas, criando micro-lugares utópicos mais suaves e habitáveis ou infernos artificiais de dissidência e tensão, todas activam relações sociais.

⁵ Cf. <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/152961> (Acesso 21Set2017)

⁶ Cf. https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/02/03/rirkrit-tiravanija-cooking-up-an-art-experience/ (Acesso 21Set2017)

Mas usemos um outro exemplo, onde o factor transgressivo e de excesso emerge claramente. Um projeto de 1996 de arte pública de Wang Jin (Gelo. Plano central⁷) construindo um muro de gelo com 30 metros de comprimento com uma serie de objectos, produtos de consumo dentro e onde se apelava a que o público, os consumidores, partissem o gelo e na verdade, aconteceu gerando quase um motim. Aqui a transgressão e o excesso parecem ser o dispositivo conceitual que se abre para a troca entre prática artística e sua fruição. Poderíamos reforçar este modelo transgressivo, não pelo excesso mas pela contenção absoluta, se recordarmos uma ação performativa política de um performer turco aquando da ocupação e repressão sobre o Parque Gezi na Turquia - um jardim numa praça que de acordo com um processo de reordenamento urbano deverai ser transformado num condomínio privado e num shopping comercial. Ali, como nos relata Sevi Bayraktar (2017), um dia um performer decidiu ao invés de usar as táticas políticas que já tinham sido empregues de ocupação da praça, de protesto com cartazes e gritos de ordem, pura e simplesmente decidiu ficar imóvel durante horas. Esse gesto gerou grande confusão na policia que não sabia qual o risco decorrente de um cidadão parado. E desta *coreopolitica*, este gesto corporal político, este micro-movimento de imobilidade, como definiu Lepecki (2011), a resposta policial, o *coreopolicimento* foi

⁷ Cf. <https://www.pinterest.pt/pin/462533824213164353/> (acesso 21Set2017)

suspenso, ficou sem capacidade de intervenção. E o mais curioso, o gesto se propagou a outras pessoas que se imobilizaram nas ruas, noutras ruas, noutras praças, noutras cidades, noutros países. A imobilidade tornou-se aqui um gesto político de grande potencial transgressor, invertendo desta vez o excesso de violência policial que geralmente decorre das confrontações entre manifestantes e forças da ordem, e impondo uma transgressão antagonística de outra ordem, e uma troca inesperada onde se constituem micropolíticas e relações de poder.

Então, para concluir, arte relacional generosa, infernos confrontacionais ou excessos transgressores podem ser dispositivos relevantes para pensar articulações entre campos da arte e da antropologia, pelo viés da noção de troca. Mas isso nos conduz ao segundo e ultimo ponto que queria falar, de forma muito breve e que é o da tensão entre propostas de "arte consideradas degeneradas" e as narrativas da sua repressão. São vários os exemplos recentes, desde o encerramento da exposição "*Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*" no espaço Santander Cultural em Porto Alegre⁸, até à censura e cancelamento do espectáculo "O

⁸ Cf. http://obviousmag.org/viver_a_deriva_e_sentir_que_tudo_esta_bem/2017/queermuseu-cartografias-da-diferenca-na-arte-brasileiraliberdade-cultural-a-caminho-das-trevas.html (Acesso 21 Set 2017)

Evangelho segundo Jesus, Rainho do Céu"⁹ no interior do Estado de S.Paulo, em Jundiaí, por uma ação judicial, mas que curiosa e paradoxalmente foi permitida por juiz em Porto Alegre. Já há alguns anos este movimento puritanista e de um certo fundamentalismo moral, havia interditado o trabalho de uma artista porno americana, Annie Sprinkle (prostituta, ativista e artista que introduziu o chamado post-porno) que criou um show "Public Cervix announcement"¹⁰ onde convidada os espectadores a olharem para o interior da sua vagina dizendo "aproximem-se e verão que não tem dentes", numa visita ao colo do seu útero para desmontar e satirizar com mitos (a vagina dentada) e obscurantismo em torno dos órgãos sexuais femininos. O espectáculo era acompanhado de palestra e debate com o público. Curiosamente em estados mais puritanos e fundamentalistas, o debate foi censurado, mas o show não. A performance cabia no fundo no universo da pornografia, já a discussão não.

Ora é justamente isso que creio estar na urgência da busca de uma arte engajada, de uma arte tensional e antagonística, nomeadamente num país, como o Brasil, onde finalmente começam a sair do armário os esqueletos e as fantasmogorias que sempre por aqui habitaram e que precisam ser discutidas, confrontadas, levadas à

⁹ Cf. <http://cartacampinas.com.br/2017/09/juiz-cancela-espetaculo-o-evangelho-segundo-jesus-rainha-do-ceu-no-sesc-jundiai/> (Acesso 21 Set 2017)

¹⁰ Cf. <https://vimeo.com/184135882> (Acesso 21 Set 2017)

luz. E uma vez que é muito difícil fazer isso pela via constitucional, representativa, legal, o único lugar de possibilidade - a micro-utopia ou a zona temporária autónoma - é a arte. E daí a transgressão, o excesso, o *queer*, o radicalizante, o inominável ser o contentor da emergência de um novo sujeito político. Um sujeito que tal como Gutierrez profetizava para os pobres na sua teologia de libertação, também tem o seu poder e pode confrontar o poder constituído. Essa será a troca possível neste mundo onde parece não existir mais espaço para não compromisso, para não engajamento, para não tomar posição - porque essa obviamente é também tomar posição.

Referências

BAYRAKTAR, Sevi. "Coreografias de resistência no movimento do parque Gezi de 2013, na Turquia" In *Performance na Esfera Pública*, org. Ana Pais, Orfeu Negro, Lisboa. 2017. Pp.95-106

BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books, Londres. 2012

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro. 1997

BOURRIAUD, Nicolas. *A estética relacional*. Martins Fontes, S.Paulo 2009.

GUTIÉRREZ, Gustavo. *The Power of the Poor in History*. OrbisBooks Maryknoll, Nova Iorque. 1983

LEPECKI, André. "Coreo-política e coreo-polícia". In: *Ilha – Revista de Antropologia*, UFSC, Florianópolis/SC, v. 13, n.1,2, 2011, p. 41-60. (Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41/23932>) Acesso em 21Set2017)

MOURÃO, Rui. "Os nossos sonhos não cabem nas vossas urnas: um laboratório de experimentação ativista". In *Cidades, Comunidades e Territórios*, 34 (Jun/2017), pp. 61 - 71 (Disponível em: <http://revistas.rcaap.pt/cct/article/view/10553/pdf>) Acesso em 21Set2017)

RANCIÈRE, Jacques. *Estética e Política: a partilha do sensível*. Dafne, Porto, 2010 (2000).

SANSI, Roger. *Art, Anthropology and the Gift*. Bloomsbury, Londres, 2015

SCHECHNER, Richard. "Perform: save the world. Study: remake the world", Talk at *Performing the World 2012 Conference*. East Side Institute, Nova Iorque. 2012. (Disponível em Vimeo: <https://vimeo.com/54675823>) Acesso em 21Set2017)

Amanda Farias Góis (UDESC)
fg.amanda.ag@gmail.com

A partir das práticas constituídas com o Laboratório de Ensaios e Imprevistos (LabEI) e o programa Moinho de Danças, coordenados pela prof. Bianca Scliar, desde o primeiro semestre de 2017 foca-se na criação da performance: Ancorar o tempo. Associada com estas experiências e debruçada nos escritos do filósofo, lógico e matemático britânico Alfred North Whitehead, procuro conectar aspectos da improvisação com a experiência do morrer. Logo, como o conceito de morrer conecta-se com o ato de improvisar?

A performance Ancorar oTempo estrutura-se em processos de improvisação e composição em dança aportando diferentes dinâmicas do movimento e partem do diálogo que acontece entre a dança dos pesquisadores e a temática da morte. As linguagens transitam entre a dança contemporânea, a dança Butoh, o contato improvisação e as danças populares brasileiras, além de preverem uma ponte entre a dança com adultos e bebês. Neste sentido, procuro relacionar as práticas de

improvisação que vem sendo realizadas nos Laboratórios de Ensaio e Imprevisto com o conceito do morrer, em como este termo pode ser encarnado na improvisação em dança.

Durante os encontros do LabEI, desdobramos o movimento a partir de ações que estruturam espaços para improvisar. Por exemplo, à medida em que sussurro uma fala no ouvido de uma pessoa em pé, esta pessoa vai desmoronando até deitar-se no chão. Neste sentido, qual é a mínima condição necessária para tornar a improvisação possível?

Situo que os processos de pesquisa e criação da performance seguem associados ao processo de escrita, procuro na sinestesia das possibilidades do movimento, pesquisar e criar registros e processos da experiência possíveis de serem coabitados.

Para tanto, recorro aos *Modes of Thought*¹ do pensador Whitehead, para me posicionar em relação a três aspectos principais que podem ser lidos como elementos da improvisação: A importância, o entendimento e a expressão. Para sugerir uma possível leitura do movimento associada com o conceito da morte pela improvisação.

Por que a morte precisa cair no chão? Sobre parar. Disponibilizar a porosidade da pele para ouvir o registro em improviso da experiência do outro. No começo de todas as possibilidades virtuais do acontecimento, eu desloco minha atenção para algo específico: “Importância, limitada a uma ocasião individual finita, deixa de ser importante. Em algum sentido ou outro, a Importância é derivada da imanência da infinitude no finito” (WHITEHEAD, 1968, p. 29). Deste modo, pode ser a improvisação uma decisão finita em um espectro infinito de possibilidades?

No dicionário Michaelis o verbo intransitivo morrer (MORRER, 2017) pode significar, entre outros sinônimos, acabar; perecer e desencarnar. Também pode ter outros significados peculiares como assentar o cabelo; esticar a canela; vestir o paletó de madeira; ou trazer conotações de sentido como cessar o movimento; experimentar um sentimento com grande intensidade; ficar inacabado, interrompido ou suspenso. Inicialmente, recorro ao conceito de morrer no dicionário para me afastar de uma possível especulação religiosa ou filosófica, para procurar no sentido da palavra um conceito de morrer e tornar possível discorrer sobre suas relações com a improvisação.

No universo da dança e da improvisação, como qualificar elementos que compõem o ato de improvisar? Onde percorre a instância da improvisação? Qual é a mínima

condição que a torna possível? Essas questões são levantadas durante a pesquisa para se pensar quais são as instâncias do processo de improvisar e ressaltar a intuição enquanto um processo legítimo de apreensão do conhecimento.

O morrer é quando os elementos se dissociam e na improvisação é possível aumentar a capacidades de atravessar as coisas. Quando a propriocepção é sentida no processo de sinestesia do movimento, todo o espectro infinito de possibilidades se suspende. Sentido de morrer, ficar inacabado, aquele instante que precede a decisão do movimento na duração do ato de improvisar. Por que eu não morri? Quando toda a possibilidade do corpo virtual pode emergir, a partir da noção de importância e do pragmatismo, para a realização de um estado de composição instantânea. A morte pode ser o instante da decisão no ato de improvisar?

Referências

GIL, José. (2001). **Movimento total: O corpo e a dança**. Lisbon: Relógio d'água Editores

MASSUMI, Brian.(2016). **A arte do corpo relacional: do espelho-tátil ao corpo virtual**. São Paulo: Galaxia.

MORRER. Dicionário Online do Michaelis. Disponível em:
<<http://michaelis.uol.com.br/>> Acesso em: 13 ago. 2017

SMITH, Nancy Stark. **Taking no for one answer**. Disponível em:
<<http://nancystarksmith.com/wp-content/uploads/2017/04/Taking-no-for-an-answer.jpg>>. Acesso em: 13 ago. 2017

WHITEHEAD, Alfred North. (1968). **Modes of thought**. New York: The Free Press.

Andre Francisco Pereira Oliveira Santos (UDESC)
afposantos@gmail.com

O presente trabalho se propõe a pesquisar a atuação da Federação Catarinense de Teatro – FECATE, desde sua fundação, ainda como FECATA, em 1978, até o ano 2000. A ideia do projeto é entender a importância da Federação durante esses anos e sublinhar a influência da mesma no relevante fortalecimento do citado movimento nos anos seguintes, o começo do século XXI.

Neste período em que surgiu, a Federação Catarinense de Teatro significava uma possibilidade de diálogo e intercâmbio entre os grupos. A realização dos festivais e outras ações propiciaram uma interação maior entre as regiões do estado. Principalmente para o interior de Santa Catarina, o surgimento e a manutenção da Federação foi importante no que possibilitou um significativo impulso para a produção de espetáculos e surgimento de grupos, pesquisas, linguagens e estéticas.

Nosso objetivo é fazer um levantamento histórico sobre essa instituição, sublinhando o papel que teve durante os pouco mais de vinte anos que são foco do estudo. Pretendemos fazer uma pesquisa de campo em seis cidades eixo (Chapecó, Lages, Joinville, Itajaí, Florianópolis e Criciúma), para traçar um mapa da produção teatral catarinense no período. Essa pesquisa de campo será constituída de visita a bibliotecas e arquivos públicos, pesquisa dos materiais dos grupos e entrevistas com personagens do período.

Ao final, de posse desses dados, pretendemos refletir sobre o desenvolvimento do teatro catarinense durante esse período e sublinhar a importância da FECATE na constituição do movimento teatral de Santa Catarina à época e como ele se apresenta hoje.

DEFICIÊNCIA VISUAL: | **O OLHAR DO ESPECTADOR COM DEFICIÊNCIA VISUAL: | O OLHAR DO ESPECTADOR COM DEFICIÊNCIA VISUAL: |** O OLHAR DO ESPECTADOR COM DEFICIÊNCIA VISUAL: |
PROCESSOS DE MEDIAÇÃO | **EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS E PROCESSOS DE MEDIAÇÃO |** EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS E PROCESSOS DE MEDIAÇÃO |
COM A AUDIODESCRIÇÃO NO TEATRO | **COM A AUDIODESCRIÇÃO NO TEATRO |** COM A AUDIODESCRIÇÃO NO TEATRO |

Andreza Nóbrega (UDESC)
andrezanobrega@gmail.com

O mundo é visualidade viva. Viva e pulsante é a profusão de imagens que nos é lançada todos os dias. Imagens que nos provocam, nos distraem, nos iludem, e – sobretudo - nos comunicam algo. Proposições visuais para serem lidas, tensionadas, ressignificadas por “Todas” as pessoas. (NÓBREGA, 2012)

Em fase inicial, esta investigação tem como objeto de estudo o universo da pessoa com deficiência visual em diálogo com os processos de mediação que envolvem a recepção do espetáculo teatral. Por meio de uma análise e/ou provocação de uma (re)invenção do olhar das pessoas com deficiência visual, pela disponibilização de vivências que oportunizem experiências estéticas acessíveis e processos de mediação com a audiodescrição no teatro. Partimos da hipótese que a

audiodescrição tomada como prática artística e emancipatória é de relevância fundamental para a formação artística e pessoal de pessoas com deficiência visual.

Enquanto recurso de acessibilidade comunicacional, a audiodescrição se situa no campo da tradução intersemiótica, ao passo que traduz o signo visual (as imagens) para o signo verbal (em palavras). A audiodescrição vale-se preferencialmente das pausas naturais no diálogo ou narração para inserir descrições dos elementos visuais essenciais para a compreensão do evento visual, no caso do teatro: as ações dos atores, características físicas dos personagens, figurino, maquiagem, cenário, figurino e etc.

[...] do ponto de vista do audiodescritor, a cena é dilatada para que ele possa construir uma visão esteticamente orientada para a apreciação do espetáculo por parte do espectador com deficiência visual, do ponto de vista desse espectador, a cena sofre uma ampliação em decorrência de que a presença da palavra, mobilizada pela audiodescrição, manifesta-se de forma subordinada e complementar à obra teatral, constituindo-se em um conjunto dialógico e multissensorial concorrente para uma desejada autonomia no processo de leitura da cena teatral (ALVES, 2016, s/p).

Essencialmente, a audiodescrição entrará nos intervalos silenciosos de diálogo da cena. A relevância em se preservar os textos proferidos pelos atores, nos diálogos, se dá não apenas pelos conteúdos textuais do enredo que nos faz acompanhar a história com atenção e envolvimento, mas também pela carga emocional transferida

nas nuances vocais no momento da fala, que também é veículo comunicativo relevante. A locução da audiodescrição, por sua vez, deve respeitar a pulsação rítmica da obra.

Segundo Bruna Alves Leão (2012), apud Casado (2007), tudo o que será ou não audiodescrito não poderá ser considerado arbitrário, pois o trabalho deve estar pautado numa análise rigorosa de prioridades, levando em consideração o princípio da relevância, ou seja, dar ênfase ao que há de maior destaque na produção cênica. Para isso Casado (2007) pontua alguns categorias fundamentais para uma AD, estando elas divididas em categorias “dos personagens, que abrange a questão do vestuário, atributos físicos, expressões faciais, linguagem corporal, etnia, idade etc.; o da ambientação, a qual é dividida em elementos espaciais (compreende os elementos que situam o personagem no espaço físico em que ele se encontra) e elementos temporais (momento, hora do dia, ano, mês, dia da semana etc.); e o das ações” (LEÃO, 2012, p. 22).

O audiodescritor, mediante estudo prévio da obra, analisa quais são os espaços possíveis para a inserção da locução da audiodescrição, e dentro dessas possibilidades, constrói o roteiro descritivo, para que, então, possa dar a ver as

informações visuais relevantes da cena. Esta “seleção” de o que inserir na audiodescrição é uma problemática para este campo tradutório emergente.

Neste sentido, Jefferson Fernandes Alves (2016) chama a atenção para a necessidade de investigações que problematizem os parâmetros e os procedimentos técnicos e estéticos, os quais se pautam em normatizações (a exemplo das diretrizes americana e espanhola), que norteiam o percurso laboral dos profissionais brasileiros que contempla desde a construção do roteiro à realização da locução, no momento em que o espetáculo acontece: “Tais dimensões e nuances da manifestação do verbal como matrizes e nutrizes do processo tradutório da audiodescrição apresentam questões e possibilidades que nos remetem a desdobramentos investigativos, considerando, inclusive, o imbricamento com o teatro e a própria perspectiva de problematização de tais parâmetros e procedimentos” (ALVES, 2016, s/p).

Ao situarmos a audiodescrição em interface com o teatro e o campo da recepção teatral, considerando a condição do espectador com deficiência visual, nos são abertas as possibilidades de pensar estratégias e alternativas de mediação que possibilitem o empoderamento do sujeito na leitura das proposições cênicas. Neste sentido, Desgranges (2009) pontua a tendência nos últimos anos, em todo o mundo,

de pesquisas enfocarem a importância dos espectadores e a necessidade de práticas de formação de público.

Diante da imersão neste universo nos surgem algumas questões que nortearão a investigação proposta: Como diminuir a distância entre o espectador com deficiência visual e os elementos visuais da cena? Em que medida o espectador com deficiência visual é protagonista na fruição de um espetáculo mediado pela audiodescrição?

Referências

ALVES, Jefferson Fernandes. Audiodescrição e Recepção Teatral: um diálogo (im)pertinente entre o invisível e o visível da cena. (2016)

DESGRANDES, Flávio. **Pedagogia do Teatro: Provocações e Dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2009.

DESGRANDES, Flávio. **Pedagogia do Espectador**. São Paulo, HUCITEC, 2010.

LEÃO, Bruna Alves. Teatro acessível para crianças com deficiência visual: a audiodescrição de “A Vaca Lelé”. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada do Centro de Humanidades – UECE. Fortaleza/CE, 2012.

A “ABSURDIZAÇÃO” | **A CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA SOBRE A “ABSURDIZAÇÃO”** | A CRIAÇÃO
COMO OS CONCEITOS | **DO INDIVÍDUO CONTEMPORÂNEO: COMO OS CONCEITOS** | DO INDIVÍDUO
TEMPOS ATUAIS | **DO TEATRO DO ABSURDO SE APLICAM NOS TEMPOS ATUAIS** | DO TEATRO

Ângela Stadler de Paula Macedo (UDESC)
gestadler@yahoo.com.br

Trabalho em fase inicial da linha de pesquisa Teatro, Sociedade e Criação Cênica, sob orientação do Professor André Carreira. Esta pesquisa prático-teórica pretende elaborar um texto dramatúrgico inédito, ficcional, tendo como tema a “Absurdização” do indivíduo contemporâneo, usando as ideias essenciais do Teatro do Absurdo como principal base. O Teatro do Absurdo - movimento datado no período após a segunda guerra mundial - foi um termo criado por Martin Esslin, jornalista e crítico teatral. Esslin realizou em sua publicação uma pesquisa sobre dramaturgos, como Samuel Beckett, Arthur Adamov e Eugène Ionesco, que vinham abordando os mesmos temas em suas peças: a incomunicabilidade, a aparente falta de lógica das ações e diálogos, a distorção de valores morais nas relações humanas, o

pessimismo, a falta de fé na humanidade, a sensação de desamparo quanto às certezas básicas previamente determinadas, entre outras características. Como objeto de estudo do Teatro do Absurdo será usado o texto *Fando e Lis* (1955), de Fernando Arrabal, escritor, dramaturgo e cineasta espanhol, cuja obra é caracterizada pelo grotesco e pela crueldade infantil dos personagens; e como principais referências teóricas serão usados: Martin Esslin e Albert Camus, escritor e filósofo, com *O Mito de Sísifo*. Como referência sociológica para a observação do indivíduo atual será estudada a teoria sobre a sociedade líquida de Zygmunt Bauman. Metodologicamente, o laboratório teórico para a prática artística da escrita dramática ocorrerá na seguinte ordem: Levantar as características do Teatro do Absurdo focando principalmente em Arrabal, especificamente no texto *Fando e Lis*; estudar a teoria da liquidez de Bauman; e produzir um texto dramático a partir dos resultados desta pesquisa. Procura-se debater questões acerca da guerra interna vivida pelo homem hoje, que o leva a se tornar “Absurdizado”, como tema da escrita da peça; e pensar como apresentar na criação de uma dramaturgia contemporânea um olhar atual sobre este movimento do século XX. Como palavras chaves estão: Dramaturgia; Fernando Arrabal; indivíduo “Absurdizado”; Teatro do Absurdo.

Referências

ARRABAL, Fernando. **O Arquiteto E O Imperador da Síria: peça em dois atos.** Tradução de Leila Ribeiro, Ivan Albuquerque. São Paulo, SP: Abril Cultural, 1977.

_____. **Fando e Lis.** Tradução de Wilson Coelho. Site Desvendando o Teatro. São Paulo, SP. Data de acesso: 02.04.2017. Disponível em: <http://www.desvendandoteatro.com/textosclassicos.htm#541234871>

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos.** Tradução: Carlos Alberto Medeiros, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. Entrevista com Zygmunt Bauman. Entrevista concedida a Maria Lúcia Garcia Pallares-Burke. Tempo Social – **Revista de Sociologia da USP**. Vol.16 no.1, São Paulo, junho de 2004. Data de acesso: 22.03.2017. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-20702004000100015&script=sci_arttext.

BENJAMIN, Walter. **Documentos de cultura. Documentos de barbárie: escritos escolhidos.** Tradução Celeste H.M. Ribeiro de Sousa, São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BROOK, Peter. **O Teatro e Seu Espaço.** Tradução de Oscar Araripe e Tessy Calado, Petrópolis, RJ: Ed. Vozes Limitada, 1970.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo.** Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2007.

ESSLIN, Martin. **Absurd Drama.** Harmondsworth, England, UK: Penguin Books, 1965.

_____. **O Teatro do Absurdo.** Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 1968.

LONDON, John. **Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre, 1939–1963.** London, England: W. S. Maney and Son, 1997.

MARCODES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema.** Tradução de Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

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

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

ERRORISTA? | ARTE TERRORISTA? | ARTE TERRORISTA? | **ARTE TERRORISTA?** | ARTE

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

Esse resumo se refere à pesquisa de doutorado recém iniciada nesse mês de agosto de 2017 no Programa de Pós Graduação em Teatro da UDESC. O projeto tem como título “Procedimentos artísticos da Internacional Errorista de contra-ataque ao terrorismo de Estado: como pensar/fazer uma arte libertária”. Sem pretensões maiores que levantar questionamentos, exponho nesse resumo meu projeto em formato de perguntas, essas que podem me guiar ou desnortear, me virar de cabeça para baixo, me chacoalhar, me fazer dançar (amplo sentido da palavra). Dessa maneira as referências bibliográficas presentes no final do texto auxiliam no entendimento dos caminhos que a pesquisa poderá seguir.

Início pela palavra que se destaca no título do resumo: O que é terrorismo? Para quem é terrorismo? Quem sofre com o terrorismo? Existe diferença entre terrorismo, terror e terrorista? E o terrorismo de Estado? O que significa? Existe terrorismo de Estado nos dias de hoje? Na América Latina? No Brasil?

Passo agora ao objeto de pesquisa: quais grupos artísticos, de teatro, arte-ação, performáticos, trabalham com a temática terrorista? O “Etcétera”, grupo argentino que desde 1997 esteve ativo contestando medidas autoritárias do governo? Esse grupo cria a Internacional Errorista, mas o que exatamente é esse movimento? Em que medida existe a referência terrorista nos erroristas? Quem ou quais grupos fazem parte da Internacional Errorista? Como fazer parte dele? Que intervenções artísticas já foram feitas?

Com relação às conexões teóricas: É possível relacionar a Internacional Errorista com a Internacional Situacionista? Em que medida existe pontos de convergência do terrorismo com a ideia de Sociedade de Espetáculos de Guy Debord? O quanto à ação artística-política não está inserida nessa Sociedade do Espetáculo? De que maneira a arte pode contra-atacar a violência do Estado?

Para então chegar às perguntas: Seria possível aproximar-se a uma ideia de arte terrorista? Essa expressão “arte terrorista” faz sentido? O que implica uma arte ser terrorista? Ela tem alguma eficácia? Seria uma arte violenta? O que é uma arte violenta? Que tipo de violência? O humor e a ironia podem ser violentos? Seria uma arte anti-capitalismo, anti-autoritarismo? Seria uma arte com propostas de

autogestão, horizontalidade, ação direta? Seria uma arte libertária? O que é uma arte libertária?

Referências

GUBER, Rosana. La entrevista etnográfica o el arte de la “no directividad” (cap. 4). In: _____. **La etnografía**. Método, campo y reflexividad. Buenos Aires: Siglo XX, 2011.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social**. Bauru, SP: EDUSC/ Salvador, BA: EDUFBA, 2012.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares – teatralidades, performances e política**. Tradução de Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CASTELO BRANCO, Guilherme (org.). **Terrorismo de Estado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CHOMSKY, Noam. **11 de setembro**. 9.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005a.

_____. **Poder e terrorismo**. Rio de Janeiro: Record, 2005b.

COHN, Jesse S. **Anarchism and the Crisis of Representation: Hermeneutics, Aesthetics, Politics**. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1972.

DEBORD, Guy. **A sociedade do Espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

ETCÉTERA: <https://grupoetcetera.wordpress.com>

FELÍCIO, Erahsto (org.) **Internacional Situacionista**: deriva, psicogeografia e urbanismo unitário. Porto Alegre: Deriva, 2006.

HOBBSAWM, Eric. J. **Globalização, democracia e terrorismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOME, Stewart. **El asalto a la Cultura**: corrientes utópicas desde el Letrismo a Class War. Barcelona: Virus, 2002.

IANNI, Octávio. **Capitalismo, violência e terrorismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

INTERNACIONAL ERRORISTA: <http://www.erroristas.org/es>

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Situacionista**: teoria e prática da revolução. São Paulo: Conrad, 2002.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). **Apologia da Deriva**. Escritos Situacionistas sobre Cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Petrópolis, RJ:Vozes, 1999.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas**. Arte Ativista e Ação Coletiva (1990-2000). 2008. 429 f. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

RESZLER, André. **A Estética Anarquista**. São Paulo: Eros, 1977.

RENDEIRON, Alexandre Oriano Dias. **O Anarquismo e a Estética da Liberdade**. 2014. 62 f. Dissertação de Mestrado em Filosofia – Estética. Faculdade de Ciências Sociais. Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 2014.

ROJO, Sara. **Teatro e pulsão anárquica**. Estudos Teatrais no Brasil, Chile e Argentina. Belo horizonte, BH: Nandyala, 2011.

SACCAVINO, Emma. **El error como alegoría de la contracultura**. Site de Univerdidad Nacional de Cuyo. 29 de nov. 2015. Disponível em: <<http://www.unidiversidad.com.ar/el-error-como-alegoria-de-la-contracultura>>. Acesso em: 22 de mar. 2017.

STERNAD, Jennifer Flores. **O Ritmo do Capital e do Teatro de Terror, A Errorista Internacional, Etc...** Disponível em: <http://naborda.com.br/2011/revista/crise/o-ritmo-do-capital-e-do-teatro-de-terror-a-errorista-internacional-etc.../> Acesso em: 25 de mar. de 2017.

ZHEBIT, Alexander; SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Neoterrorismo**: reflexões e glossário. Rio de Janeiro: Gramma, 2009.

ZIVIN, Erin Graff. **The Aesthetics and Politics of Error**. <http://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0010.008?view=text;rgn=main>, 2016.

OLTAR COMO ATO DE RESPIGADURA: | **VOLTAR COMO ATO DE RESPIGADURA: | VOLTAR**
DISSEIA 116 | **UM ENSAIO POÉTICO/POROSO PARA O PROJETO ODISSEIA 116** | UM EN

Cleilson Queiroz lopes (UNIRIO)
cleilson-lobes@hotmail.com

O presente ensaio se caracteriza como o início, a origem de uma jornada não somente acadêmica, mas também artística. Estas duas vertentes por muito tempo separadas durante o meu trajeto, hoje se hibridizam. Pretendo então num texto ensaístico, ir além da linguagem teatral da qual tenho maior domínio e quem sabe expandir outras zonas, outras fronteiras de campos mesquinhos. No intuito de um café forte e sem açúcar. Convido para esta urdidura Karim Aïnouz e Marcelo Gomes (2015), Agnes Varda (2000) e Joseph Beuys (2014) que dentre outros, vão se sentando à mesa na firmeza de suas características estéticas e filosóficas para as minhas fabulações. Aqui tudo conflui para as minhas composições, do contrário nada me faria sentido. Neste rio que se transforma, é a ida e a volta que performa e me interessa. Quero que com alento tome logo este café caro leitor, porque o café

tomado frio desce sem ardura, sem calor. Desejo que sinta a garganta quente, sem ranhura. Desta forma com certeza será mais fácil lidar com a respigadura.

Começo essa prosa gostosa com Karim Aïnouz, cearense e artista assim como eu, mas que no cinema se sucedeu, e Marcelo Gomes, também cineasta nordestino, mas de Pernambuco, Estado vizinho em geografia e imaginário, na sua parceria para a criação do Filme “*Viajo porque preciso, volto porque te amo*” – (2009). Neste plano, Karin e Marcelo efetivamente voltam, retornam neste filme para seus respectivos lugares, interior de Pernambuco e Ceará, e em seus laicos altares, reconstroem acontecimentos. O filme-documentário não se apropria apenas de imagens pertinentes aos dois cineastas, mas das problemáticas específicas destes espaços, tais como: a construção de uma represa em área habitada, a prostituição como uma das únicas formas de trabalho em BR, a falta de direitos básicos para subsistência, e neste mesmo galho, as dificuldades da terra castigada pela água e sua ausência.

É possível que o meu projeto de mestrado intitulado *Odisseia 116*, uma dramaturgia concebida em trânsito a partir das entrevistas, que segue uma estrada não como linha reta, mas como desvendamento de Brasis e identidades flutuantes, possa construir uma possibilidade dramatúrgica que extrapola a palavra, elucidando o

negativo da dramaturgia enquanto fronteira e margem porosa. É esta a minha prosa, elucidar esta necessária cumplicidade, tendo em vista a capacidade do processo de viagem e o relato do outro, a performatividade, o seu entorno, e o caráter autobiográfico no miolo deste processo.

É na ânsia de viajar e de se afetar, que o projeto se consolida, é nesta volta que se confunde com ida, que assim como na Odisseia, se misturam. Aqui são alternados os lugares de narração, o herói perde o seu brasão e as vozes estão divididas pela amplidão de quarenta e duas poltronas. Aqui também há invasão de espaço e influência do acaso. O relevo vai mudando, a dramaturgia vai se dando, e para além da palavra se consolidando.

Traçarei depois uma prosa porosa com o trabalho da Cineasta e fotógrafa belga erradicada na França Agnes Varda, no seu filme documentário “*Les Glaneurs et la Glaneuse*” – respigadores e respigadora (tradução minha). Neste filme, assim como em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, Agnes Varda, também retorna. Em seu caso ao ato de respigar, o qual praticava na infância, e é na ânsia do que é jogado fora, que a simpática senhora elabora seu filme. Está na funcionalidade dos objetos e das coisas a sua inquietude, e é justamente a juventude o reflexo de seus demônios. Ao olhar a sua câmera ultrapassada e ao filmar a sua pele enrugada, não

se reconhece ou se encaixa nos desgastes contemporâneos. Com sua câmera na mão, também viaja e constrói seu filme entre entrevistas, seguindo as pistas das respigas.

Respigar é o ato de colher após a lavoura os alimentos ou frutos que não estão no padrão de serem utilizados, por conta do tamanho, qualidade ou pelo molde de mercado. A respiga a leva a conhecer os respigadores, as leis que a legitimam, os artistas que trabalham com o ato de respigar e neste movimento Agnes não consegue parar.

É na vida, na sua percepção e reelaboração do cotidiano, que *performers* como Joseph Beuys realizam seus feitos. Beuys é um inovador em suas ações performativas. É um respigador do seu próprio corpo. Volta e encara de frente a sua história e é em performances a partir da memória que reencontra seus demônios e enfrenta seus traumas. As performances de Beuys, borram fronteiras, extrapolam uma área artística específica na relação entre arte e vida. É a partir de seu interesse em trabalhar com diferentes materiais tais como fotos, vídeos, objetos e esculturas que termos como *campo expandido* ganham outra mensura.

Dentro das proposições e indicações, feitas neste trabalho ensaístico, reformulo e amadureço diretamente o meu trabalho artístico. Questiono-me então: seria eu um

possível respigador? Como se manifesta a minha respiga, por carência ou por prazer? O que me falta enquanto artista, performer? Qual é a minha ausência? A respiga, o retorno, a Odisseia, a volta para minha terra, seriam então capazes de preencher estes vazios? Como lidar com minhas ausências, meus demônios dentro de um processo artístico? Pelo visto são muitas as minhas questões, os meus problemas se expandem depois de todo o escrito e pesquisado. Este ato fabulado, que para mim já é artístico em potência, me permite com eloquência ousar, dar o primeiro passo, aprofundar minhas questões e me perder nas amplidões.

Estas questões que para mim ainda não serão respondidas, só foram possíveis a partir do encontro com os artistas aqui citados e seus atos, suas obras, suas utopias. Talvez este café gostoso, tomado em boas companhias, tenha me rendido as perguntas necessárias para que a BR 116 fosse melhor aprofundada, desvendada, percebida.

Referências

AINOUZ, Karim; GOMES, Marcelo. Viajo porque preciso, volto porque te amo. São Paulo: Edição Sesc São Paulo – 2015

DA SILVA, Camila Gonzatto. Viajo porque preciso, volto porque te amo: Um relato intimista de algumas viagens. Pontífica Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Brasil. 2014

DE DUVE, Thierry. Cinco reflexões sobre o julgamento estético. Revista porto arte: Porto Alegre, v. 16, nº 27, novembro/2009

FERAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Tradução: Lígia Borges. Sala Preta, 2009.

FERNANDES, Silvia; AUDIO, Roberto (org). Teatro da Vertigem: BR3. Perspectiva, Editora da universidade de São Paulo. SP, 2006.

FRIED, Michael. Arte e objetidade. Publicado na revista Artforum “Art and Objecthood”. Tradução de Milton Machado, 1967.

GIL, José. O intervalo absoluto. Beuys. In: _____ A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia. Lisboa: Relógio d’água, 1996. p.197-218.

KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte. Tradução: Silvia Fernandes. 1975.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: SIGRID, Nora. Org. Temas para a dança brasileira. São Paulo, edição Sesc SP, 2010.

QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. Sala Preta: Volume 14, n 2. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado; tradução: Ivone C. Benedetti - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RODRIGUES, Jacinto. JOSEPH BEUYS: Um filósofo na arte e na cidade. Millenium, 2002.

WERNER, Cristian (tradução e introdução). Odisseia: Homero. 1ª ed, São Paulo. Cosac Naify, 2014.

Lista de filmes:

VIAJO porque preciso volto porque te amo. Direção: Karim Ainouz e Marcelo gomes. Produção: João Vieira Jr. e Daniela Capelato. Duração: 75 min 2009.

RESPIGADORES e respigadora: dois anos depois. Direção e realização de Agnes Varda. França. Duração: 60 min, 2002.

RESPIGADORES e respigadora. Direção e realização de Agnes Varda. França. Duração: 78 min, 2000.

REAL: | DRAMATURGIAS DO TEMPO REAL: | **DRAMATURGIAS DO TEMPO REAL:** | DRAMA
AÇÃO PALHACESCA HOSPITALAR | **A ATUAÇÃO PALHACESCA HOSPITALAR** | A ATUAÇÃO

Daiani Cezimbra Severo Rossini Brum (UDESC)
daianisevero@gmail.com

Contemporaneamente, no campo do teatro, são vastas as iniciativas artísticas que buscam a composição cênica para além dos seus espaços convencionais, dialogando com as rotinas das pessoas e nelas causando provocações cênicas. No campo da atuação, com a mudança do dispositivo teatral, sobretudo a partir da década de 1950, a relação entre artistas e espectadores desdobrou-se e aprofundou-se de maneira visível (GUÉNOUN, 2014; CABALLERO, 2011). O presente projeto de pesquisa trata-se de uma proposta de investigação que dialoga com a composição dessa relação teatral a partir da composição de dramaturgias no tempo real da atuação palhacesca hospitalar.

Este é um recente campo investigativo na América Latina e no mundo. Embora a ligação entre as figuras cômicas e os espaços de cura esteja registrada em

diferentes momentos do curso histórico (SPITZER, 2002; MASETTI, 1998; GRISKY, 2003), as primeiras organizações destinadas ao desenvolvimento profissional, ético, estético e de ensino-aprendizagem da palhaçaria hospitalar surgiram apenas no final do século XX.

Ao propor este projeto de pesquisa, tenho por intuito, além de acompanhar um movimento teatral em expansão, aprofundar minhas investigações nessa área de atuação. No Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), ao realizar o curso de mestrado, pude construir o trabalho dissertativo intitulado: “A atuação de palhaças e palhaços: o hospital como palco de encontros”. Ao abordar esse tema partindo das minhas experiências como palhaça que atuou em contextos hospitalares, bem como das experiências de outras palhaças e palhaços (às quais tive acesso por meio de entrevistas), cheguei à conclusão de que esse tipo de atuação demanda uma abertura para o jogo teatral e depende da mescla das técnicas de treinamento pessoal e das sensibilidades de cada artista, como também da compreensão de que a atuação palhacesca no hospital é geradora de encontros teatrais no cotidiano.

Apesar dos resultados positivos obtidos através da pesquisa, restaram muitas lacunas a serem preenchidas no diálogo com esse fenômeno teatral, o que

demanda, agora, novas investigações e novas experiências. No curso de Doutorado iniciado em agosto de 2017 na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), tenho por objetivo investigar esse campo de atuação teatral, cujos limites ultrapassam o espetáculo teatral e alcançam a vida das pessoas, dando ênfase ao estudo das dramaturgias construídas em tempo real.

Este projeto de pesquisa, assim, propõe a problematização das relações entre a composição dramática e a ação em tempo real das figuras palhacescas no âmbito da atuação cênica hospitalar. Considerando-se isso, pergunta-se: como é possível que as palhaças e os palhaços componham dramaturgias teatrais no tempo real de sua atuação sem deixar de manter a coerência ética, estética e artística durante tal atuação?

No intuito de investigar essa questão, trago uma hipótese embasada em alguns resultados de minha pesquisa de mestrado segundo a qual é necessário às figuras palhacescas: a) o desenvolvimento de um estado de disponibilidade para o encontro; b) habilidade e abertura para o jogo; c) um treinamento pessoal que conduz a uma técnica pessoal; e d) uma prática específica de preparo para a atuação hospitalar.

Para averiguar tal hipótese, pretendo revisitar o contexto contemporâneo de atuação das figuras palhacescas nos ambientes hospitalares com ênfase nos processos dramatúrgicos; realizar novas entrevistas com palhaças e palhaços e analisar os aspectos formativos, artísticos, éticos e de pesquisa na composição dramatúrgica da atuação palhacesca hospitalar, com base em uma revisão bibliográfica e na interpretação das entrevistas a serem realizadas.

Dentre as fontes que norteiam este projeto de pesquisa estão: “O elogio da bobagem”, de Alice Viveiros de Castro (2005); “Clowns”, de John Townsen (1976); “O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas”, de Ana Elvira Wuo (1999) e o artigo “Clown Doctors”, de Peter Spitzer (2002), títulos que dialogam com a atuação histórica e contemporânea de palhaças e de palhaços em contextos hospitalares. São, ainda, referências para este projeto as contribuições sobre a resistência no Teatro em Caballero (2011); sobre a teatralidade em Josette Féral (2002; 2003); sobre o Teatro como arte do encontro em Grotowski (2011); sobre as figuras palhacescas como criadoras de possibilidades de vida em Kásper (2004); o jogo em Huizinga (2014).

Referências

CABALLERO, I. **Cenários Liminares**: teatralidade, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

FÉRAL, J. **Acerca de la Teatralidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

FÉRAL, J; BERMINGHAM, Ronald. **Theatricality**: the specificity of theatrical language. Substance Issue, 98/99, v. 31, n. 2 e 3, 2002.

GROTOWSKI, J. **Para um teatro pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011. (Texto originalmente escrito entre 1958 e 1962).

GRYSKI, C. **Stepping over thresholds**: a personal meditation on the work and play of the therapeutic clown. Poiesis: A Journal of the Arts and Communication. 2003, v. 5, p. 94-99.

GUÉNUON, D. **O teatro é necessário?** São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2014. (Publicado originalmente em 1938).

MASETTI, M. **Soluções de palhaços**: transformações na realidade hospitalar. São Paulo: Palas Athena, 1998.

SPITZER, P. **Clown Doctors**. Nova York: Churcill Fellow, 2002.

TOWSEN, J. **Clowns**. New York: Hawthorn, 1976.

VIVEIROS DE CASTRO, A. **O elogio da bobagem**: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

WUO, A. **O clown visitador no tratamento de crianças hospitalizadas**. 1999. 206 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

NTAIS AOS RELATOS | **DOS MITOS FEMININOS FUNDAMENTAIS AOS RELATOS** | DOS M
É POSSÍVEL UMA | **CONTEMPORÂNEOS DA MATERNIDADE: É POSSÍVEL UMA** | CONTE
A PONTE SOBRE | **LINGUAGEM CÊNICA QUE RECONSTRUA A PONTE SOBRE** | LINGU
OS? | O ABISMO DESSES DOIS PONTOS? | **O ABISMO DESSES DOIS PONTOS?** | O ABIS

Daniela Carvalhaes Carmona (UDESC)
carmona.daniela@gmail.com

O presente projeto tem por objetivo investigar as relações e fricções possíveis entre os mitos femininos fundamentais de culturas tradicionais – que dão expressão simbólica à sexualidade, à maternidade e fertilidade – e as narrativas contemporâneas de mulheres atendidas em suas gestações e partos pelos sistemas público e privado de saúde da cidade de Florianópolis; narrativas estas que serão recolhidas a partir do estabelecimento de rodas de mulheres gestantes e puérperas; e a partir dos resultados desta investigação, elaborar uma linguagem cênica embasada no teatro narrativo e na narração oral tradicional popular de histórias que possa apontar uma nova “mitologia” contemporânea que permita o diálogo entre esses dois pontos, o simbólico e o real.

Que sentido faz olhar para trás e seguir a trilha desenhada por esses mitos tão antigos, forjados por civilizações em formatos que em nada se assemelham aos das sociedades contemporâneas? Os mitos são as expressões simbólicas dos desejos, medos e projeções de uma determinada cultura. Eles dão voz àquilo que está oculto, revelam verdades fundamentais necessárias para a compreensão da natureza humana. São bússolas poéticas que norteiam os caminhos internos e externos dos indivíduos e dos coletivos em que estes indivíduos estão inseridos. E a maneira mais simples, fundamental e efetiva de mantê-los vivos foi pela oralidade. Em culturas que ainda não tinham o hábito da escrita, a narração oral era o meio de expressão, assimilação e continuidade dos mitos ao longo do tempo. Os homens e mulheres iniciados tornavam-se atores ao vivenciar, através das narrativas contadas e encenadas, os personagens mitológicos e assim torna-los vivos e presentes perante os ouvintes. E os mitos fundamentais das diversas culturas tradicionais conversam entre si, como se abaixo da superfície aparentemente vasta e distanciadora no tempo e no espaço, suas raízes se alcancem, troquem palavras e se irmanem. As questões que levantam não apenas traduzem o modo de viver e pensar das culturas; são universais e falam à humanidade.

Porém, os mitos femininos fundamentais perderam sua força na sociedade contemporânea urbana. A eficácia do modelo masculino de dominação, apoiada por

um discurso forjado durante séculos de maneira tão hábil que foi assimilado pela parcela feminina – apesar dos avanços das conquistas das mulheres com as sucessivas lutas feministas – criou uma fenda no tempo e na psique feminina, soterrando bem fundo as vozes norteadoras dos mitos fundamentais sobre fertilidade, maternidade e sexualidade. Essas vozes ficaram relegadas a um passado remoto e viraram letra morta para a maioria das mulheres ocidentais que vivem no meio urbano.

Desde meados da década de 70, na Europa, e meados da década de 90, no Brasil (BALASKAS, 2015), as mulheres começaram a não se conformar com a posição passiva e submissa perante as regras e leis que o sistema patriarcal impôs à saúde da mulher que gesta. Um número cada vez maior de mulheres reivindica para si o protagonismo na gestação e no parto. Há um pedido de socorro às antigas deusas invocadas nos mitos fundamentais. Um toque de trompa, um sinal de fumaça, um canto forte invocador, um batuque de tambores. E é pela arte que quero investigar esse possível chamado.

O que me conduz novamente a esta encruzilhada, que contém o abismo do passado mitológico e do presente que soterrou este passado. Os fios que talvez possam unir essas duas estradas, não sei ainda se são possíveis. A sociedade contemporânea

adquiriu a nefasta característica da “des-memória”, pois “por que até mesmo as mulheres, nem todas evidentemente, mas sobretudo as das gerações mais jovens não reconhecem o muito do que hoje se conquistou, as enormes possibilidades econômicas, sociais, sexuais e políticas abertas às mulheres, especialmente nas últimas três décadas, desde os direitos civis à revalorização do corpo e à autonomia sexual, como um resultado das pressões e lutas colocadas historicamente pelo feminismo?”(RAGO, 2001). No meu entender e na minha experiência, a arte procura cumprir esse papel de tecedora destes fios. E a arte narrativa faz um esforço digno das deusas mitológicas para re-tecer os fios rompidos. É esta possibilidade que me traz ao desejo de desenvolver o presente projeto.

Ainda é obscuro para mim como se desenvolverá uma linguagem que persegue as fontes do teatro narrativo contemporâneo e a tradição oral da contação de histórias. Eu colocaria ainda como referência as experimentações que levaram à conceituação do Teatro Documentário (SOLÉR, 2010), onde a dramaturgia se desenvolve a partir da narrativa de um personagem real que é posto no palco. Os relatos de parto formam um corpo narrativo pessoal que dialoga tanto com o teatro narrativo contemporâneo quanto com o Teatro Documentário, e se aproximam dos compartilhamentos de experiências dos círculos de mulheres tanto contemporâneos quanto antigos.

Referências

BALASKAS, Janet. **Parto Ativo: guia prático para o parto natural (a história e a filosofia de uma revolução)**. Trad. Adailton Salvatore Meira, Talia Gevaerd de Souza. – 3ª ed, rev. atual. e aumentada – São Paulo : Ground, 2015.

RAGO, Margareth. **Feminizar é preciso – por uma cultura filógina**. São Paulo : Perspectiva, vol. 15 nº 3 July/Sept. 2001.

SOLÉR, Marcos Marcelo. **Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção**. São Paulo : Hucitec, 2010.

E OUTRAS POÉTICAS | **CAMELOTURGIAS, ITINERÂNCIAS E OUTRAS POÉTICAS** | CAMELOTURGIAS, ITINERÂNCIAS E OUTRAS POÉTICAS
DE MAMULENGOS: | **DE CONVIVÊNCIA DA CIA. CARROÇA DE MAMULENGOS:** | DE CONVIVÊNCIA DA CIA. CARROÇA DE MAMULENGOS:
DIZAGEM INVENTIVA | **CARTOGRAFIAS PARA UMA APRENDIZAGEM INVENTIVA** | CARTOGRAFIAS PARA UMA APRENDIZAGEM INVENTIVA

Daniela Rosante Gomes (UDESC)
danielagomes@uft.edu.br

Esta comunicação propõe compartilhamentos sobre uma pesquisa iniciada há cerca de um ano sobre a Cia. Carroça de Mamulengos, uma companhia teatral formada por uma família de Brincantes, como eles mesmos costumam se identificar. Atrizes e atores, palhaços e músicos, contadores e cantadores, malabaristas e contorcionistas, bonequeiros e encantadores de gente que nasceram e se formaram nos infinitos caminhos de pegar a estrada, realizando apresentações por todo o Brasil durante mais de 30 anos de itinerância, dos rincões interioranos às capitais. O Pai, Carlos Gomide, é iniciado na brincadeira do boneco popular a partir da convivência com o mestre paraibano Antônio Babau, começando a realizar apresentações em 1977, na cidade de Brasília. Lá conhece a Mãe, Schirley França,

alguns anos depois. Ela se apaixona pelos bonecos e também pelo bonequeiro, e ele pela atriz e estudante de teatro, que larga família e grupo para seguir o Amor. Juntos pegam a estrada e assim vão nascendo os filhos: um... dois... três... quatro... seis e oito!!! - com as duas duplas de gêmeos completando a trupe mambembe que costumava inventar suas criações a partir do contato com os mestres e as manifestações da cultura tradicional brasileira. A ligação com as brincadeiras populares, os folguedos, histórias e rituais da religiosidade sertaneja são alguns exemplos dessas manifestações, enfatizando-se neste caldeirão de referências aquelas típicas da cultura nordestina, a começar pelo próprio Mamulengo.

Com incontáveis apresentações e realizações de cunho cultural e sócio-político nas inúmeras comunidades, palcos, praças, eventos, escolas e toda sorte de lugar por onde passaram, ficaram, residiram, foram embora e tornaram a voltar, o Carroça desenvolveu-se na esteira de práticas do fazer coletivo, aproveitando influências de vários saberes em suas criações. Rodar o chapéu foi uma das primeiras estratégias adotadas para possibilitar essa grande aventura artística e humana recheada de referências da estética e respectivos modos de produção típicos das artes cênicas realizadas em contexto de rua, desenvolvendo assim aquilo que Carlos Gomide apelidou de Cameloturgia. Numa segunda fase a Cia. trabalha também em outros formatos, criando e circulando teatro em palcos e circuitos consagrados no cenário

das artes cênicas nacional e internacional (França, Uruguai e Holanda), já tendo contado com patrocínio da Petrobrás e atuação em grandes centros culturais brasileiros como Caixa Cultural, Banco do Brasil, SESC's, circulação no Palco Giratório, etc.

Além das criações propriamente ditas identifica-se no trabalho da Cia. uma variedade de processos vinculados à ação sociocultural (VIGANÓ, 2006), apelidados, depois de uma certa altura da caminhada, de Vida Viva. Ações focalizadas na arte, na convivência humana e nas práticas de consciência sobre a vida, nas quais se compartilham oficinas de Alimentos da Terra, Brinquedos Populares, Cameloturgia, Pífano, Percussão e Bonecos, para citar apenas algumas. Sem mencionar a tradicional distribuição de mudas, exemplificando práticas que traduzem um respeito à vida e ao cuidado com tudo o que é vivo, na esteira de mestres inspiradores como o Padre Cícero Romão e o Profeta Gentileza, marcando a caminhada da família que, vegetariana, acredita e persegue o sonho de uma vida em abundância para todos.

Diante da riqueza de elementos tramados no trabalho da Cia., a pesquisadora-educadora se espanta diante da invisibilidade do trabalho da Cia. nos autos da academia, propondo-se à discuti-lo numa pesquisa de viés prático-teórico com

interesse no imbricamento de princípios e procedimentos ético-artístico-pedagógicos desenvolvidos e aprimorados nas poéticas de convivência da família artista. Assim, a pesquisa estrutura-se em dois eixos com enfoques metodológicos e objetivos específicos. O primeiro eixo consolidará uma historiografia (já em curso) com um panorama do trabalho desenvolvido pela Cia. ao longo de sua trajetória, num encontro entre o teatro de rua, as artes circenses e as brincadeiras e manifestações das culturas tradicionais brasileiras, reelaborados numa estética própria marcada por uma ética de convivência humana e troca de saberes típicos da vertente do teatro comunitário (NOGUEIRA, 2009). Nesta fase, será utilizada a história oral (MEIHY, 2011), com entrevistas sobre as histórias de vida da família e escuta de pessoas que fizeram parte desta caminhada de décadas.

O segundo eixo prevê uma *prática cartográfica* (PASSOS et al, 2015) a partir de um processo de imersão na convivência com a família, com vistas a investigar, vivenciar e estabelecer trocas sobre os procedimentos da *cameloturgia* e das pedagogias envolvidas, procurando intuir, sob as lentes de uma *aprendizagem inventiva* (KASTRUP, 2005, 2007), que caminhos podem se mostrar para a pesquisa a partir da ativação de um corpo, perceptivo e integrado, ativando um espaço de produção de subjetividades onde se quer investigar a convivência humana e as políticas de

inventividade como potência para o desenvolvimento ético-artístico e pedagógico na perspectiva de uma educação para a vida.

Referências

KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. Políticas cognitivas na formação do professor e o problema do devir-mestre. *Educ. Soc., Campinas*, vol. 26, n. 93, p. 1273-1288, Set./Dez. 2005. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>.

MEIHY, José Carlos Sebe. *História oral: como fazer, como pensar* / José Carlos Sebe Bom Meihy, Fabíola Holanda. São Paulo: Contexto, 2011.

NOGUEIRA, Marcia Pompeu (org.). *Teatro na comunidade: interação, dilemas, possibilidades*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2009.

VIGANÓ, Suzana Schmidt. *As regras do jogo: A ação sociocultural em teatro e o ideal democrático*. São Paulo: Hucitec, 2006.

PASSOS, Eduardo. KASTRUP, Virgínia. ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

Dionatan Daniel da Rosa (UDESC)
diou_hp@yahoo.com.br

A partir do ponto de vista da direção pretende-se desenvolver uma pesquisa sobre os modos de operar a criação cênica contemporânea tendo como base conceitual a teoria da *montagem* cinematográfica sistematizado por Sergei Eisenstein, que serve também como ponto de partida para delinear uma noção, que ao longo do texto chamou-se de *montagem expandida*.

Para esclarecer essa noção, inicia-se o percurso na linguagem cinematográfica, na teoria da *montagem*¹¹ desenvolvida nos anos 20 e sistematizada como teoria e prática por pelo cinema soviético russo no final do século XIX, início do século XX. Através desse recorte, busca-se descrever a *montagem* como um procedimento técnico da linguagem fílmica, e em seguida trazê-la para a discussão com a cena

¹¹ Teoria desenvolvida no cinema, em especial por cineastas franceses e americanos que foi aprimorada nos anos 20 pelo cinema soviético russo, ganhando as características que acompanham o conceito até hoje.

teatral como um conceito multidimensional (linguístico, filosófico, artístico), para além da cinematografia. A *montagem* pensada como um repertório conceitual que propõe uma relação aberta entre criador, objeto e espectador, “como uma verdadeira ‘sintaxe’ da arte” (NETTO, 1974, p.105).

Antes de se destacar como um princípio do cinema a montagem já havia sido identificada como um processo inerente a uma linha de criação em arte que privilegia a descontinuidade, o choque, e a desconstrução de uma idéia de um temporal/espacial contínuo ligada ao realismo e ao naturalismo. Assim a montagem é conhecida como um princípio cinematográfico que organiza grupos de fotogramas individuais em uma descontinuidade capaz de provocar no espectador a reflexão por meio do choque emocional calculado. Essa definição foi baseada no conceito soviético desenvolvido por cineastas como Lev Kuleshov, Pudovkin e Sergei Eisenstein nas primeiras décadas do século XX.

No âmbito da pesquisa, o desejo de aprofundamento no universo da cinematografia apresentou-se como uma possibilidade de preencher as lacunas conceituais que surgem em cada processo de encenação. Ao descrever uma poética de direção que incluía na sua feitura a tecnicidade do cinema e os paradigmas da criação da imagem pode-se ampliar as possibilidades de criar e de “processar” a prática teatral, e abrir

espaço para novas zonas de reflexão prática e teórica no âmbito da cena. Assim, a pesquisa desenvolve-se sob a expectativa de construir um mapa conceitual por meio do qual esboça-se territórios nos quais é possível perceber e descrever uma relação criativa entre o cinema e o teatro.

Na primeira parte da pesquisa busca-se apresentar o conceito de montagem sob uma dimensão artística, em suas relações com a sociedade russa e as incursões artísticas que influenciaram sua constituição como conceito, evidenciando a relação entre Eisenstein e Meyerhold, a influência da biomecânica no conceito de montagem intelectual, o fator antinaturalista de toda a teoria eisensteiniana e as diferenças entre o método de montar de Eisenstein e o método de Lev Kuleshov.

Na segunda parte, procura-se expandir a noção proveniente do cinema russo a partir das relações entre a origem do pensamento por montagem e o pensamento dialético, no qual “o movimento é uma qualidade inerente a todas as coisas” (GADOTTI, 1990, p.7). Através de duas linhas do tempo (a construtivista/ revolucionária e a marxista/ dialética) demarca-se o passo- a- passo do surgimento da montagem entre as operações de concepção cênica. A seguir disserta-se sobre uma dimensão linguística, pela qual a montagem, idealizada sob a natureza das

escritas orientais ideogramáticas, passa a ser operada na relação entre o diretor e a criação cênica.

Essa estratégia de apresentação corresponde a uma tentativa de esboçar uma percepção nova sobre o procedimento de montar e é por esses territórios que se descreve uma apresentação da “montagem expandida”: a montagem pensada como uma prática de criação que se estende a outras linguagens artísticas como a música, as artes plásticas e a literatura. Trata-se inclusive de evidenciar montagem como lógica de processamento de ideias, pensada para além das formas artísticas.

Como etapa final da pesquisa propõe-se a análise de dois espetáculos teatrais, para colocar em provas as afirmações a respeito da interação entre a montagem e o campo artístico, o filosófico e o linguístico. Os dois trabalhos que são descritos são: *Cabras: cabeças que voam, cabeças que rodam*, com direção de Maria Thaís, da brasileira Cia Teatro Balagan, e *Agulhas e Ópio* do grupo canadense EX-MAQUINA com direção de Robert Lepage. Ambos foram escolhidos pela repercussão que tiveram dentro da cena artística em termos de encenação e de pesquisa por novos recursos de construção da cena. Além da relevância como processos de criação contemporâneos, levou-se em consideração na escolha dos campos de análise as associações com as características da montagem como a desconstrução do tempo

ilusionista, o enquadramento das cenas que assemelha os espetáculos a um filme projetado e a estética do choque emocional como meio para produzir reflexão.

Referências

GADOTTI, Moacir. A dialética: concepção e método. *In: **Concepção Dialética da Educação***. 7 ed. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1990. P. 15-38.

NETTO, Modesto, C. **Metáfora e Montagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

COMÉDIA: O PROCESSO | **A POÉTICA DO GRUPO ARTE DA COMÉDIA: O PROCESSO** | A POÉ
ARTE NO ESPETÁCULO | **CRIATIVO DA COMMEDIA DELL'ARTE NO ESPETÁCULO** | CRIATI
ÔNIBUS NÃO VEM' | **'ACONTECEU NO BRASIL ENQUANTO O ÔNIBUS NÃO VEM'** | 'ACON

Douglas Kodi Seto Takeguma (UDESC)
douglasskodi07@gmail.com

O projeto “A POÉTICA DO GRUPO ARTE DA COMÉDIA: O processo criativo da *Commedia dell'arte* no espetáculo ‘Aconteceu no Brasil enquanto o ônibus não vem’”, surge a partir das reflexões que podem ser levantadas em relação à Companhia Arte da Comédia (Curitiba-PR) e a proposta do diretor do grupo Roberto Innocente de fazer a *Commedia dell'arte* de forma abasileirada, mesclando aspectos brasileiros com a tradição teatral italiana da *Commedia dell'arte* e suas convenções. Para isso serão compostas reflexões por meio da análise da trajetória do grupo, com enfoque no espetáculo “Aconteceu no Brasil enquanto o ônibus não vem”, analisando o espetáculo desde seu processo criativo até sua totalidade

espetacular. Para tal reflexão serão levantadas as razões pela qual esta tradição teatral italiana já foi resgata por outros teatrólogos ao longo do tempo.

Um dos principais objetivos desta pesquisa é refletir sobre os mecanismo criativo da *Commedia dell'arte* e como estes mesmos mecanismos são operados dentro do grupo Arte da Comédia, o grupo não buscou resgatar a *Commedia dell'arte* como caráter museológico, mas sim de reafirmar a força deste gênero teatral, propondo a mesma sintetização da teatralidade citada por Tessari,

Um teatro que inventa o mesmo (e até mesmo grande parte daquilo que é moderno contemporâneo), criando o embrião de uma “indústria do entretenimento”, baseada na máxima sensualidade de um impressionante jogo cênico (TESSARI, Roberto, 1981, p.11)¹².

A finalidade de pesquisar este grupo, é de refletir sobre a *Commedia dell'arte* dentro do espetáculo a ser pesquisado, e a importância de reafirmar o estudo desta linguagem para o fazer teatral. Segundo Adriane Gomes (2008), esta forma teatral teve grande força na retomada da autonomia do ator durante o século XX. As tradições teatrais como a *Commedia dell'arte* não devem ser colocadas à risca, mas sim reelaboradas e estudadas.

¹² “Um teatro che inventa o stesso (e ancora gran parte di quello moderno e contemporaneo) realizzando l'embrione di una “industria del divertimento” fondata sulla massima sensualità impressiva del gioco scenico” (Tradução do autor)

Sobre a pesquisa histórica de teatrólogos que buscaram resgatar o potencial cênico da *Commedia dell'arte* serão pesquisados Meyerhold na Rússia, Para José Eduardo Vendramini (2001), o *teatralismo* que aparece como força no início de 1900 se opõe frontalmente contra o *naturalismo*, estética que floresceu no final do século XIX. Além do encenador russo, outros teatrólogos em outras partes do mundo estudaram a *Commedia dell'arte*. Segundo Elizabeth Lopes (2010), na França o diretor, ator e grande pensador da pedagogia da arte dramática Jacques Copeau, considerado um expoente na renovação do teatro, deixou importantes contribuições a respeito da reabilitação da *Commedia dell'arte*.

É uma arte que não conheço, que vou estudar em sua história. Mas vejo, sinto, compreendo que é preciso restaurar essa arte, fazer com que renasça, ajudá-la a reviver, que apenas ela nos restituirá um teatro vivo: uma comédia de atores (COPEAU, apud MUNIZ, 2013, p. 55).

Finalizando o assunto dos teatrólogos que resgataram a *Commedia dell'arte* e sua atualização, o diretor Giorgio Strehler pode ser considerado como um propulsor do renascimento desta tradição teatral, com a montagem do texto de Carlo Goldoni “Arlequim, servidor de dois amos”, de acordo com o ator e pesquisador Hunzicker (2015), este foi o primeiro momento em que a *Commedia dell'arte* foi estudada em todos os sentidos, toda a operacionalização desta tradição teatral foi esmiuçada e dissecada, como comenta Dario Fo:

Hoje, depois de milhares de apresentações, o *Arlecchino* de Strehler tornou-se um relógio de precisão, talvez um tanto mecânico. Mas ele não nasceu em uma escrivaninha, como uma direção predisposta, aliás, cresceu justamente dentro do espírito da *Commedia dell'arte*. E foi esse espírito, sobretudo o da improvisação, que permitia aos atores, dirigidos por Strehler, atingir um brilho e uma perfeição quase mágicos (FO, 1997, p. 51).

Serão estudados estes teatrólogos, para levantar reflexões sobre o motivo pelo qual esta tradição teatral foi retomada ao longo da história, e por fim traçar relações sobre o processo de criação da *Commedia dell'arte* com o espetáculo “Aconteceu no Brasil enquanto o ônibus não vem”.

Atualmente a pesquisa se encontra em estado inicial, parte da coleta de dados acerca do grupo Arte da Comédia foi feito, no entanto me surgiram anseios sobre aderir caráter prático a pesquisa, pois vejo uma necessidade de atrelar prática com teoria, considerando que uma tradição teatral como a *Commedia dell'arte* só pode ser trabalhada por meio da prática. Logo neste momento na pesquisa, tenho dúvidas sobre como poderia mudar o rumo do projeto para trazer mais o caráter prático para ele, sem em nenhum momento abrir mão do meu principal objeto de pesquisa que é a *Commedia dell'arte*.

Referências

FO, D. **Manual mínimo do ator**. Org. Franca Rame. Tradução: Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. 5 ed. São Paulo: SENAC, 2011.

VENDRAMINI, J. E. **A COMMEDIA DELL'ARTE E SUA REOPERACIONALIZAÇÃO**. Revista Trans/Form/Ação, vol. 24 no. 1, São Paulo, 2001.

HUNZICKER, F. M. **A academia dell'arte** – uma análise histórica e artística sobre o fenômeno da *Commedia dell'arte* na Europa e suas reverberações no Brasil. Tese de Doutorado, UNICAMP, São Paulo, 2015.

GOMES, A. **A Princesa Turandot de Vakhtângov: A renovação dos princípios da Commedia dell'arte no teatro moderno Russo**. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP, São Paulo 2008.

TESSARI, R. **Commedia dell'arte**: La maschera e l'Ombra. Milão, Mursia, 1981.

O OBJETO DE | **PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DE UM CORPO COMO OBJETO DE** | PRESS | **APRECIÇÃO ESTÉTICA NO TEATRO** | **APRECIÇÃO ESTÉTICA NO TEATRO** | APREC

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

A presente perquisição tem por objetivo a análise de teorias de diversas linhas do saber, dentre as quais se presentificam a filosofia (MERLEAU-PONTY, 1999) (DUFRENNE, 2004), sociologia (JEUDY, 2002), psicologia (SCHILDER, 1980) e teóricos do teatro principalmente nas discussões entre corpo e objeto nas propostas cênicas. A pesquisa em nível de mestrado está em fase de desenvolvimento, sendo que neste primeiro momento se busca uma dimensão cartográfica das teorias que enquadram o corpo como discurso principal nestas áreas de conhecimento. Entende-se, que refletir no campo teórico das artes e outras teorias valida assim um pensamento, que por vezes, corre o risco de grandes chances de falsa interpretação: compreender o corpo como um objeto de apreciação estética. Para tanto, conforme as teorias do século XX frente ao corpo, o abrangem em seu protagonismo, e não desmerece o sujeito. Pensar em um corpo como objeto difere

de aceitar um cogito cartesiano. No teatro, ao apresentar o corpo como objeto, é uma escolha estética que vem do sujeito. Portanto, nas análises são levantadas hipóteses do efeito de triangulação do efeito estético para enquadrar um corpo como objeto. São necessários, o sujeito (Artista) o objeto (corpo) e o espectador. O último elemento é essencial, devido ao efeito da percepção. Equiparar o corpo a um objeto de arte é um sintoma do pós-humanismo, *cybercultura*, e momento de imensa criação de imagens corporais.

Em contrapartida, é necessário também repensar como o corpo está sujeito a objetificação sem a menor intenção. É nesse sentido que a reificação do corpo assume um papel mais voltado aos instrumentos de dominação na conjectura atual. É em Adorno (2002), Debord (1995) e Jameson (1995) que um contraponto é levantado. A objetificação corporal tem resquícios únicos de dominação e alienação, enquanto que a presentificação de um corpo como objeto de apreciação estética encaminha a um momento de transcendência artística, de simbiose entre o objeto e o corpo. É nesse momento de atividade contemporânea mais institucionalizada, se percebe pontos de convergência entre Arte e Indústria Cultural. Principalmente ao se observar em trabalhos de artistas (em sua maioria mulheres) com propostas performáticas. Paradoxalmente dando ao status do corpo, um bom exemplo de corpo como objeto.

Ao pensar o corpo como objeto, convenientemente remete-se a pensar em uma representação visual artística, como uma pintura ou escultura. Nas artes visuais, por exemplo, as complexidades em entender o corpo como um objeto de arte diferem em comparação ao teatro. Afinal, o corpo sempre foi objeto de representação visual, enquanto que no teatro o valor do corpo enquanto matéria variou conforme a história. Contudo, é no século XX que uma premência na produção teatral, nos discursos e treinamentos reivindicam uma teatralidade para o teatro. Nesse momento que pensadores/criadores do teatro como Craig, Meierhold, Tadeusz Kantor apresentam posicionamentos estéticos enquadrando o corpo como elemento equivalente aos objetos teatrais. Influenciados também por Heinrich Von Kleist, (1777-1811), o qual, escreveu um ensaio intitulado *Sobre o Teatro das Marionetes*. Inicia-se uma procura da substituição do ator por um outro corpo mais eficaz, não no sentido literal, mas se viu na cena teatral um resgate de técnicas como a da *Commedia Dell'Art*, junto a isto, o retorno da máscara. É no Teatro de Formas Animadas uma crescente produção contemporânea que traduz os elementos aqui destacados da simbiose do corpo como objeto. Dessa forma, não apenas o objeto é animado pelo artista, como, o corpo também ganha características do inanimado. E é nessa contramão que o estudo presente tem interesse de verificar, as potencialidades estéticas expressivas desta escolha subjetiva artística.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. Trad. Julia Elizabeth Levy [et al]. 5ª Ed. São Paulo: Paz e Terra 2002.

DEBORD, Guy. **A sociedade dos espetáculos**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. 3ª.ed. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JAMESON, F. Reificação e utopia na cultura de massa. In: Jameson, F. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 9-35. Louro.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos A. R. de Moura. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SCHILDER, Paul. **A imagem do corpo**: as energias construtivas da psique. Trad. Rosanne Wertman. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TRUÇÃO: | URBGRAFIAS EM CONSTRUÇÃO: | **URBGRAFIAS EM CONSTRUÇÃO:** | URBG
VOS AO CORPO E A CIDADE | **ASPECTOS RELATIVOS AO CORPO E A CIDADE** | ASPEC

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

Urbgrafias se caracterizam enquanto cartografias de ações no espaço público urbano que tragam movimentos de singularização (GUATTARI; ROLNIK, 1996), aqui entendidos como movimentos de apropriação e resistência à espetacularização do ambiente urbano contemporâneo e a uma urbanidade fabricada. O principal estímulo da realização de tais cartografias está em apreender essas ações como um conjunto que nos indica possibilidades de leitura-ação (pois se propõe frisar o envolvimento do corpo nesse processo) e compreensão desse espaço. Assim, a pesquisa proposta se encarrega tanto em definir o que são urbgrafias quanto em realizá-las: na sua prática reside sua conceituação. Partindo desse princípio, as cartografias são realizadas no âmbito prático-teórico, entrelaçando movimentos que levam a reflexão

sobre experiências lisas do espaço estriado¹³ da cidade. Para essa apresentação, trago o fragmento teórico que impulsionou o desenvolvimento da pesquisa: o conceito de corpografias. Gestado pelas professoras/pesquisadoras Paola Berenstein Jacques e Fabiana Dultra Britto, de Salvador, corpografias consistem em cartografias da cidade lidas no corpo de quem abita cotidianamente esse espaço. Segundo as autoras, a vivência diária da cidade deixa marcas, traços de experiências corporais que são moldados pelo espaço. Tais traços podem ser lidos e cartografados, fornecendo movimentos e informações sobre o espaço urbano.

A redução da ação urbana, ou seja, o empobrecimento da experiência urbana pelo espetáculo leva a uma perda da corporeidade, os espaços urbanos se tornam simples cenários, sem corpo, espaços desencarnados. Os novos espaços públicos contemporâneos, cada vez mais privatizados ou não apropriados pelos habitantes locais, nos levam a repensar as relações entre urbanismo e corpo, entre o corpo urbano e o corpo do cidadão. A cidade não só deixa de ser cenário mas, mais do que isso, ela ganha corpo a partir do momento em que ela é praticada, se torna "outro" corpo. Dessa relação entre o corpo do cidadão e esse "outro corpo urbano" pode surgir uma outra forma de apreensão urbana e, conseqüentemente, de reflexão e de intervenção na cidade contemporânea (JACQUES, 2007, p. 94).

¹³ É a diferença entre um espaço liso (vetorial, projetivo ou topológico) e um espaço estriado (métrico): num caso, "ocupa-se o espaço sem medi-lo", no outro, "mede-se o espaço a fim de ocupá-lo". (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 20)

Com a compreensão de que a experiência do espaço urbano transforma o corpo que o habita, entendemos que a mesma vivência altera o espaço, articulando vetores de a(fe)ctação (ROLNIK, 2014) responsáveis pela construção dos territórios. Considero que a experiência do corpo altera a concepção do que é cidade, consumando seu devir enquanto cidade e fugindo às padronizações e cenografias urbanas: o espaço é reinventado e a cidade é, existe através de um fazer corporal cotidiano. Tendo essa noção como princípio, entender as urbgrafias como cartografias de ações artísticas no espaço urbano se caracteriza em uma busca pelo corpo urbano não espetacularizado, como movimentos que resistem e habitam aquele espaço, que trazem uma relação de ser/estar e (re)existir na cidade que são trazidos pela ação artística. O estabelecimento de óticas que fogem à relação clássica modernista de forma e função propõe expor problemáticas características da cidade contemporânea controlada pelo marketing urbano e pelo sentido de cidade-produto (VAINER, 2011), levando em conta inclusive questões relativas ao direito à cidade.

Referências

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 4.** Trad.: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia, Vol. 5.** Trad.: Pá2l Pelbart e Janice Caifa. São Paulo: Editora 34, 1997.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografia do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.

JACQUES, Paola Berenstein. **Corpografias urbanas: o corpo enquanto resistência**. In: Cadernos PPGAU/UFBA. Ano 5, número especial, 2007, p. 93-101. Salvador: PPGAU/UFBA, 2007

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo**. Porto Alegre; Sulina; Editora da UFRGS, 2014.

VAINER, Carlos B. **Pátria, empresa e mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano**. In: ARANTES, Otília.; MARICATO, Ermínia. e VAINER, Carlos. B. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2011.

LEITURA DRAMÁTICA: | **A MEDIAÇÃO TEATRAL DE UMA LEITURA DRAMÁTICA:** | A MED TRUÇÃO | **PRIMEIROS APONTAMENTOS DE UMA PESQUISA EM CONSTRUÇÃO** | PRIME

Emerson Fernandes Pereira (UFOP)
teatroemerson@hotmail.com

A presente pesquisa, em andamento objetiva investigar o processo de mediação teatral em torno da leitura dramática “A ascensorista” apresentada pelo grupo teatral DUO DAIA¹⁴ com três segmentos a saber: professores e alunos da Educação de Jovens e Adultos (EJA) da rede pública municipal de ensino (Ouro Preto); licenciandos em pedagogia pela Universidade Federal de Ouro Preto e pessoas idosas integrantes do Clube Maior Idade Renascer.

Devido a fatores que levaram a modificar o projeto de pesquisa inicial, optou-se por desenvolver o processo de mediação teatral em torno de uma leitura dramática, nesta escolha algumas questões se impuseram: como desenvolver um processo de

¹⁴ “O DUO DAIA é formado pelo ator Davi Dolpi e pela atriz Iara Fernandez. Acessar <https://www.duodaia.com/>

formação do espectador a partir de uma leitura dramática? Que questões este processo suscitaria nos diversos públicos? Que impressões deixaria em cada espectador?

Esta pesquisa parte do pressuposto que a fruição da linguagem cênica pode ser potencializada através da mediação teatral, podendo esse trabalho resultar numa ampliação da percepção da cena por seus fruidores, tendo como premissa básica as concepções prévias do espectador. O processo de mediação teatral desenvolvido no trajeto desta pesquisa-ação (Thiollent, 2011) procura olhar para os espectadores como sujeitos protagonistas ao construírem seus próprios percursos de descobertas de sentidos para a cena e tem como principais referências teóricas as pesquisas de Flávio Desgranges (2003 e 2006), Ney Wendell (2011) e Anne Ubersfeld (2005).

O trabalho vai ao encontro do pensamento de Desgranges, quando propõe a formação de um espectador autônomo na sua identidade própria enquanto leitor da cena.

[...] formar espectadores consiste em provocar a descoberta do prazer do ato artístico mediante o prazer da análise. A especialização do espectador constitui-se não tanto em ensinar como pensar, dialogar, ler, gostar, mas sim em propor experiência que estimulem o espectador a construir os percursos próprios, o próprio saber, o próprio prazer deixando que cada qual vá descobrindo laços de afinidades, tornando-se íntimos a seu modo,

relacionando e gostando de teatro do seu jeito (DESGRANGES, 2003, p. 173).

Dialogando com a proposta de Desgranges sobre a mediação teatral, esta pesquisa busca estimular os espectadores à fruição e sua autonomia em construir seus próprios percursos de analisar, conhecer no ato do encontro com a cena teatral, neste caso, uma leitura dramática.

Também se sustenta nos pressupostos de Anne Ubersfeld que propõe um espectador ativo, com atribuições dentro do evento teatral na sua experiência estética, na leitura de inúmeros signos:

[...] é o espectador, muito mais que o encenador, quem fabrica o espetáculo, pois ele tem de recompor a totalidade da representação em seus dois eixos, o vertical e o horizontal ao mesmo tempo, sendo obrigado não só acompanhar uma história, uma fábula (eixo horizontal), mas também recompor a cada momento a figura total de todos os signos que cooperam na representação (UBERSFELD, 2005, p. 20-21).

A autora, ao propor um espectador fabricante do evento teatral, nos leva a pensar no espectador que atribui seus próprios significados tanto à fábula (eixo horizontal), quanto às relações entre determinados signos coexistentes em cena (eixo vertical). Algo dessa autonomia do espectador se pôde verificar, por exemplo, em uma fala de uma das licenciandas que assistiram a leitura dramática

Eu acho que o mais interessante é [...] você vai ouvindo e você vai criando na sua cabeça, né? Com tudo, você monta o cenário todo na sua cabeça, isso é legal, a expressão deles na hora que estão fazendo a leitura, sabe, [...] ele mudando a voz, entonação, [...] interessante essa criação na mente da gente, mesmo igual você vai vendo os vários cenários que você consegue montar na cabeça.¹⁵

Relatos como esse, em torno da leitura dramática parecem haver contribuído na formação do espectador através da experiência, assim como Jorge Larrosa Bondía chama a atenção para a importância da palavra no contexto que ela está inserida quando o autor pontua “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (LARROSA, 2002, p. 21). A licencianda expressa o interesse que desperta nela o imaginar a encenação a partir dos escasso elementos componentes de uma leitura dramática (voz, fala, rosto, esboço de gestos).

É buscando compreender como contribuir para essa relação ativa do encontro do espectador com a linguagem teatral que se faz necessário discorrer sobre ações mediadoras que abram caminhos para aquele que está no “lugar de onde se vê” vir a ser o protagonista da sua experiência estética.

Referências

¹⁵ Fala obtida via registro em áudio da roda de conversa após a fruição da leitura dramática de “A ascensorista” em 24/07/2017.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. **Pedagogia do Teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. **Revista brasileira de educação**, nº 19, Campinas, ANPED, 2002. Disponível em <COMPLETAR>. Acessado em 11/08/2017.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 2011

OLIVEIRA, Ney Wendell Cunha. **A mediação teatral na formação de público**: o projeto Cuida Bem de Mim na Bahia e as experiências artístico-pedagógicas nas instituições culturais do Québec / Ney Wendell Cunha Oliveira. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2011.

UBERSFELD, Anne. **Ler o teatro**. Coordenação da tradução de José Simões de Almeida Júnior. São Paulo: Perspectiva, 2005.

UMA ENCENAÇÃO ESQUECIDA: | **VESTÍGIOS DE UMA ENCENAÇÃO ESQUECIDA:** | VESTÍGIOS DE UMA ENCENAÇÃO ESQUECIDA: |
COPEAU | A ILUSÃO, DE JACQUES COPEAU | **A ILUSÃO, DE JACQUES COPEAU** | A ILUSÃO, DE JACQUES COPEAU

Evandro Luis Teixeira (UDESC)
evandroluisteixeira@gmail.com

Tenho pensado muito sobre uma peça de teatro que já existiu, mas que devido à impaciência das horas ficou restrita a um público limitado e logo caiu esquecimento. Tento imaginar esse espetáculo teatral que eu nunca assisti, mas que de alguma forma tenta se fazer visível em mim. Acredito que de um jeito deslocado presencio hoje sua existência outrora morta. Uma peça de teatro que foi soterrada pelas novidades. Sucessivas aglomerações que formaram camadas de esquecimento que se intercalaram com a eclosão de parcas lembranças, que preservam apenas fagulhas desse espetáculo que desmorona nas ruínas do tempo.

Ando procurando formas de inventar uma espécie de “arqueologia”, que seja capaz de vasculhar os escombros desse fenômeno efêmero e procurar em seus vestígios materiais sobreviventes – artefatos reminiscentes do que um dia foi sua presença

espetacular – centelhas de existência que preencham de vida as entrelinhas vazias de sua história. O que os seus vestígios materiais poderiam revelar?

Antes de mais nada é preciso esclarecer o uso do termo arqueologia teatral. A palavra arqueologia significa “conhecimento dos primórdios” ou “o relato das coisas antigas” (FUNARI, 2015, p.13). Pode-se dizer que, segundo um ponto de vista tradicional, o objeto de estudo da arqueologia estaria nos “objetos criados pelo trabalho humano (os ‘artefatos’), que constituiriam os ‘fatos’ arqueológicos reconstituíveis pelo trabalho de escavação do arqueólogo.” (FUNARI, 2015, p.13) Não se trata exatamente de fazer uma arqueologia do espaço cênico ou do edifício teatral. Estou preocupado com os aspectos materiais da espetacularidade, minha ênfase está na análise arqueológica, mas meu objeto é impalpável. Ao invés de desenterrar objetos escavados, estou mais propenso a soprar a poeira de um século acumulada sobre eles. Tomarei por artefatos alguns objetos dos *Années Folles*¹⁶, e os analisarei sob uma ótica pós-estruturalista, para realizar uma descrição arqueológica desse espetáculo teatral chamado *A Ilusão*, de Jacques Copeau, que foi realizado na França em 1926 e apresentado em cidades da Europa até 1929.

¹⁶ Em referência ao período entre-guerras conforme sugerido em: LEVEQUE, Jean-Jacques. 1996.

Interessa-me definir um meio de acessar essa dimensão discursiva de fenômenos gerados a partir do espaço vazio deixado pelo fim do espetáculo. Penso nos elementos materiais em que eu poderia me apoiar para fazer tal “escavação arqueológica”: textos encenados, restos de cenário, objetos de cena, figurinos velhos, gravações de áudio, fotografias, filmagens, críticas de jornal, publicidade, cartazes, programas do espetáculo, diários de trabalho, cadernos de registro... Tudo isso poderia ser o meu “sítio arqueológico”.

Por um lado utilizarei esta tendência voltada para a análise das “coisas”, ou seja, dos vestígios materiais dessa ação teatral. Mais do que criar hipóteses baseadas em minha suposta experiência sobre o assunto, partirei da materialidade imanente ao fato arqueológico. Com esta finalidade, utilizarei como artefatos duas máscaras utilizadas em *A Ilusão*. Além destes, que seriam os únicos artefatos sobreviventes da cena, analisarei também o texto dramático original, datilografado, além de programas do espetáculo e inúmeros recortes de jornal da época. Na perspectiva de realizar uma análise mais detalhada destes documentos escritos, combinarei a esta exploração arqueológica uma vertente historiográfica, baseada na análise do discurso, influenciado pela ideia de uma arqueologia das ciências humanas, conforme a proposta de Michel Foucault em seu livro *A Arqueologia do Saber*. Por meio desta abordagem, pretendo aprofundar a análise do texto dramático, das

críticas de jornal, assim como dos mais diversos registros escritos por e sobre Copeau.

Acredito que seja necessário formular uma teoria que irá afastar a arqueologia teatral do campo das pseudociências. Proponho essa teoria partindo da seguinte indagação: a partir de quais unidades do discurso podemos enunciar as recorrências discursivas e descrever os jogos de relação, analisando o texto datilografado da peça *A Ilusão*, de Jacques Copeau e confrontando-o com as manchetes de alguns jornais da época? Quais fatos comparativos poderiam surgir do cruzamento entre esse registro do texto dramático e a crítica da peça sob a perspectiva da descrição arqueológica?

Contudo, não me contento somente com essa dupla definição, acrescento ainda uma terceira dimensão para dar à minha escritura um olhar etnográfico, além das “palavras” e das “coisas” incorporo também a ideia de falar das “pessoas”, tentando misturar a arqueologia histórica com a etnografia antropológica, não apenas no sentido de estar reconhecendo a importância das relações interculturais no processo histórico, mas podendo pensar em relações que se desenvolvem a partir do encontro com as pessoas que detêm determinado tipo de conhecimento, ou que possuem o controle sobre o seu acesso.

Partindo desse pressuposto, gostaria de definir a arqueologia teatral como uma arqueologia histórico-etnográfica. Arqueologia, no sentido do estudo dos objetos materiais. Historiográfica por se tratar também de uma análise sobre os registros textuais. E etnografia, por tentar envolver a dimensão antropológica da pesquisa, reconhecendo a importância e o papel das pessoas neste processo.

Referências

COPEAU, Jacques. **Apelos**. Tradução de José Ronaldo Faleiro. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 8º ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FREIXE, Guy. **Les Utopies du masque sur les scènes Européennes du XX^e siècle** [As Utopias da Máscara nos Palcos Europeus do século XX]. Montpellier: l'Entretemps, 2010. [Tradução inédita de José Ronaldo Faleiro.]

FUNARI, Pedro Paulo. **Arqueologia**. 3ª ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.

GONTARD, Denis (Ed.). **Le journal de bord des Copiaus 1924-1929**. Paris: Seghers, 1974.

O TEATRAL DO POEMA | **BARCO LIVRE: A CONSTRUÇÃO TEATRAL DO POEMA** | BARCO
ARTHUR RIMBAUD, MEDIANTE | **BATEAU IVRE DE ARTHUR RIMBAUD, MEDIANTE** | BATEAU
ÇÃO DO FRANCÊS, ANÁLISE DE | **TRANSCRIÇÃO DO FRANCÊS, ANÁLISE DE** | TRANS
ENAÇÃO DA TRANSCRIÇÃO | **CONTEÚDO E ENCENAÇÃO DA TRANSCRIÇÃO** | CONTE

Fellipe Cosme de Oliveira (UDESC)
fellipelee@hotmail.com

Este trabalho ainda está incompleto, e em sua incompletude lhes apresento, para diálogo. É uma dissertação/ensaio sobre o poema *Bateau Ivre*, do poeta francês Arthur Rimbaud. É um poema que apresenta a viagem de um barco “suicida”¹⁷

¹⁷ O termo suicídio significa um ato intencional de tirar a própria vida. Nesse caso, coloco o termo “suicida” entre aspas, para que o leitor nos ajude a pensar esse suicídio do *Bateau Ivre* como um gesto político, e não apenas um gesto psicológico. Podemos pensá-lo como Camus, como uma questão inerente da Filosofia. Ou se levantarmos a questão do *Bateau Ivre* para além do singular, pensando o barco como um coletivo, na questão da Comuna de Paris, o suicídio em massa, como gestos políticos. Como gesto singular, podemos pensar os pilotos kamikazes, na Segunda Guerra Mundial. Inicialmente, gostaria também de convidar o leitor a pensar esse barco como construção de linguagem, e que seu ato de destruir-se seria para discutir a sua linguagem, e consequentemente a vida, e o ser. Que fique clara essa questão, antes que comecemos toda a leitura da dissertação. Estamos tratando, repito, de discussão de linguagem poética, e isso vai acarretar em discussão filosófica e política.

diante do mar. O mar, no *Bateau Ivre*, é também o poema, a linguagem em si – segundo a análise que iremos convidar o leitor a entender. Ou seja, um barco que se autodiscute, enquanto ruma à desconhecida morte de sua linguagem.

É um poema que também traz à luz, a questão da não-responsabilidade da infância diante da inesperada possibilidade da tragédia – e como se pode pensar a infância como poder e força política. Nesse caso, traz-se à tona a Comuna de Paris, fazendo o poema ser alusão a esse momento histórico da Europa. Esse convite é dado pelo filósofo italiano Furio Jesi, quando este fala também da Máquina Mitológica, como sendo o próprio *Bateau Ivre*. Cita-se também Giorgio Agamben, quando este diz que a *Leitura do Bateau Ivre* de Jesi é um grande talismã para se estudar mitologia.

Também é discutida aqui a possibilidade de se pensar o poeta Rimbaud como um vidente, uma visionário que relata um “Adeus aos mitos”, ou seja, através de suas obras *Uma Temporada no Inferno* e *Iluminações* – segundo Labarthe, o poeta estaria dando Adeus, ou destruindo a possibilidade de criação e recriação de mitos na Europa, dando um Adeus aos mitos do Romantismo. Esse convite estaria, de certa forma, em contraposição ao convite anterior de Furio Jesi, que compara o *Bateau Ivre* como uma máquina de produzir mitos.

Com essa discussão, começo a me perguntar o que o barco está a me dizer, quando me deparo com a transcrição desse poema para a direção de uma peça performática com a atriz doutoranda do PPGT Renata Mara de Almeida. Transcrição, como bem diz Haroldo de Campos, está muito a além da simples tradução. Assim, vejo a necessidade de se pensar uma recriação para o português e para a criação de uma fala teatral, que fuja dos modelos de criação de uma personagem naturalista. A peça, assim proposta, quer unir o imagético do barco para a criação de imagens corporais, como se a atriz pudesse ser as sensações de um barco, que pudesse expressar as sensações desse barco no oceano, em sua trajetória ao desconhecido.

Vocês se perguntam o porquê de eu trazer um poema quase esquecido do século XIX à tona nesse momento do século XXI, certo? Bom, sinceramente, eu já havia me afastado de Rimbaud há alguns, mas por coincidência do destino, e influência de minha orientadora na Literatura (UFSC) - Susana Scramin, decidi ingressar na literatura do Poeta francês, afim de eu me entender dentro de minha história teatral - literária, e me ver de fora, quem sabe. Parece-me difícil uma compreensão de mim mesmo de tal maneira, mas a relação que eu havia me proposto inicialmente como pesquisa tentava almejar uma relação entre Rimbaud, Artaud e poesia sonora. Tal

pesquisa caracterizaria uma extensa consulta bibliográfica, que seria quase impossível de ser concluída no período do mestrado.

As conversas assim com os dois orientadores: Stephan, do Programa de Pós Graduação em Teatro, da UDESC e Susana, do Programa de Pós Graduação em Literatura, da UFSC - fizeram-me decidir pelo foco no poema *Bateau Ivre*, que aqui decidi chamá-lo de Barco Livre, cuja tradução será depois explicada. A decisão pelo foco em um poema apenas de Rimbaud - ao invés de tentar o que eu havia me proposto inicialmente: um fio norteador entre Rimbaud-Artaud-Poesia Sonora – fez-me pensar de forma mais consciente, porém não menos complexa para mim. A relação entre essas duas áreas de conhecimento, Literatura e Teatro, me causam uma certa ebriedade interessante, que condiz com o próprio conteúdo do poema.

Sou graduando também em Artes Cênicas pela UFSC, fui membro do Coletivo URBE de performance, vinculado à Casa Vermelha, com sede na Rua Conselheiro Mafrá, em Florianópolis. Também sou autor do livro Vozes Mudas, de prosa poética - tal livro claramente inspirado por Rimbaud. Após alguns anos de busca teatral, decidi voltar meu caminhar artístico pela poesia, que ainda se mostrava de difícil vida ao teatro, de como eu vislumbrava ser a poesia para o teatro ou o teatro para a poesia. A relação com a disciplina Teatralidades Não Dramáticas e a relação com as

conversas com o Stephan me abriram a mente, para repensar a palavra no teatro, e como me descobrir como diretor, além de poeta de gaveta.

Hoje tenho 33 anos, e quem me faz regressar a Rimbaud é a professora também amante de poesia Susana Scramim.

Voltando. Rimbaud. Foi um mito? Ou um desconstrutor de mitos? Na pesquisa que sigo, trago o poema *Bateau Ivre* para ser pensado dentro do teatro, unindo uma trajetória dentro do percurso da dissertação que começa por uma análise filosófica do poema, segundo os filósofos Furio Jesi e Labarthe, além das relações que busco com o poeta brasileiro Augusto de Campos, que também traduz Rimbaud. Através dessas análises filosóficas, surgem questões que decido destacar do poema, para clarear algumas questões que eu relaciono ao contemporâneo – como a produção de mitos através da linguagem, os mitos em regimes totalitários, e relação do corpo, na construção e desconstrução de ideais totalizantes. Busco autores como Ernest Cassirer e Roland Barthes para falar de mitologia – vinda da religião e também do cotidiano, como pensa Barthes.

No terceiro capítulo, esboço a relação do poema teatralmente pelo viés quem sabe da performance, para analisar a montagem de minha direção, com minha

transcrição¹⁸, com a atriz Renata Mara de Almeida, doutoranda no PPGT. A relação que estabeleço com a construção de sentido no ensaio se baseou numa transcrição¹⁹ do texto do francês ao português, desconsiderando a questão métrica do texto, porque eu vi bastante dificuldade em transpor toda a materialidade rítmica do poema, para a construção espacial para a atriz. Assim, decidimos trabalhar numa nova criação desse texto ao português, visando um entendimento e uma musicalidade que permitisse mais presença teatral e performática, que fugíssemos de uma musicalidade pontual, proposta por uma dramaturgia de leitura dramática. Em relação ao conteúdo das metáforas, decidi também produzir novas sensações ao texto, com novas metáforas. Alguns detalhes do texto se perderam, porém o contexto geral do poema não se perde. É ainda um barco que caminha para a sua destruição no mar.

¹⁸ Transcrição: Teoria de Haroldo de Campos que vê a tradução como possibilidade de criação e como crítica ao texto original. Ver mais em CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

¹⁹ A decisão por não usar a tradução de Augusto de Campos, Augusto Meyer ou outros poetas tradutores brasileiros, na montagem teatral – foi uma sugestão da orientadora Susana Scramim. Ela sugeriu que eu tentasse traduzir o poema, verso por verso, usando a minha grafia, e que essa grafia me conduzisse a um entendimento que fosse além de significado e do significante. Ela queria que nessa nova escrita eu estivesse como que escrevendo o poema, ao invés de pensar em traduzi-lo. Nessa relação, eu estaria dando corpo às palavras de Rimbaud, segundo ela. Essa relação me aproximou artisticamente ao *Bateau Ivre*, e isso me permitiu ainda mais proporcionar a relação mais precisa com a atriz, em minha direção.

As perguntas que me faço por agora estão relacionadas a esse barco se libertando das amarras de “estados de poder”, num gesto cíclico filosoficamente pensado para a liberdade, um gesto de suicídio (em linguagem). Essas questões que levanto aqui foram bastante pensadas no início de minha escrita. A questão da utopia sempre entrava em conflito com a questão do vazio niilista – da não esperança na humanidade. Esse barco, ao se esvaziar de conteúdo e de matéria – estava me atravessando e me redigindo questões importantes, para eu me pensar como artista, pessoa, e co-construtor de sentidos.

Eu, Fellipe, como um canal, que une esses vértices: um poema em francês do século XIX, uma transcrição na escrita, uma atriz dançarina em estado de performance e um público leigo para questões herméticas. O que eu quis ou quero com isso? Quem sabe, esse pensar me atravessasse, assim como atravessa Rimbaud, quando ele se entrega “aos de Paris”; e nesse ato de se entregar está a se discutir, enquanto se suicida poeticamente através de um Barco Livre, em estado de morte liberta, para dizer que a cultura de massas está fadada a constantes crises do Ser, em nos esvaziar, e sermos apenas mercadorias do mundo.

M REDE: | MOVIMENTO CRIATIVO EM REDE: | **MOVIMENTO CRIATIVO EM REDE:** | MOVIM
PROCESSUALIDADE | **ENTRE OS NÓS E AS ARESTAS DA PROCESSUALIDADE** | ENTRE

Flaviane Flores Vieira de Magalhães (UDESC)
f.floresmagalhaes@gmail.com

Com a metáfora estrutural da rede como perspectiva, investigo o processo criativo nas artes cênicas – ou sua processualidade – na ótica da função direção. É sabido que “todo sistema complexo pode ser pensado como uma rede” (CAVALCANTE, 2009, p. 36), assim, olhando o processo criativo também como um sistema complexo, busco, nessa correspondência, uma ferramenta para o olhar que precisa mergulhar na processualidade e na complexidade do movimento criativo, quando realizado por coletividades emergentes que admitem a presença da função direção, assumida ou não por um indivíduo. A emergência, nesse caso, é “debaixo para cima” e se dá com “o surgimento de comportamentos coletivos, não centralizados” (RECUERO, 2009, p. 80), ou uma coletividade que se forma pela necessidade de se formar.

Iniciando o estudo pela ciência das redes, chego à compreensão básica do *grafo* (diagrama matemático da rede), um emaranhado de *nós* conectados por *arestas*, em permanente movimentação. “Não há redes ‘paradas’ no tempo e no espaço. Redes são dinâmicas e estão sempre em transformação.” (RECUERO, 2009, p. 79). Com essas premissas, entre outras tantas operações da metáfora rede, pode-se chegar a uma discussão da processualidade, em tempo e espaço, animada pela vitalidade de processos que se assumem permanentemente inacabados, ou em obras. A rede auxilia a compreensão de “um novo paradigma, ligado, sem dúvida, a um pensamento das relações em oposição a um pensamento das essências” (PARENTE, 2010, p.9), o que também justifica sua escolha no exercício das habilidades da direção – responsável pelas conexões intrínsecas ao processo criativo e seus desdobramentos, principalmente ao relacionar pessoas, elementos da encenação, conceitos, ideias, afetos, realidade, ficção, política, estética, etc., em uma lista de possibilidades.

A cartografia, enquanto diretriz metodológica que afirma igualmente um pensamento reticular, e também por “considerar a processualidade na produção de conhecimento” (PASSOS et al., 2014, p. 11), é convidada para se somar ao acompanhamento desse processo. Realizando certa confusão consciente entre os procedimentos de pesquisa e a busca por caminhos para a direção de coletividades

criativas em processo – grande objetivo desse trabalho – utilizo-me de suas pistas para travar discussões acerca da postura ética da direção que investiga, em cada processo, um caminho para sua movimentação até o espetáculo. A cartografia como encaminhamento de pesquisa “requer procedimentos mais abertos e ao mesmo tempo mais inventivos” (PASSOS et al., 2009, p. 8), tal como a direção que busco nos processos em que me empenho, como atriz ou como diretora, e que serão trazidos à memória, de modo a traçar um pequeno mapa da formação desse entendimento possível para a função direção.

Outra chave utilizada é a crítica genética, ou o acompanhamento investigativo e crítico de processos criativos, independentemente da linguagem. Por essa associação, a noção de inacabamento vem se somar a rede como uma via para se chegar a processualidade, em um percurso sem início ou fim demarcados, que se dá na e pela própria dinâmica que assume. “O *percurso* criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma *rede* de operações estreitamente *ligadas*.” (SALLES, 2009, p. 92, destaques meus). Observar essas operações abre espaços para afirmação de suas especificidades, de modo a trabalhá-las com consciência e ética, em conformidade com as ideologias e princípios que norteiam as coletividades em questão,

desmistificando certos lugares assumidos pela tradição da direção teatral, que tende à certa hierarquização dos modos de produção da linguagem cênica.

Criar uma narrativa possível da metodologia do processo, que se assume, nessa perspectiva, permanentemente em obras, aberto, polissêmico, nômade, temporário, expandido, transversal, etc. é, sobretudo, um esforço em direção a uma estética pela ética. Trata-se de uma busca por procedimentos, abordagens, atitudes e posturas para a direção que se deem em consonância com as tendências políticas de nosso tempo, principalmente as que emergem das necessidades da coletividade que se agrega em torno de um projeto criativo comum. A função direção apenas produz sentido nesses agregados, com pensamentos políticos muito bem demarcados, se der conta de sua multiplicidade e complexidade, ou seja, de suas vozes e diferenças. As relações de produção da obra ou do acontecimento cênico são, portanto, revistas na intenção de alcançar certa coerência e ética no levantamento de princípios para a afirmação da processualidade.

Em última instância, após o rastreamento das pistas deixadas por alguns processos por mim experienciados, pretendo chegar a uma hipótese sobre o lugar e o papel assumidos pela direção na produção teatral de coletividades emergentes. Como rastrear a emergência dessas coletividades? Como sua orientação ética atravessa a

condução desses processos? Ainda há espaço ou necessidade da função direção em coletivos ditos autônomos? Quais caminhos levam à lateralidade no desempenho da direção, isto é, como dirigir sem estabelecer relações de poder? Essas, entre outras tantas perguntas, animam o percurso da pesquisa, em busca de compreender a processualidade e suas implicações.

Referências

CAVALCANTE, Gustavo Vasconcellos. **Ciência das redes**: aspectos epistemológicos. Brasília: CID/UnB, 2009.

PARENTE, André. **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da rede. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Silvia (orgs.). **Pistas do método da cartografia**: a experiência da pesquisa e o plano comum. Porto Alegre: Editora Sulina, 2014.

RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

E QUESTIONAMENTO | **PARTICIPAÇÃO DE NÃO-ATORES E QUESTIONAMENTO** | PARTI
NO TEATRO: EM | **DA REPRESENTAÇÃO DAS COMUNIDADES NO TEATRO: EM** | DA RE
OTOKOLL | **ALGUNS TRABALHOS DO COLETIVO ALEMÃO RIMINI PROTOKOLL** | ALGUN

Giörgio Zimann Gislón (UDESC)
giorgiogislón@gmail.com

Os objetos da minha pesquisa de doutorado são os trabalhos do coletivo Rimini Protokoll, num primeiro momento, notadamente: "Wallenstein" (2005), "Karl Marx: Capital, Volume One"(2006), "100% - City" (2008), "Remote - X" (2013) e "Home Visit - Europe" (2015). O que caracteriza e chama atenção nesses trabalhos são os modos de agenciar a participação de não-atores, chamados pelo coletivo de "especialistas do cotidiano", e o questionamento da representação das comunidades por meio da presença dos cidadãos, em contraposição com abstrações estatísticas ou retóricas. que possibilitam alguns desses trabalhos.

Sendo assim, nesta comunicação, vou delinear a busca conceitual da pesquisa sobre os processos criativos do coletivo alemão Rimini Protokoll, de modo a colocar

questões e buscar as contribuições dos debatedores sobre conceitos fundamentais para minha investigação, a saber: participação, não-atores e comunidade.

O fazer do Rimini Protokoll entrelaça em cada trabalho de diferentes maneiras a participação dos não atores e o questionamento da relações comunitárias de memória e de espaço. Em “Wallenstein” e “Karl Marx: Capital, Volume One” se trata do agenciamento da participação de não atores que narram partes da sua biografia em correlação com elementos temáticos, respectivamente, da trilogia dramática “Wallenstein” de Friedrich Schiller e do tratado de economia política “O Capital” de Karl Marx. Em “100% - City”, a participação se dá também pela narração biográfica, mas não mais em correlação com um escrito, o tema, dessa vez, é a comunidade urbana em que os participantes vivem e muda conforme o trabalho se realiza em diferentes cidades.

Os dois últimos trabalhos escolhidos como objetos de pesquisa têm uma relação mais evidente com a comunidade do que as biografia individuais. Em “Remote X”, os participantes, com *headphones*, fazem um tour guiado por uma voz mecanizada num roteiro escolhido previamente pela produção do Rimini Protokoll. Enquanto em “Home Visit - Europe”, um dispositivo maquínico emite tíquetes com regras de um jogo de tabuleiro, jogado por até treze participantes na casa de um deles, que se

prontificou a receber o trabalho por inscrição prévia. Os tíquetes trazem informações sobre a formação e as transformações da Comunidade Européia e conduzem o jogo propondo formações de grupos e embates.

As perguntas que busco responder no começo do trajeto desta pesquisa de doutorado são sobre a participação dos não atores e sobre o questionamento da representação de comunidades. Sobre a participação de não atores, a primeira de todas as perguntas é, afinal, o que é não ator? Um não ator é o mesmo que um performer? Ou haveria uma importância estético política em assinalar a diferença de experiência entre um performer “treinado” e um não ator sem experiência em cena? Ou a diferença entre performer e não ator não estaria na gradação de treinamento, mas no modo de se colocar em cena? Para dialogar, mais do que responder essas perguntas, utilizarei, nesta comunicação, algumas definições e argumentos de Claire Bishop em “Artificial Hells” e de Denis Guénon em “O teatro é necessário?”.

Sobre o questionamento da representação de comunidades pelo teatro do Rimini Protokoll, gostaria de indagar: seriam criações como “100% - City” e “Home visit - Europe”, por estarem menos ligados ao espaço - *site-specific* - do que ao grupo de participantes que habitam a cidade onde acontecem, abarcados pelo conceito de *city-specific* proposto pela croata Vlatka Horvat, como afirma Julia Guimarães? Ou,

esse conceito é só mais uma *tag* desnecessária? Por outro lado, cabe a questão: qual é o limite desses encontros teatrais para conversas, o que eles fazem além de dar um lugar no palco ao cidadão que não está acostumado a subir nele? É suficiente aproximar as pessoas para conversar sem chegar a nenhum extremo de proposição política ou de intensidade de presença? Essas questões serão discutidas, nesse primeiro momento, a partir das contribuições de Óscar Cornago em “Ensayos de teoria escénica. Sobre teatralid, público y democracia.”, confrontando o conceito de multidão, tomado por Cornago de Toni Negri, com o conceito de populismo de Ernesto Laclau.

DE ATORES NA UNIVERSIDADE: | **FORMAÇÃO DE ATORES NA UNIVERSIDADE:** | FORMA
QUISA EM JOGO | **TROPEÇOS METODOLÓGICOS DE UMA PESQUISA EM JOGO** | TROPE

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

A presente comunicação tem como objetivo principal uma partilha das rotas metodológicas traçadas e abandonadas na pesquisa de doutorado vigente. Neste momento, a investigação que motiva a tese tem como foco principal a formação de atores no ambiente universitário, enfocando a presença do conceito de “jogo” neste processo. Muito embora o vocábulo “jogo” seja constantemente evocado nos discursos dos docentes e discentes da formação em teatro, por vezes ele parece possuir uma semântica movediça, que comporta significados que variam desde uma prontidão do artista na cena, ênfase na relação entre os envolvidos ou ainda uma espécie de característica nebulosa que o artista deva exercitar. Ocorre que esta pluralidade significativa parece incutir no vocábulo um paradoxo bastante curioso, na medida em que ele é constantemente estimulado na prática cênica, mas dificilmente sabe-se definir o que é este jogo que tanto se busca.

Alerto para o fato que a proposta aqui investigada não visa explorar metodologias de ensino pautadas no jogo, tal como os jogos teatrais (SPOLIN, 2005) ou jogos dramáticos (RYNGAERT, 2009), mas como o conceito de jogo se infiltra nas mais diversas disciplinas da formação artística que ocorre nas universidades. Esta inquietação se deve ao fato de notar uma forte semelhança entre a ideia de jogo e a prática cênica. Ora, uma breve análise do conceito cunhado por Huizinga (2010), ou até mesmo Roger Caillois (1990) parece trazer aproximações com o teatro. Não obstante, os pensamentos de Josette Féral (XXX), Meran Vargens (XXX) dentre outros pesquisadores já alertam para a potência do entendimento do teatro como uma espécie de jogo.

Com efeito, tal proposta comporta em si um desafio metodológico que ainda não está bem delimitado, de modo que, no momento atual, opto por acompanhar as disciplinas de “montagem teatral” de três cursos de formação em teatro, bem como entrevistar docentes e discentes neste processo para tentar entender como o jogo toma forma neste processo formativo. Este processo ocorrerá por meio de uma observação do discurso em ação, bem como uma relação com as investigações teóricas do conceito. Esta escolhe se deve ao fato de considerar estas disciplinas como o momento de culminância que mescla em maior escala os polos artista-discente. A meu ver, muito embora a montagem teatral seja considerada uma

disciplina e, exercite em seu processo as mais diversas técnicas do ator, ela também exige uma certa disponibilidade para o processo criativo que dificilmente pode ser resumida em uma técnica ou disciplina específica ensinada durante o curso.

Muito embora este tenha sido o caminho escolhido, ele ainda se apresenta incerto para mim, bem como outras trilhas metodológicas já havia traçado e foram abandonadas no transcorrer da pesquisa. Dentre elas posso citar: a investigação do vocábulo jogo nas ementas e planos pedagógicos de cursos superiores em teatro; acompanhamento das disciplinas de interpretação e possível observação de quais propostas eram trabalhadas nelas; cruzamento entre a investigação bibliográfica do conceito e o discurso das entrevistas com os docentes; investigação da ideia que grupos profissionais de teatro possuíam sobre o jogo para uma futura comparação com o pensamento acadêmico, etc.

Assim, frente ao desafio que a pesquisa impõe, optei nesta comunicação por apresentar a trilha que foi escolhida, bem como os tropeços e caminhos que foram abandonados, para que neste momento de partilha possa colocar a pesquisa em jogo e, quem sabe, trilhar com um pouco mais de certeza os passos que me guiarão ao seu desfecho.

Referências

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens:** a máscara e a vertigem. Lisboa: Cotovia, 1990.

FÉRAL, Josette. **Teatro, teoría y práctica:** más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens:** O jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva. 2010.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar :** práticas dramáticas e formação. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

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

VARGENS, Meran. A verdade em jogo ou os papéis da palavra verdade no jogo do faz de conta. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n 24, p. 149-165, 2010.

Referências

CONVITE: SOBRE EXPERIÊNCIA | **POÉTICA DO CONVITE: SOBRE EXPERIÊNCIA** | POÉTICA
PERSPECTIVAS RELACIONAIS | **E PERCEPÇÃO SOB PERSPECTIVAS RELACIONAIS** | E PERCEPÇÃO

Janaína Guimarães Moraes (UnB)
jana1504@gmail.com

Venho aprendendo a importância de dedicar-me a assuntos e questões que de fato me movam. Talvez por isso tenha escolhido a dança como formação e atuação: para além de sua natureza de estudos sobre o movimento, por meio dela tenho sido capaz de experienciar as transformações que tanto arte como vida propõem. Sobre experiência, Bondía (2002, p. 21) indica que ela “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” e segue dizendo que vivencia-las “requer um gesto de interrupção, (...) suspender a opinião, o juízo, a vontade, o automatismo da ação, (...) cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço” (BONDÍA, 2002, p. 24). Acolhida por tais proposições, me posiciono na tentativa de sintonizar minhas práticas ao encontro dos movimentos de escuta, percepção e atenção que de algum modo venham a ajudar-nos a perceber além de fazer perceber. A percepção nos auxilia como uma capacidade dilatada para tomadas de

decisão. Aproximo-me de Cohen (2015, p. 212) que afirma que percepção relaciona-se “à maneira como nos relacionamos com aquilo que percebemos. Percepção trata-se de relacionamento”. Portanto, experiência e percepção são ambas noções que dialogam relacionalmente: somos e estamos em relação.

Meu objeto de pesquisa, desde a graduação, visa entender o termo “processo aberto” em composição coreográfica. Desde então, processos abertos tem se desenhado pela perspectiva de ser e estar no mundo “em relação à”. Somos e estamos porque nos relacionamos: com o espaço, com o tempo, com o outro, e com nós mesmos. Ao pesquisar a etimologia de “processo” e “aberto”, fui conduzida a percursos investigativos preenchidos de complexidade. Nessa busca pela processualidade e abertura como características do ato criativo, deparei-me com noções de movimento que me comovem de maneiras muito específicas - de algum modo, era preciso olhar para a relação como motor das constantes escolhas realizadas no processo. Foi então quando comecei a me perguntar: Como eu convido? ou, ainda, Como se dá o convite? O que é convite? E como, além de convidar, eu aceito convites?

Tentando aproximar o olhar para a diversidade como potência transformadora, tenho me perguntado como meus processos de criação cênica

podem ser permeados pela ideia de convite como pressuposto poético e investigativo. Como sugere Mundim, pensar a coreografia enquanto convite é, entre outras, a possibilidade de convidar “para olharmos o mundo com mais afeto e poesia, para causarmos mais encontros, para fazermos pequenas transformações (...) atrelar a lógica à percepção intuitiva” (MUNDIM, 2015, p. 45). Quando proponho pensar no convite como pressuposto poético, penso em como esses mais distintos fluxos de desejo e sentidos podem de fato ser experienciados por meio de momentos de escuta e diálogo: um convite que convida sem esperar uma reação pré-definida ou impor uma ação específica. Um convite que se abre para a resposta do outro, o tempo do outro, e a possibilidade de também ser convidado para outro caminho, afinal “um corpo tem o poder de afetar e ser afetado” (FABIÃO, 2008, p. 238). Ao nos abrimos para o convite, nos colocamos diante de tomadas de posição no aqui e agora. Tratam-se de constantes proposições ao engajamento entre criadores, espectadores e a própria obra que é criada a partir dos encontros: a partir do convite pode-se “promover uma experiência através da qual conteúdos são elaborados” (FABIÃO, 2008, p. 243), possibilitando-nos discussões sobre poéticas e políticas de produção e recepção de artes cênicas contemporâneas.

Vale ressaltar que um dos pontos-chave na ideia poética do convite é a constante auto-reflexão que sua essência sugere: ao convidarmos, submetemos

nossas proposições à genuína vontade do outro de qual e como se dá sua participação. Interessam ao convite as constantes negociações e diálogos que se estabelecem nos processos de criação e apreciação de uma experiência artística. Ao receber um convite temos a possibilidade de aceitá-lo, recusá-lo ou contrapor outros convites. Seja qual for a opção escolhida, ao abrir o espaço para vias de mão-dupla, “o evento envolve performers e espectadores em atmosfera compartilhada e espaço comum que os enreda, contamina e contém, gerando uma experiência que ultrapassa o simbólico” (FERNANDES, 2011, p. 17), mais do que signos e sentidos, passamos a construir realidades, compartilhando experiências.

Destacam-se, nesse momento, alguns pontos que despontam-se como discussões, a meu ver, bastantes emergentes: o crescimento de abordagens mais abertas e relacionais tem criado acesso às práticas artísticas enquanto espaços de formação (dos artistas, dos espectadores e da sociedade) que, “em geral se processam numa relação corpo a corpo com o real, entendido como a investigação das realidades sociais do outro e a interrogação dos muitos territórios da alteridade e da exclusão social no país” (FERNANDES, 2011, p. 19). Essas perspectivas que se abrem para novos entendimentos de colaborações em criação costumam abrir espaço para o processo como viabilizador de experiências tão (ou mais) importantes quanto seus resultados estéticos.

Nesses caminhos, a imagem do convite pode ser uma opção mais afetiva e cuidadosa com os modos como se dão as relações estabelecidas no decorrer dos processos. É-se necessário questionar o quanto nossas proposições à interação de fato são convites - e não empurrões - que abrem acesso ao engajamento daqueles que, no encontro, são transformados e nos transformam. Ainda, o convite enquanto movimento essencialmente dialógico, passa pela escuta atenta, não se deixando unilateral mas, de fato, negociando, conversando, permitindo-se permear a partir de minhas escolhas em respeito às escolhas do outro.

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**. n. 19, p. 20-28, Jan./Abr., 2002.

COHEN, Bonnie B. **Sentir, perceber e agir: educação somática pelo Body Mind Centering**. SESC Edições, 2015.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**, Sala Preta, São Paulo: PPG-Artes Cênicas/USP, n. 8, 2008, pp. 235-246.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Repertório**. Salvador: PPG-Artes Cênicas/UFBA, v. 16, 2011, pp. 11-23.

MUNDIM, Ana Carolina. O que é coreografia? In: **A cena em foco:** artes coreográficas em tempos líquidos/ Marcia ALMEIDA (org.) ; Susi Weber ... [et al.]. Brasília: Editora IFB, 2015.

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

A comunicação aborda aspectos da minha pesquisa de doutorado, atualmente no segundo ano do curso, e que tem como foco um estudo de caso sobre a organização não governamental *Palhaços Sem Fronteiras* (PsF), criada na Catalunha, Espanha, em 1993, pelo casal Jaume Bullich e Montserrat Trias, fundadores do circo de lona Circ Cric.

O objetivo da ONG *Palhaç@s Sem Fronteiras* é melhorar a situação psicológica de populações em situações de violência, exclusão socioeconômica e catástrofe natural, utilizando o humor como recurso terapêutico, por meio da realização de espetáculos e oficinas de formação socioeducativas.

Nesta pesquisa acadêmica investigo a utilização da arte da palhaçaria como ferramenta de enfrentamento a situações de risco e vulnerabilidade social bem como

aspectos acerca da motivação e implicação dos artistas que atuam voluntariamente realizando este tipo de trabalho para públicos nesses contextos.

Para tanto, foram realizadas entrevistas semidiretivas com artistas voluntários e outros colaboradores da ONG, durante pesquisa de campo desenvolvida na Espanha no primeiro semestre de 2017.

Pretendo abordar tal investigação a partir de uma perspectiva materialista histórica dialética de tais processos, considerando-os em sua complexidade da realidade social, repleta de contradições e dificuldades de ação em contextos extremos, e superando as dicotomias radicais, buscando os entre lugares possíveis.

Meu interesse de pesquisa teve início em 2006, a partir do Encontro Mundial das Artes Cênicas, realizado em Belo Horizonte, cujo tema era *Teatro em Tempos de Guerra*. Naquela ocasião iniciava minha formação artística profissional, no curso técnico de atuação do Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais e assisti, com entusiasmo e admiração, a uma exposição sobre a ONG catalã *Palhaç@s Sem Fronteiras*, atividade que estava inserida na programação do evento.

No desejo de desconstruir um discurso colonialista, o trabalho tem como marco teórico intelectuais terceiro-mundistas, tais como Homi Bhabha, Ileana Caballero,

Milton Santos, Augusto Boal, Rustom Bharucha, Boaventura de Souza Santos, Paulo Freire, Franz Fanon, Orlando Borda Fals e Edward Said.

A tese está inserida no campo dos estudos socioculturais e trará como apêndice uma série de materiais produzidos a partir dos dados coletados em pesquisa de campo, com a finalidade de complementar, ilustrar e fundamentar aspectos abordados no texto. Além disso, haverá inserção de documentos já produzidos pela e sobre a ONG *Palhaç@s Sem Fronteiras*, que pretendo traduzir para a língua portuguesa, e incluir como anexo, com a finalidade de difundir materiais acerca das ações e formas organizacionais da instituição, que podem servir como referencial para o trabalho de palhaçaria humanitária no Brasil. Pretendo ainda realizar um glossário, com vocabulário específico utilizado ao longo do texto da tese e um índice remissivo para auxiliar na localização de assuntos relevantes no corpo do texto do trabalho.

Desejo, nesta minha investigação doutoral, 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. Pretendo, para tanto, refletir acerca de ações intermediárias, nas quais há colaboração entre sociedade

civil, estado e iniciativa privada, com a finalidade de socorrer populações em situação de vulnerabilidade.

Para além das dicotomias, busco os entre-lugares possíveis, em que a vontade coletiva solidária supere os interesses particulares e contribua positivamente para a promoção da dignidade humana e dos valores democráticos de igualdade e justiça social, no apoio a políticas públicas estatais

Meus estudos anteriores²⁰ sobre a criação em palhaçaria, minha atividade artística, minha experiência docente, bem como minha prática ativista no campo da política cultural e dos movimentos sociais, motivam meu interesse por processos em que há interseção e transversalidade entre os campos da arte, da antropologia, da educação e do serviço social.

²⁰ No trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Teatro (2010) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), investiguei sobre a experiência da *Fanfalhaça*, grupo de palhaços do qual eu fazia parte na época e que trabalhava sobre metodologia de criação do processo colaborativo. Na conclusão do Bacharelado em Teatro (UFMG - 2012), escrevi sobre a montagem do espetáculo *Liberdade*, ainda que batida, discutindo o potencial transgressor da figura do palhaço. Por fim, em minha dissertação de Mestrado em Teatro (Udesc - 2016), discuti a dimensão política da criação *unipersonal* em palhaçaria, desde o ponto de vista da experiência convival, e para tanto analisei três espetáculos contemporâneos dos artistas Esio Magalhães, Michelle da Silveira e Rodrigo Robleño.

Pretendo, portanto, investigar de que modo a proposição de formas espetaculares e oficinas artísticas em situações de experiências limites, tais como circunstâncias extremas de violência e privação de direitos, podem invocar realidades alternativas e fazer com que as pessoas possam, a despeito 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.

Jussyanne Rodrigues Emidio (UDESC)
jussyemidio@gmail.com

A discussão que essa comunicação propõe se insere no contexto de minha pesquisa de doutoramento, onde investigo solos autoficcionais, seus processos de elaboração e seu contato com o público. Nesse contexto, investigo as questões pertinentes à autoria de solos e suas implicações políticas. No desenvolver da pesquisa, desenvolvi uma perfpalestra intitulada *Bruxas, Santas, Loucas, Velhas, Meninas, “Belas, Recatadas e do Lar”*, apresentada desde outubro de 2016. As diversas reações e retornos que tenho recebido das pessoas que a acompanham me motivaram a compreender a prática solo autoficcional também como engendramento político (GENON: GRELL, 2016), como prática de alteridade a partir da Artetnografia (LYRA, 2014) e como composição afetiva (FERRACINI, 2013).

Sendo a autoficção um conceito do campo literário, investigo em quais meandros os relatos e narrativas pessoais se tornam literatura, notadamente no final do século XX, trazendo as questões pertinentes à prática cênica (teatro, dança, performance).

Encarando a dramaturgia como uma das forças da composição cênica, busco as pontes existentes entre ambas as áreas, problematizando duas questões principais: a autoria e as políticas da literatura/cena autoficcional (sendo notável que no caso da cena, essa política passa necessariamente pelo corpo e pela materialidade). Trazendo obras de Roland Barthes e Michel Foucault, Eurídice Figueiredo (2013) apresenta a questão da autoria literária e o seu apagamento, depois de tamanha relevância dada a ela desde o século XVIII, dessacralizando a figura estática do “autor” e compreendendo o seu papel inserido em determinado contexto histórico, ao mesmo tempo em que punham o texto em relação a outros textos circundantes, e ainda, desmistificavam a crítica biográfica que buscava em cada obra os traços da vida de quem a compôs. Com a importância dada às narrativas autobiográficas, a autoria volta a ter importância, e Philippe Lejeune (2014) problematiza a questão da verdade em um acordo que aconteceria entre autoria e leitores, denominado pacto autobiográfico: leitores esperam que o que seja dito, seja real. Porém, as fronteiras da verdade são bastante complexas nesse campo. De que formas essa postura serviria à alienação, à mera extimidade (SIBILIA, 2013), ou à uma prática política?

A partir dessa discussão, adentro na composição cênica a partir da Artetnografia, conceituada pela pesquisadora Luciana Lyra (2014), um conjunto de experiências cênicas que entrelaçam “eus” (artistas) e campos de alteridades: essa prática geraria

uma atuação de f(r)icção, onde friccionam-se forças de atuantes e público, em uma composição que apresenta limiares entre o real e o ficcional, possibilitando a criação de redes de significação como “tranças”, tecidas na coletividade. Dessa forma, percebo um afastamento da posição egóica da “solista” na medida em que se buscam práticas de alteridade em autoficção que perpassam o estético, o poético e o político.

Referências

FERRACINI, Renato. **Ensaio de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GENON, Arnaud; GRELL, Isabelle (orgs). **Lisières de l'autofiction**: enjeux géographiques, artistiques et politiques. Colloque de Cerisy. Lyon (FR): Presses Universitaires de Lyon, 2016.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. 2. ed. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LYRA, Luciana. Artetnografia e metodologia em arte: práticas de fomento ao ator de f(r)icção. In: **Urdimento**. Revista do Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. v. 1, n. 22. Julho, 2014.

SIBILIA, Paula. **La intimidad como espectáculo**. Trad. Paula Sibia e Rodrigo Fernández Labriola. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

Letícia Flávia de Souza (UDESC)
leticiawdsouza@gmail.com

Esta pesquisa, em andamento no PPGT Udesc – Mestrado em Teatro se constrói a partir da experiência da autora na busca de se distanciar da lógica predominante da produção em dança no lugar intitulado *cidade da dança*. Pensar maneiras de produzir dança além das questões políticas-éticas-poéticas já instauradas na produção de dança em Joinville-SC instaura-se como urgência e estratégia de reexistência. Investigando-pensando-dançando, a autora através de uma pesquisa autoetnográfica, revisita de forma crítica a própria formação em dança analisando recortes do seu acervo particular.

Como estabelecer uma dança dentro de um contexto onde a produção é outra? Como pensar uma dança além das questões políticas-éticas-poéticas já instauradas na produção de dança em Joinville, cidade atualmente denominada “cidade da dança”? Como atravessar sozinha dentro de um universo tão distinto (universo no qual você já percorreu e tenta se distanciar)? Como dançar agora?

Um breve panorama de Joinville

Joinville, cidade localizada no norte do estado de Santa Catarina-Brasil obteve mais recentemente de forma oficial o título de capital nacional da dança (lei 13.314 do Diário Oficial da União)²¹. O questionável título leva em consideração dois mecanismos-instituições que coordenam a lógica da produção em dança da cidade: o Festival de Dança de Joinville² e a Escola do Teatro Bolshoi no Brasil.

Joinville sedia anualmente no mês de julho o Festival de Dança de Joinville, festival de caráter competitivo que há trinta e quatro anos reforça a ideia de uma dança

²¹Lei sancionada em 20 de julho de 2016 e publicada no Diário Oficial da União-Brasil.

² Desde 2005 considerado o maior festival de dança do planeta em número de participantes, segundo o Guinness Book, é também o único entre os grandes festivais mundiais a reunir uma grande diversidade de gêneros, como o balé clássico, balé clássico de repertório, contemporâneo, jazz, sapateado, danças populares e danças urbanas, apresentados por escolas, grupos e companhias de dança do Brasil e exterior. Referência www.festivaldedanca.com.br

³A Escola do Teatro Bolshoi no Brasil foi fundada no ano de 2000. O projeto da Escola foi um “desejo” pelo então prefeito da cidade de Joinville Luiz Henrique da Silveira. Anualmente a Escola forma bailarinos técnicos divididos em dois cursos profissionalizantes: dança clássica e dança contemporânea. Referência em: escolabolshoi.com.br

⁴Método criado pela bailarina e pedagoga russa Agrippina Vaganova no início do século XX

calçada na competição e norteia grande parte do que é feito em dança na cidade. A dança em Joinville gira em torno deste festival, escolas de dança da cidade se preparam durante meses para demonstrar suas coreografias e buscar as titulações promovidas durante o evento.

Além do Festival de Dança a cidade possui a única filial da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil³ fora da Rússia. A Escola na Rússia é internacionalmente conhecida pelo seu rigor na técnica do balé clássico, sendo assim uma das escolas mais tradicionais de dança clássica do mundo. A Escola em Joinville trabalha numa perspectiva de importar a técnica russa do método Vaganova⁴ e aplica-la em corpos brasileiros.

De um modo geral, é difícil deslocar a produção de dança em Joinville do Festival de Dança que a cidade sedia e da lógica estabelecida pela Escola Bolshoi. Mas então que dança é esta que a cidade produz? Arrisco-me a dizer que é uma dança previsível. Coreografias com curta duração, entendimentos que perpassam a premissa de que o balé clássico é base de todas as danças, além da busca por uma lógica do movimento perfeito, de um modelo de corpo e de um lugar comum.

Dançando entre paradigmas

Ter crescido em Joinville é carregar um passado particular movido a partir da rigidez de coreografias codificadas e da incessante busca por uma lógica da repetição perfeita ou de um movimento fiel. É ter vestígios de uma dança carregada de um formalismo estrutural embasado numa valorização da visualidade e do virtuosismo técnico. É ter percorrido um caminho que mais se aproxima da execução e do clichê do que da criação.

*Ressalto aqui que este relato constitui uma experiência pessoal dentro de um processo de não reconhecer a dança que até então eu copiava/imitava. Nesta experiência não havia a possibilidade da escolha. Quando aqui exponho sobre a questão da escolha, me aproximo do escrito de Thereza Rocha:

Se lhes ensinarmos a fazer passos e não a escolher, provavelmente estamos roubando-lhes correlativamente, por mais contraditório que possa parecer, a possibilidade de dançar. Até que ponto, estamos dispostos a admitir o artista-em-formação como um agente autônomo e responsável que escolhe e decide? (Apud WOSNIAK; MEYER; NORA (Coords.), 2009, p. 68).

Percebendo o contexto atual da dança em Joinville notam-se poucos avanços em processos e em criações de dança que se estabeleçam na contemporaneidade. Uma dança na contemporaneidade ultrapassa a busca incessante na mecanização de movimentos e a repetição de formas pré-estabelecidas e orientadas apenas pela

plasticidade, mas sim parte da premissa de pensar como cada corpo é capaz de remodelar suas próprias experiências com autonomia. Pensar numa dança sem a tentativa incessante do acerto e que incorpore uma reflexão no corpo pensando o bailarino como propositivo é o que se instaura aqui como urgência.

Referências

ROCHA, Tereza. Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer. In: WOSNIAK, MEYER, NORA (Coords.). **Seminários de Dança: O que quer e o que pode ser [ess]a técnica?** Joinville: Letradágua, 2009. p. 68.

<<http://www.festivaldedanca.com.br.>>. Acesso em: 10 de agosto de 2017.

<<http://www.escolabolshoi.com.br.>>. Acesso em: 10 de agosto de 2017.

DESCOLONIZACIÓN | **CARTOGRAFÍA TITIRITERA PARA LA DESCOLONIZACIÓN** | CARTO
CUBA, LA ISLA | **DE UNA NACIÓN DE ORIGEN MULTICULTURAL: CUBA, LA ISLA** | DE UN
LOS JUANCITOS | **DE LOS FANTASMAS O LA REVOLUCIÓN DE LOS JUANCITOS** | DE LOS

Liliana Pérez Recio (UDESC)
bastianybastiane@gmail.com

Esta pesquisa pretende investigar la hipótesis de que la obra dramaturgica de Javier Villafañe (24 de junio de 1909 – 1 de abril de 1996), poeta argentino protagonista del teatro de animación en América Latina, tiene un lugar cardinal en la producción titiritera cubana desde el inicio de un movimiento profesional que puede ser fijado en la segunda mitad de la década del `40 del siglo XX; con el objetivo de, por medio del análisis de las categorías (técnicas de construcción y animación, sistema y diseño de personajes, peripecias), operantes entre los ejes texto, puestas en escena y situación sociopolítica: aplicadas a las numerosos puesta en escena de sus textos, concretamente las producidas de 1996 a 2016 a lo largo de toda la isla, registrar la pluralidad de elementos de la cultura que convergen en la conformación de

expresiones donde se reconoce la nación-cultural cubana, en el marco de un territorio poscolonial, más allá de las construcciones de identidad de la nación-estado. A su vez se persigue reconocer los mecanismos de transculturación de la tradición europea en la obra de Javier Villafañe, y el modo en que operan para su asimilación en Cuba, prevaleciendo subterráneamente frente a los indicadores de valor provenientes del patrón colonial.

Este proyecto surge como resultado de una invitación realizada por el Dr. Mario Piragibe para participar en el Festival de Teatro de Animação do Triângulo Mineiro *2da CENA ANIMADA* en la Universidad Federal de Uberlândia, 2016, que fuera dedicado a la influencia de los titiriteros argentinos en Brasil y de manera extensiva en América Latina. Así se confirmó ante mí, con elocuencia, en las estadísticas captadas, a partir de *Catálogo UNIMA Cuba*, sobre los títulos recurrentes en el repertorio activo de los 36 grupos titiriteros del país en 2014, con un margen de tolerancia de (+/-) 2 años: *La calle de los Fantasma*s, de Javier Villafañe con una prevalencia del 42, 7 % frente a *La Cucarachita Martina*, texto cubano y parte del acervo latinoamericano compartido, con 22,2 %; seguido de *Caperucita Roja*, primer cuento clásico adaptado para su representación con títeres con carácter profesional y por auspicio de la Academia de Arte Dramático en 1943, con 19,4 %; para finalmente encontrar con un 13,8 % de representaciones activas a *Pelusín del Monte*

de Dora Alonso, cuya primera entrega fue escrita en 1956 por encargo del Guiñol Nacional de Cuba.

En este contexto traemos a discusión en nuestro estudio el asunto de la identidad y la autoafirmación, tamizadas por paradigmas coloniales como medida de legitimación de los elementos mediante los cuales el Dr. Freddy Artilles construye su alegato para declarar a Pelusín del Monte Títere Nacional. En su libro *De Maccus a Pelusín*, los elementos de la identidad cubana esgrimidos, son apenas representativos de un sector de la población campesina cubana: elementos lexicales, género musical y culinario típico, además de la indumentaria y el aspecto racial como blanco de cabellos rubios; lo que deja fuera la posibilidad de que otros integrantes del entramado multicultural cubano, ya en la actualidad transcultural, se reconozcan incluidos, representados, para un ejercicio de identificación forzoso frente a la invocación de la obra de arte como atributo de identidad nacional.

Reconocer el impacto de la obra de Javier Villafañe, no solo en Cuba, sino para toda la región, nos lleva a buscar cuales elementos de manera transcultural, dan lugar en la obra de Javier a un producto híbrido, que se legitima en sí mismo y cuya evolución se afianza en la manera en que su propias características son matrices para la expresión de los nacidos de este lado de la mar océano. ¿Acaso en ese germen de

lo “nuestro” se encuentran las respuestas para comprender por qué al margen y al centro de las políticas culturales del estado socialista en los últimos 50 años, incluso antes, podríamos considerar la obra de Javier Villafañe matriz del teatro de títeres en Cuba? ¿Hasta qué punto esta elección reiterada por parte de los creadores es un acto más o menos consiente de trasgresión y contesta, de resistencia cultural signada por la propia naturaleza del teatro de títeres? ¿Cuáles son las trazas de hibridación sufrida por la obra de Javier Villafañe para su existencia y evolución en el territorio cubano?

Referencias

ESPINOSA, Norge. Cien retablos Villafañe. En La Jiribilla. La Habana, 2009.
http://epoca2.lajiribilla.cu/2009/n444_11/444_21.html

FAVIER, Yudd. Catálogo UNIMA Cuba. Consejo Nacional de las Artes Escénicas, Cuba, 2014.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. Calibán.

<http://www.cubadebate.cu/wp-content/uploads/2009/05/todo-caliban-roberto-fernandez-retamar.pdf> 1971

GUANCHE, Jesús: Avatares de la transculturación orticiana, en Revista Temas, Nueva época, no. 4, La Habana, octubre-diciembre de 1995, p. 8. Disponible en Web: <http://www.afrocuba.org/Antol2/Book/Avatares%20-%20JG.pdf>.

HALL, Stuart. ¿Quién necesita “identidad”? en Hall, Stuart Du Gay, Paul (comps.), Cuestiones de identidad cultural, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

Discurso y Poder. Huancayo, Perú. 2013.
<https://estudioscultura.wordpress.com/category/teoricos/stuart-hall/>

JURKOWSKI, Henrik. Criterios literários em el teatro de Títeres. Varsovia, 1979.

MARTÍ, José. Nuestra América. La Revista Ilustrada de Nueva York – 10 de enero de 1891

MEDINA, Pablo. Javier Villafañe. Antología. Obra y recopilaciones. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1990.

MORALES, Armando. ¿En la luz o en la sombra? El Títere. Ediciones UNIÓN, La Habana, 2002.

Luana Schutz Leite (UDESC)
luhschutz@hotmail.com

Esta pesquisa se propõe a investigar a presença e o efeito do jogo na ação urbana RINHA, concebida e dirigida por mim em 2016, bem como, os atravessamentos com a pesquisa de modos de composição em dança e intervenção urbana do artista mineiro Vanilton Lakka, e da artista mexicana Olga Gutiérrez. O presente estudo considera o conceito de jogo não apenas como ferramenta de composição em ensaio ou como mecanismo técnico-preparatório para o ator/intérprete/dançarino, mas, potencialmente, como objeto central da obra, ou seja, no papel de articulador, em tempo real, da dramaturgia, da sonoplastia, da iluminação e como instrumento de potencialização da presença cênica do intérprete. A proposta volta-se para a análise da experiência de criação, pesquisa e montagem da obra RINHA (2016), da oficina-interação urbana *Mono-blocos: Ocupação, Interação e Ação na Praça* em 2016 dirigida e ministrada por Vanilton Lakka e da oficina *Movimiento Público* em 2016, ministrada por Olga Gutiérrez.

A fim de estabelecer um diálogo com a descrição da prática tenho utilizado pensamentos a respeito do termo jogo baseados nos livros *Homo Ludens* (2014 – 8. ed.) do autor holandês Johan Huizinga, *El Juego del Juego* (1982) do autor francês Jean Duvignaud e *Jogos Finitos e Infinitos* (2003) do britânico James P. Carse. Para discutir a relação da dança no contexto urbano tenho dialogado com os escritos de Maria Vitoria Perez Royo em sua publicação *Danza en Contexto* (2009), e a dissertação de Vanilton Lakka, intitulada *Para uma cidade habitar um corpo* (2011). Com a intenção de estabelecer um panorama político, social e arquitetônico para pensar a cidade, venho trazendo conceitos de Walter Benjamin, Guy Debord, Michel de Certeau, Paola Jacques e Fabiana Dultra Britto.

A execução deste projeto está sendo realizada em três etapas. A primeira consistiu na participação das oficinas e no processo de montagem da ação urbana. A segunda está consistindo na descrição das experiências e na realização de entrevistas com os artistas. A terceira se dará na análise dos dados tendo como fundamento para tal o levantamento teórico e descritivo dos processos e experiências práticas.

Um dos “resultados” alcançados é a percepção que o interesse pelo jogo está na relação entre intérprete e espectador. O ponto de partida para a escrita do Projeto

RINHA foi a presença do jogo na cena. O desejo de trabalhar com esse elemento surgiu da experiência de montagem da encenação Rinha, ocorrente dentro da disciplina de Prática de Direção Teatral, no curso de Bacharelado e Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Naquele momento utilizei o jogo para compor cenas e construir relações entre os jogadores.

Ao testar o jogo na rua me deparei com uma quantidade de outros jogos: o jogo de atravessar antes de abrir o sinal, o jogo de chegar primeiro, o jogo de entrar antes no ônibus para poder sentar, o jogo de falar mais alto para poder vender, o jogo dos comerciantes ilegais com a polícia e muitos outros jogos arraigados na rotina urbana. Por que inserir mais um jogo no meio de tantos outros, tão fortes, capazes de engolir o nosso? Observei que uma maneira possível de colocar em crise este interminável jogo de esfera macropolítica, seria evidenciá-lo. A partir daí busquei usar o jogo como recurso para, através da relação intérprete-transeunte, revelar, e não apenas reforçar, o combate diário e infinito da urbe. Portanto, a partir da experiência na rua, passei a enxergar o jogo como dispositivo de partilha e relação com o espectador e não somente como meio de composição prévia de cenas. No entanto, quais os limites de defender e construir um trabalho que se firma no jogo? Até que ponto seguimos jogando?

Espero, ao final desta pesquisa, poder responder estas perguntas (possivelmente com outras perguntas). Quais as regras do jogo? Quem comanda esse jogo? O jogo pelo jogo é suficiente para manter o espectador ativo? Tendo em vista que a característica primordial do jogo é sua capacidade de fascinação/engajamento, pode ser então o jogo um meio de acesso e compartilhamento com o público?

ESIS CORPÓREA| TREINAMENTO TÉCNICO DO ATOR: DA *MÍMESIS CORPÓREA* | TREINAM STICAS BUFONESCAS | **À UM CORPO COM CARACTERÍSTICAS BUFONESCAS** | À UM C

Marcelo Marques Teixeira (UFOP)
marcelomarquesteixeira@gmail.com

Esta comunicação visa trazer à luz algumas reflexões resultantes do andamento de minha pesquisa de mestrado iniciado em 2016 na linha de pesquisa “Processos e poéticas da cena contemporânea” inclusa no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP, sob orientação do Profº Drº Ricardo Carlos Gomes, que tem como objeto de estudo a investigação de quais os possíveis procedimentos técnicos para alcançar um corpo com características bufonescas a partir da *Mímesis Corpórea*.

Nasci em 07 de abril de 1989 em João Pessoa na Paraíba. Minha mãe é natural da cidade de Patos (alto sertão nordestino) e o meu pai de Solânea (Agreste paraibano). Durante toda minha infância pude presenciar a cultura, os costumes e a tradição não só da capital como também do interior do Estado. Mercados públicos,

feiras de troca, cerimônias religiosas, carnavais de rua, manifestações culturais, árvores tortas e acinzentadas do sertão, culinária das festas juninas... essas e outras experiências, fizeram parte da minha infância e contribuíram para o meu amadurecimento enquanto sujeito e agente da arte. Motivado por estas referências e procurando desenvolver uma arte que explorasse a minha identidade, encontrei no universo da bufonaria uma possibilidade real de trabalhar com Teatro através de algumas de minhas inspirações pessoais.

Neste caminho, e uma vez na universidade, acessei o vasto território do treinamento técnico do ator. Interessei-me. Na busca pela aproximação de experiências práticas junto a possibilidades de treinamentos nessa seara, encontrei-me com as vivências e pesquisas do LUME Teatro. Tomei o trabalho desse grupo como baliza prática e iniciei minhas pesquisas associando esses interesses particulares.

Desta forma, desejando realizar a interlocução entre meus dois maiores interesses (o conceito de “bufão” e o treinamento técnico do ator), e recorrendo a leituras e pesquisa bibliográfica é que cheguei a importante contribuição da metodologia da *Mimesis Corpórea*.

Esta técnica ocupa uma função fundamental na pesquisa de mestrado que venho desenvolvendo já que consegue relacionar as minhas lembranças, costumes e

referencias pessoais com o treinamento técnico do ator. Ou seja, consegue desenvolver uma espécie de corporificação das minhas referências bufonescas, recriando, desta forma, um corpo disforme e marginal semelhante aos estímulos que o inspirou.

Segundo Ferracinni (2012) para se trabalhar com a *Mímesis* é fundamental relacionar as observações em campo com um treinamento que possa disponibilizar o corpo para a escuta e materialização destas sensações coletadas. Assim, no desejo de desenvolver tal treinamento tomei como inspiração as vivências que desenvolvo no projeto do qual faço parte desde do início de 2016: o A.P.A. – Ateliê de Pesquisa do Ator, fundado em março de 2014 como uma iniciativa do Centro Cultural Sesc Paraty-RJ e executado em parceria com os atores-pesquisadores Stéphane Brodt (Amok Teatro) e Carlos Simioni (LUME Teatro). A partir da minha experiência no APA, acredito que tenho tido o suporte necessário para desenvolver um treinamento pré-expressivo que permitirá um contraponto ao automatismo e a mecanização física durante o processo junto à *Mímesis Corpórea*, pois essa técnica possibilita o levantar de aspectos relacionados com a transculturalidade, procurando construir reflexões a partir da prática sobre o fazer cênico contemporâneo em sua pluralidade multifacetada.

Por fim, penso que essa pesquisa tem pretendido, até aqui, apresentar uma outra possibilidade metodológica de criação para um corpo com características bufonescas que auxilie os atores e pesquisadores que praticam e investigam esta linguagem cênica e além do treinamento pré-expressivo, refletir sobre o experienciar dos elementos provenientes da *Mímesis Corpórea* como um pré-requisito fundamental para interiorizar os desvios dos hábitos normativos observados no universo da bufonaria, evitando, desta forma, o cair na zona perigosa da virtuosidade corporal.

Referências

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Tradução de Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1993

FERRACINI, Renato, **Café com Queijo: corpo em criação**, São Paulo, Hucitec, 2012.

HIRSON, Raquel Scotti, **Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo**, Campinas – SP, [s.n], 2012

LECOQ, Jean Jaques. **El cuerpo poético**. Barcelona: Alba Ed., 1997.

TONEZZI, José. **A cena contaminada: um teatro das disfunções**, São Paulo, Editora: Perspectiva, 2011.

Márcia Gonzaga de Jesus Freire (UDESC)
mgatriz@hotmail.com

O estudo discute a bufonaria no Brasil, a partir da minha imersão em cursos práticos de bufão. Com isso, desprende-se reflexões acerca da mulher na bufonaria, das técnicas que disparam o grotesco na comédia bufa e, por último, das demandas éticas e políticas que fazem da bufonaria uma arte pertinente no contexto sócio-político brasileiro.

A pesquisa está na fase da redação, ao mesmo tempo, que a autora ainda formula reflexões acerca do material pesquisado, oriundo de duas oficinas realizadas durante o tempo de estudo: uma oficina se chama “Descobrimos o Universo do Bufão”, ministrada por Cláudia Sachs em novembro de 2016; o segundo curso se denomina “Bufão, do charme ao chorume”, ministrada por Aline Marques em março de 2017. Ambas as atrizes que ofertaram os cursos são artistas bufas, que atuam no Rio Grande do Sul.

As principais inquietações da pesquisa orbitam no redimensionamento do bufão segundo os debates atuais do teatro contemporâneo brasileiro, tais como a representatividade e a performatividade.

Referências

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**: máscaras, bonecos e objetos. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O Contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2008.

_____. **Questões da Literatura e da Estética**. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARROCO e rococó: Velázquez, Caravaggio, Rembrandt.. 2. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BARBOSA, Zé Adão; CARMONA, Daniela. **Teatro**: atuando, dirigindo, ensinando. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2004.

BRONDANI, Joice Aglae. **Varda Che Bauccho! Transcursos fluviais de uma pesquisatriz**: Bufão, commedia dell'arte e manifestações espetaculares populares brasileiras. Salvador: Fast Design, 2014.

BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

CAILLOIS, Roger. **O Homem e o Sagrado**; Tradução de Geminiano Cascais Franco. Lisboa: Edições 70, 1950.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**; Tradução Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

ECO, Humberto. **História da Feiúra**; Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FO, Dario; Franca Rome (organização). **Manual Mínimo do Ator**; Tradução Lucas Baldovino, Carlos David Szlak (tradução). São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

GAULIER, Philippe. **Os Bufões** In: O atormentador: minhas ideias sobre teatro; Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

GAZEAU, A. **Historias de Bufones**. Miraguano, S.A Ediciones, Madri, 1995.

JACCARD, Roland. **A loucura**; Tradução Valtensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético**. Colaboração de Jean-Gabriel Carasso e Jean-Claude Lallias. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LEITE Júnior, Jorge. **Das maravilhas e prodígios sexuais: a pornografia “bizarra” como entretenimento**. São Paulo: Annablume, 2006.

LOPES Silva, Elisabeth. Ainda é tempo de bufões. 2001. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

MINOIS, Georges. **A História do Riso e do Escárnio**; Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assunção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechener**: tradução Zeca Ligiero. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2012

PAIVA, Raquel; SODRÉ, Muniz. **O Império do Grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2002.

TIBURI, Márcia. **ridículo Político**: uma investigação sobre o risível, a manipulação da imagem e o esteticamente correto. Rio de Janeiro: Record, 2017.

Mariana Cesar Coral (UDESC)
marianacesarcoral@gmail.com

Minha pesquisa pretende analisar o documentário *Black Panthers* (1968), da cineasta belga Agnès Varda, como um documento histórico/ficcional sobre o *Partido dos Panteras Negras para Autodefesa*. Em 1968, a cineasta radicada na França acompanhou seu marido - o também cineasta Jacques Demy - em um filme que este faria na Califórnia. Vale ressaltar que a cineasta mostra em sua filmografia uma forte expressão política com foco na valorização da narração oral e do documento sonoro, com potência imagética e gestual.

Os Panteras Negras é um movimento revolucionário criado na cidade Oakland no estado da Califórnia, Estados Unidos. Inicialmente foi denominado como O Partido dos Panteras Negras para Autodefesa e encabeçado por Huey Newton (1942-1989) e Bobby Seale. O movimento surgiu como resposta à opressão e ao extermínio de pessoas negras, praticado principalmente pela polícia. O movimento trabalhou desde

o início com a ideia de se tornar suporte de sua comunidade em situações que pudessem gerar violência contra ela.

Passando por alguns apontamentos sobre o traje dos Panteras Negras e seu apuro na organização da linguagem, chegamos a uma série de perguntas a serem desenvolvidas na pesquisa: De que forma a construção da linguagem dos trajes e alegorias contribuíram para a difusão e fortalecimento do movimento? Qual o legado estético e revolucionário deixado pelos Panteras Negras? Que simbologias ainda podem ser decifradas?

Parto, também, da ideia de um narrador benjaminiano capaz de aproximar-se de seu fato narrado e do conceito de “memória clandestina” de Michael Pollock.

Para finalizar a análise, faço uma provocação a partir de uma foto histórica tirada nas olímpiadas de 1968, que considero como “imagem dialética”, conceito cunhado por Walter Benjamin (2007). Para iniciar minha pesquisa pretendo me concentrar na questão da memória. Os *Black Panthers* possuem uma memória clandestina, cercada de mitos e silêncios. Com a expressão memória clandestina, Michael Pollak (2012) sinaliza a relação entre memória e Estado, o qual sempre procura o silêncio e o esquecimento quando se trata de movimentos sociais. No entanto, como meio de resistência e de construção de possibilidades para o futuro, me inspiram as histórias

e narrativas, na tentativa de ler os signos, a linguagem e as alegorias deste movimento.

Por isto, para mim, trabalhar o documentário *Black Panthers* (1968) de Varda faz partilhar uma memória clandestina: é testemunho, construção de narrativas e memórias, não de uma história que se conta, mas da participação ativa da cineasta que, com seu filme, também contribui para trazer à luz a memória clandestina. Assim como também me parece que estudar os Panteras Negras permite romper com o silêncio do Estado e suas versões oficiais dos fatos. Apesar do movimento ser, aparentemente, circunscrito historicamente aos Estados Unidos, sua difusão e sua importância espalhou-se para diversos espaços do globo, influenciando a luta das populações negras em todo território americano, países europeus e América Latina. Segundo Pollak,

Essa memória "proibida" e portanto "clandestina" ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica. Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória [...] (POLLAK, 1989, p. 3).

Pretendo também aproximar Varda ao narrador benjaminiano, no sentido de que a ficção se mistura com o fato narrado. A cineasta mistura-se no acontecimento narrado, borrado por sua própria experiência. De acordo com Benjamin:

A narrativa se apresenta aqui como uma maneira de entender e construir a vida: sendo a vida uma narrativa sobre si mesma. Mas trata-se não apenas da narrativa corriqueira, que utilizamos para manipular cognitivamente o mundo em sua efêmera sequência de instantes, estamos falando da narrativa que atravessa gerações, séculos e milênios, pois traz consigo a ação da experiência que se renova cada vez em que é evocada na voz ou na escrita de um contador de histórias (BENJAMIN, 1994, p. 276).

Aproveito a aproximação com a cineasta para evocar um recorte do movimento conhecido como *Panteras Negras*, sempre tendo em vista a complexidade histórica, estética, sociológica e filosófica do movimento sem, obviamente, dar conta da amplitude do tema.

Referências

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Rua de Mão Única** (Obras Escolhidas II). Tradução de R. R. Torres Filho e J.C.M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. **Estudos Históricos** – Revista IPHAN. Cultura Imaterial, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15, Rio de Janeiro, 2012.

Marília Carbonari (UDESC)
marilia.carbonari@gmail.com

Em 1934 o dramaturgo e diretor de teatro Bertolt Brecht escreveu um panfleto intitulado *As cinco dificuldades de se dizer a verdade*²². Assim começava seu texto:

Quem, nos dias de hoje, quiser lutar contra a mentira e a ignorância e escrever a verdade tem de superar ao menos cinco dificuldades. Deve ter a coragem de escrever a verdade, embora ela se encontre escamoteada em toda parte; deve ter a inteligência de reconhecê-la, embora ela se mostre permanentemente disfarçada; deve entender da arte de manejá-la como arma; deve ter a capacidade *de escolher* em que mãos será eficiente; deve ter a astúcia de divulgá-la entre os escolhidos. Estas dificuldades são grandes para os escritores que vivem sob o fascismo, mas existem também para aqueles que fugiram ou se asilaram. E mesmo para aqueles que escrevem em países de liberdade burguesa (BRECHT, 1967, p. 19).

²² Panfleto político anônimo distribuído ilegalmente em 1934 na Alemanha nazista e publicado em *Unsere Zeit*, revista dos exilados políticos alemães em Paris. Tradução publicada originalmente em Teatro Dialético (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967), p. 19-34.

Quando o autor pontua que tais dificuldades existem até “mesmo para aqueles que escrevem em países de liberdade burguesa”, ele realiza esse lembrete pois, como explica durante todo o ensaio, o fascismo é apenas uma forma aparentemente “mais nua, mais cínica, mais opressora e mentirosa” do mesmo fenômeno: o capitalismo. E destaca: “Não é possível combater o fascismo senão enquanto capitalismo”, e desmascara “aqueles que estão contra o fascismo sem estar contra o capitalismo... Não são contra as relações de propriedade que produzem a barbárie, mas são contra a barbárie”.

Devemos, então, dizer a verdade, inclusive sobre nós mesmos, e assim o “marco teórico” desse trabalho deve se colocar como consequência e não causa do mesmo. A verdade da existência desse trabalho encontra-se no marco político da busca pela verdade, não uma verdade abstrata ou atemporal, mas uma verdade específica, a verdade de como nossa vida humana é produzida no mundo que vivemos hoje. Mais especificamente, neste caso, como aquele trabalho chamado artístico e o seu produto, conhecido como arte, é produzido na atual forma social. Escrever sobre essa verdade pode parecer não necessitar da coragem descrita por Brecht, porém, como veremos, a produção da arte não se descola da produção geral da vida e, portanto, sofre as mesmas dificuldades em se encontrar (e, portanto, em se dizer) a verdade sobre si mesma.

A partir do recorte metodológico apresentado por Walter Benjamin, no ensaio *Autor como produtor* (BENJAMIN, 1994), pretendemos desenvolver uma análise materialista da produção da arte na sociedade capitalista atual, para isso adaptamos a questão apresentada por Benjamin: “Como **a arte** se situa *dentro* das relações de produção de **nossa época**²³? ”.

Para responder a essa pergunta recorreremos ao que consideramos o mais profundo estudo e elaboração categorial sobre as relações produtivas capitalistas já sistematizado no campo da crítica teórica, o livro *O Capital* de Karl Marx (MARX, 1989). Iremos nos ater somente aos cinco primeiros capítulos da obra-referência, pois neles se concentra a exposição das categorias-base de mercadoria e capital sob as quais devemos nos debruçar para começar a explicação do fenômeno da produção da arte na sociedade capitalista.

Marx, no prefácio do livro *Contribuição à Crítica da Economia Política* contextualiza e historiciza seu trabalho e o esforço histórico da humanidade por entender as relações de produção que determinam nossa existência, e apresenta uma espécie de síntese:

²³ Modificação e adição em negrito nossa.

(...) na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o ser social que determina sua consciência. (...). É preciso, ao contrário, explicar essa consciência pelas contradições da vida material, pelo conflito que existe entre as forças produtivas sociais e as relações de produção (MARX, 2008, p. 45).

O movimento descrito por Marx entre as relações de produção de uma sociedade e a formação do ser social é uma das bases do desenvolvimento do método que buscamos abordar nessa pesquisa. Partindo do método materialista histórico de análise da realidade exposto nesse trecho, buscaremos entender o ser social da arte, investigando e expondo suas relações de produção na atual forma social.

Nesse sentido, e considerando o atual momento do trabalho, sentimos necessidade de compartilhar e colocar em discussão a própria metodologia descrita, assim como a decorrente forma de abordagem do objeto do estudo. Ou seja, evidenciar a leitura materialista histórica da produção da vida humana e da arte como parte dessa produção.

Referências:

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRECHT, Bertolt. As cinco dificuldades de se dizer a verdade. IN: **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Ideologia alemã**. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. **O Capital**. Traduzido por Reginaldo Sant'Anna. 13ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Expressão Popular, 2001.

MÁQUINAS NA CENA | POSSIBILIDADE DE ATUAÇÃO DAS MÁQUINAS NA CENA | POSSI

Maysa Carvalho Gonçalves (UDESC)
maysa.carvalhoo@gmail.com

Parto de um olhar curioso; de uma observação atenta e vislumbres poéticos, quiçá, cênicos, para os movimentos de máquinas do cotidiano. Sejam elas inseridas na televisão, no cinema, na cozinha da minha casa, na vitrine, no jardim do prédio, no canteiro de obra, num ateliê ou na cena teatral. A relação entre máquina e teatro mobiliza esta pesquisa. Quais associações podem ser estabelecida nessa relação? De qual forma as máquinas se inserem na cena teatral? Teatralidade pode ser identificada numa máquina? Máquinas podem atuar?

A partir de uma visão denotativa, é proposta a apresentação do termo máquina sob o viés etimológico e as variadas perspectivas conceituais que englobam a definição deste termo, tanto no senso comum como em áreas especializadas. Além de verticalizar a reflexão sob o olhar da cena teatral, no aspecto da cenografia do teatro ocidental e o teatro de animação a partir do século XX. As definições contidas no dicionário Houaiss (2001) são o fio condutor ao convergir com outras abordagens,

tais como as de Mario Losano (1992) ao apresentar a história dos autômatos e o desenvolvimento da técnica na humanidade, e a de Richard Sennet (2012) ao abordar sobre o artífice e a técnica em relação aos indivíduos. Na introdução do estudo de Gilbert Simondon (2007) sobre os objetos técnicos, ele faz uma categorização a respeito das máquinas em relação às outras máquinas e as pessoas, e contribui ao diferenciá-las entre o caráter de automação, estando, em relação, abertas ou fechadas.

Iniciando um olhar sobre as máquinas na arte, especificamente no teatro, os aspectos da cenografia é o elo primário. As abordagens de Patrice Pavis (1999) e Cyro Del Nero (2009) mobilizam reflexões sobre as máquinas presente na história da cenografia ocidental e suas principais funções na cena. Hans-Thies Lehmann (2007) e Josette Féral (2008) trazem outras perspectivas para a relação da máquina no ambiente teatral, principalmente no que compete a sua performatividade em cena. Mauricio Kartun (2011), em seu estudo sobre os objetos na cena, aborda sobre a funcionalidade destes e dialoga com os aspectos apresentados por Bete Esteves (2011) ao falar das máquinas que compõem sua produção artística. Também sob o viés da utilidade, François Delarozière (2003), na perspectiva de suas criações, aponta a máquina para além de seu aparato tecnológico e dimensão, mas transfere o olhar para o campo do sensível.

Sob a perspectiva de análise da máquina como produtora de presença, o estudo do teatro de animação apresenta aspectos de convergência no que tange a reflexão de um objeto na cena como sujeito ficcional. Para tanto, a máquina poderia ser um boneco? As autoras Ana Maria Amaral (1999) e Penny Francis (2011), e os autores Mario Piragibe (2011), Paulo Balardim (2014) e Stive Tillis (2011) dedicaram seus estudos sobre o teatro de animação e propõe abordagens divergentes para a noção de boneco e objeto animado. Nesta perspectiva proponho um viés de aproximação do conceito de máquina e estes dois termos.

Alguns trabalhos artísticos são expoentes de análise da máquina como produtora de presença na cena, principalmente no que compete ao ato relacional entre máquina e atriz/ator, e composição dramaturgica, entre eles se destacam o grupos teatrais : “O Bando”, “La Machine”, “Royal de Luxe”, “Hermanos Oligor”, e os artistas Rube Goldberg, Iker Vicente, Zaven Paré, Mestre Saúba e Adalton Fernandes.

Referências

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: EDUSP, 1991.

BALARDIM, Paulo Cesar. **Desdobramentos do ator, do objeto e do espaço**. Tese de doutorado. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Doutorado em Teatro, Florianópolis, 2013.

DEL NERO, Cyro. **Máquina para os deuses**: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2009.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Revista Sala Preta**, São Paulo, nº 8, 2008. p. 197-210. Tradução: Lígia Borges.

FRANCIS, Penny. **Puppetry: A reader in theatre practice**. Palgrave: 2011.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KARTUN, Mauricio. Escritos sobre Dramaturgia y Teatro de Títeres. In: **Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 7, v. 8, 2011.

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

LOSANO, Mário. **História dos Autômatos**: da Grécia antiga à Belle Époque. Tradução: Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Manipulações**: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas de teatro de animação no Brasil. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2011. Tese.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Tradução: Clóvis Marques. 3ªed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existência del objeto técnico**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

RO CONTEMPORÂNEO E INFÂNCIA: | **TEATRO CONTEMPORÂNEO E INFÂNCIA:** | TEATRO
AS ARTÍSTICAS | **ATRIZES, ATORES E CRIANÇAS EM PARCERIAS ARTÍSTICAS** | ATRIZES

Melissa da Silva Ferreira (UFOP)
mellunar@hotmail.com

Este trabalho aborda as articulações entre a pedagogia do teatro, a formação do ator e a criação artística no projeto “Teatro contemporâneo e infância” realizado na cidade de Ouro Preto (MG), desde 2015. O projeto está inserido no âmbito da pesquisa de pós-doutorado em andamento “Pedagogia do ator, teatro contemporâneo e infância: a prática como produtora de conhecimento”¹, que tem como foco a proposição da prática artística como pesquisa em uma série de experimentos cênicos que estimulam parcerias entre atrizes, atores, performers e crianças.

As ações artísticas realizadas no projeto operam como processos de investigação e formação para atores, atrizes e performers e, ao mesmo tempo, proporcionam às crianças experiências nas quais elas podem se apropriar da linguagem teatral por

meio da interação direta com contextos ficcionais que têm ressonância com suas próprias realidades sócio-étnico-culturais. Os experimentos são criados pelos artistas como estruturas em potencial que se concretizam com a participação ativa das crianças. As crianças são iniciadas na arte teatral por meio da vivência direta da cena, da ritualização e do jogo. As convenções do teatro são apreendidas na interação com os seres ficcionais, nas tomadas de decisões em situações e desafios dados pelo contexto da ficção e na atuação de papéis. Os modos de ser, de estar e de agir da criança, a capacidade de “entrar no jogo”, de perceber o mundo com os todos os sentidos da percepção, de transitar naturalmente entre a ficção e o real, servem de guia para as ações de performs. O caráter pedagógico das ações se dá, tanto para adultos quanto para crianças, na (e pela) experiência do próprio fazer teatral.

Desde 2015, o projeto “Teatro Contemporâneo e Infância” já envolveu cerca de cinquenta crianças, professoras, estagiários e funcionários da escola e mais de vinte atores e atrizes da cidade de Ouro Preto. Como forma de aprofundamento do trabalho, optou-se por manter as ações com as mesmas crianças por todo o período do projeto. Já é possível afirmar, porém, que a presença marcante dos artistas na escola, impacta toda a comunidade escolar. As cenas, performances e

dramatizações, que ocorrem em vários espaços da instituição, estimulam reflexões quem tocam em questões sociais, raciais e de gênero.

O projeto busca explorar diferentes perspectivas da criação artística, da formação do ator e da pedagogia do teatro e busca positivar os conhecimentos e os modos de produção de cultura que as crianças trazem para as relações de parceria que se estabelecem entre elas e os adultos. Por ter um caráter de pesquisa em andamento, e como grande parte dos atores e das atrizes envolvidos nas ações também são professores e professoras de teatro, o projeto busca estimular a constante revisão de procedimentos artísticos e pedagógicos que são investigados nas experiências. Com o objetivo de olhar criticamente para automatismos e estereótipos resultantes de visões adultocêntricas de arte e de infância, as ações buscam abrir um importante espaço de reflexão sobre as formas de fazer e de ensinar arte para crianças.

As experiências artísticas são analisadas sob a perspectiva de pesquisas recentes no campo das artes cênicas, especialmente aquelas que abordam as relações entre teatro e infância como as da pesquisadora Marina Marcondes Machado, e da sociologia da infância, tomando como principal referência nesta área o autor português Manuel Jacinto Sarmiento.

Referências

DESGRANGES, Flávio. A arte como experiência da arte. In: **Lamparina. Revista de Ensino de Teatro** – EBA/UFMG. Belo Horizonte, v.1, n. 1, p. 50-56, 2010.

FERREIRA, Melissa da Silva. Da Scuola Sperimentale di Teatro Infantile ao Metodo Errante: articulações entre a criação artística e a experiência estética na Societàs Raffaello Sanzio. In: Desgranges, Flávio; SIMÕES, Giuliana. **O Ato do Espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo, Hucitec, 2017.

MACHADO, Marina Marcondes. Teatro e infância, possíveis mundos de vida (e morte). In: **Revista Aspas** (USP), n.2, v.4, 2014.

SARMENTO, Manuel Jacinto. A sociologia da infância e a sociedade contemporânea: desafios conceituais e praxeológicos. In: ENS, Romilda Teodora; GARRANHANI, Marynelma Camargo. **Sociologia da infância e a formação de professores**. Curitiba: Champagnati, 2013. p. 13-46.

O PRODUÇÃO DE DESAMPARO | **A DANÇA COMO PRODUÇÃO DE DESAMPARO** | A DAN
UTROS MUNDOS POSSÍVEIS | **NA INVENÇÃO DE OUTROS MUNDOS POSSÍVEIS** | NA INV

Paloma Bianchi (UDESC)
bianchi.paloma@gmail.com

Parados, me olham, nos olham. Se mostrando à nós. Caminham para trás até parar. Mas não param. Algo acontece neles, quase imperceptível, mas a transformação se revela. Esperam que as forças se revelem na própria anatomia. Lidam com essas forças para manusear as próprias formas. Que intensidade tem essas forças que operam sobre eles? Que intensidade tem eles ao operarem nessas forças? Vejo serem afetados por desejos que emergem da própria situação. Eu me sinto capturada neles. Uma captura pouca, que duvida, que observa e tenta desvendar o que acontece.

A luz me cega ao mesmo tempo em que começo a ouvir um coro que não é nem choro nem lamento. Um som que vem do gesto. Uma reverberação daquilo que eles dão forma. Eles seguem a partir das forças que os afetam, cada um a seu tempo,

mas não separados: um coro de corpos. O som sai deles mas não é só deles, é do espaço e contém o espaço. Fecho os olhos e deixo essa voz me invadir. Ela entra por todos meus poros, ela ocupa as minhas células.

Eles vem chegando cada vez mais perto de mim e eu consigo ver seus rostos. Quem são esses? Um olhar que olha e não olha? Uma voz que fala e não fala? Não consigo dizer, consigo somente sentir que essas pessoas estão deixando de ser pessoas. Estão deixando de ser pessoas como eu conheço pessoas, estão deixando de ser pessoas como se entende pessoa.

O som ocupa cada partícula de ar que me envolve. Eles circulam entre nós. Não é apenas o som que nos toma de perto, são essas criaturas. Eles passam por mim se colocando pra nós. Caminham, mas não é só caminhar.

Eles voltam a se encontrar no espaço ritual. Enquanto uns acolhem o desejo do próprio peso, outros usam o peso num giro no próprio eixo: permitem que cada parte do corpo seja agida por algo que não é exatamente eles, mas que, de algum modo, também não deixa de sê-lo. O giro que não cessa, as caminhadas inertes, o som contínuo, o peso que age: tudo aparenta ser diferente mas são a exata mesma coisa. Xamãs? Sacerdotes? Alienígenas? Fantasmagóricos? Animais? São tudo isso. Fico confusa e atraída. Estou cada vez mais tomada.

Devagar pegam bastões de metais. Batem com eles em placas e no chão. Ressoam como sinos violentos. Violentos mas não agressivos. Como ser violento sem agressividade? Os bastões são parte deles... Parte que ecoam uma outra voz que se dissipa. Duas dessas criaturas começam a girar com os bastões nas mãos. O girar faz criar o gesto. O girar transforma a relação desses corpos com o espaço. Elas giram muito rápido. Seguem girando e deixando com que esse looping, que parece poder durar pra sempre, as transforme. Elas são transformadas e eu vou me transformando junto.

Começo a perceber que eu também entro em giro. É uma hipnose. Não é possível isso não ser um transe. Tem um controle... Não é um controle, é uma certa qualidade de atenção. Não é atenção. É estar em consonância com sua própria percepção. Será que isso existe? Eu não sei... Não sei se sei alguma coisa disso aqui. Acho que não consigo mais saber. Só sei me alterar. É inominável.

Eles seguem girando como se o tempo houvesse pausado. Como se não houvesse início, como se só fosse. Uma pausa no tempo, sem pausar. Parece que dura uma eternidade; uma suspensão contínua. E eles giram, giram, giram.

Há outro som... Uma orquestração que parece cordas de metal em roldanas, rodas de um trem... não... são ondas metálicas que giram tanto quanto eles. O giro

aumenta, o som fica mais veloz e eles batem com o bastão no chão. Juntos. Sino: pulso que marca o não tempo. Uma hipnose que não me tira daqui, mas afirma e confirma minha presença.

A luz me cega de novo. Uma mulher bem no centro. Um bastão que cai quase em cima dela. Ela não se assusta e pega o bastão. Deixa esse bastão habitar seu corpo, ele transita por ela, ela não o controla, ela permite que ele esteja nela e ela nele, sem cessar. O bastão voa nela e quando ela o perde, ela não perde, ela deixa sua reverberação atuar sobre ela. A reverberação dela age nos outros como uma ação fantasma. Que que isso? Não são duas coisas: é um e outro. Não é um e outro, é um e um. É um. Quando o bastão cai e eles se separam, o bastão continua reverberando em seus corpos. O gesto segue, não como lembrança, mas como realidade. Não é uma lembrança da relação, é a relação em outra ordem, ela ocupa os outros corpos. Não é um domínio de instrumento, de artefato. É uma simbiose. Um fantasma de ação... Será que isso é um fantasma? Não é um fantasma porque é materializado. Um fantasma materializado; eles criam coisas impossíveis! Um fantasma em matéria não existe, mas existe porque estou vendo isso. Eu vivo isso.

Eu já não respiro. Já não me separo deles. Quem são eles? Não é quem: o que são eles? Não me interessa responder, mas continuo perguntando porque não há como não questionar.

Tem uma espera, tem um vazio. Repleto.. Um vazio que espera, que percebe. O corpo pulsando em cada célula. Pulsando o espaço. Um espaço sem limite. Será que é assim que é estar fora da terra? Mas não é fora da terra...

O som segue, eles seguem com o som, o som segue com eles. Alternam-se entre girar com o bastão e deixar o bastão habitar o corpo. O que que é isso? Como acontece isso? Sou levada com eles. Não sei onde estou, não sei dizer o que sinto. É outro lugar, é outro espaço, é outro tempo. É outra coisa. É outro tudo.

A luz volta a cegar e eles são espectros de tudo aquilo que aconteceu até agora. Tudo aquilo que vivi/vi/passei, retorna. Tudo aquilo que eles fizeram, retorna. Ali o vestígio de tudo: o bastão sendo tomado, o giro. Tudo de novo: fantasma materializados, sacerdotes, xamãs, monges, animais, alienígenas. Cada vez com mais força. São todos esses juntos... Estou num abismo que não é um abismo para o nada, é um abismo para o tudo.

É uma bruxaria. É um feitiço que eu preciso. Eu quero estar aqui, eu preciso estar aqui, não quero estar em outro lugar. Eu quero continuar aqui, eu quero que o tempo pare. Continua! Me deixa aqui, porque eu não quero saber quem eu sou. Me enfeitiça, me leva junto. Me encanta. Por favor, me encanta. Não me tira daqui.

E eles se revelam cada vez mais. Nus, fica evidente que eles não estão humanos. Isso aqui é outra ordem de vivo. É outra ordem de mundo. São os encantados.

SIM

Eu não quero saber nada. Eu quero ficar aqui. Eu quero ficar nisso.

Eles param, e eu me sinto flutuando fincada no chão. Eles criam céu. Um céu que nasce deles e nos invade. O som volta. Aquele som, aquele coro. Percebo meu corpo inteiro formigar, enquanto o som me invade, enquanto o céu me invade. Do que que eu sou feita? Eu não sei dizer, não quero dizer. Não quero existir. Não, eu quero existir aqui.

O céu ocupa todo o espaço. Não estou nesse mundo. Quero permanecer aqui. Eles agora giram com cordas que cortam o céu. Pequenos brilhantes. É lento. Me contém

ao mesmo tempo que me faz transcender. Como é que pode isso? Como é possível fazer isso?

Não tem mais tempo. Não tem mais pausa. Não tem mais suspensão. Não tem mais espaço. Só tem isso. Tem esse som. Não tem mais eu. Não tem mais eles. Não tem mais tempo. Não tem mais espaço. Mas tem nisso. Eu sou isso. Eu não existe. Isso.

DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS COMO RECURSO | DISCURSIVO NA CENA: PARTICIPAÇÃO E | SISTEMAS DE *FEEDBACK* HUMANO-MÁQUINA

Patrícia Teles (UnB)
patriciateles86@gmail.com

O presente projeto tem por finalidade investigar os dispositivos tecnológicos aplicados em produções artísticas de caráter cênico que propiciam a participação do espectador. O estudo busca identificar as possibilidades de intervenção do público por meio de sistemas de *feedback* humano-máquina, neste contexto, o espectador gera sinais de *input* ao sistema que está programado para responder a estímulos recebidos por meio de alterações corporais, visuais ou sonoras na composição artística, esta, portanto, suscetível a constantes transformações.

A pesquisa encontra-se em fase de levantamento de referentes artísticos que, a partir da década de sessenta, desenvolvem projetos com sistemas eletrônicos objetivando uma experiência sensorial e estética distinta, em que a significação da

obra, e por vezes sua existência, são dependentes da participação do espectador. Segundo Couchot (1997) as tecnologias numéricas proporcionam formas de participação mais abrangentes e elaboradas, “o observador não está mais reduzido somente ao olhar. Ele adquire a possibilidade de agir sobre a obra e de a modificar” (p.140). Nesse sentido, o estudo resulta do interesse em pesquisar a composição cênica aberta, construída a partir da relação com o espectador.

A comunicação pretende analisar como os recursos tecnológicos, aplicados em trabalhos cênicos, redimensionam a poética do espetáculo. Dentre os exemplos abordados está *DUSK – An Interactive Theatre Production*²⁴ (2014), montagem teatral realizada por estudantes da Bauhaus-Universidade Weimar na Alemanha. A peça utiliza sensor de frequência cardíaca, *kinect*, *Processing*, *Arduino*, entre outros dispositivos tecnológicos, para criar sistemas reativos que respondem a movimentação do atores no espaço e a intensidade da voz (*input*), transformando as imagens projetadas no cenário (*output*). Isaacsson (2010) aponta para uma mudança de paradigma na prática teatral: “(...) faz-se necessário examinar os comprometimentos da integração da tecnologia em termos de novas competências técnico-artísticas, reconhecendo que ao ator são exigidos novos predicados, o domínio de princípios muitas vezes oriundos de outras artes” (p.4).

²⁴ Video de registro: <https://vimeo.com/123767959>. Acesso em 9ago.2017.

O monólogo *Regurgitofagia* (2004) de Michel Melamed é outro exemplo de como os aparatos eletrônicos funcionam como recursos discursivos no teatro. Durante a encenação o ator-performer permanecia conectado - pelos punhos e tornozelos - a cabos que liberavam descargas elétricas sempre que ocorriam reações sonoras (risos, aplausos, tosse, etc.) da plateia. Os ruídos dos espectadores eram captados por microfones que, por meio de uma interface, transformava as reações sonoras em dados numéricos (códigos binários). Estes dados funcionavam como sinais de *input*, que ao serem processados pelo computador, liberavam eletrochoques no corpo do ator que, por sua vez, reagia automaticamente ao impacto do choque.

Atualmente existe um movimento tecnológico baseado no conceito do D.I.Y. (*Do It Yourself*), que incentiva a aprendizagem da programação por qualquer pessoa. Cada vez mais aparatos funcionais, caseiros e baratos para fins diversos são construídos por pessoas sem conhecimentos avançados em ciência da computação. Como resultado tornou-se viável a produção artística de sistemas complexos sem a colaboração de um especialista, com os avanços tecnológicos que tornaram *software* e *hardware* de programação mais acessíveis, os artistas logram uma independência produtiva. Por outro lado, surge um novo tipo de colaboração, baseado no intercâmbio de informação, por vezes anônima, e disponível em incontáveis *web sites*, entre eles o *Git Hub*. Neste aspecto, cabe ressaltar o

surgimento de um novo perfil de artista, o artista-programador, que trabalha de modo processual apropriando-se de outros códigos e mesclando linguagens de programação.

Referências

COUCHOT, Edmond. A arte pode ainda ser um relógio que adianta? O autor, a obra e o espectador na hora do tempo real. Em DOMINGOS, Diana. Arte no Século XXI: A Humanização das Tecnologias. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea. Revista Sala Preta, Universidade de São Paulo, v.8 2008. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373> > . Acesso em 14jul.2017.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370> >. Acesso em 14jul.2017.

GIANNETTI, Claudia. Estética Digital: Sintopia da Arte, a ciência e a tecnologia. Belo Horizonte: Editora Arte, 2006.

GIANNETTI, Claudia. El espectador como interactor. Mitos y perspectivas de la interacción. Conferência pronunciada no Centro Callego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, CGAC, 2004.

GONZÁLEZ, Anxo Abuín. Teatro y Nuevas Tecnologías: Conceptos Básicos. In Signa: Revista da Asociación Española de Semiótica, núm. 17. Madri: Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías; Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa, pp. 29-56, 2008.

ISAACSSON, Marta. Cruzamentos Históricos: teatro e tecnologias de imagem. Uberlândia: Revista ArtCultura, v.13, n.23, p.7-22, jul-dez 2011.

ISAACSSON, Marta. Diálogos do Ator com a Tecnologia. Disponível em: <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n3_02.pdf >. Acesso em 14jul.2017.

PAVIS, Patrice. A Encenação Contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RANCIÈRE, Jacques .El Espectador Emancipado. Buenos Aires: Manantial, 2010.

WEIBEL, Peter. El mundo com Interfaz. Disponível em: <<http://www.elementos.buap.mx/num40/pdf/23.pdf> > Acesso em 14jul.2017.

Pedro Isaías Lucas Ferreira (UFRGS)
arteriacine@gmail.com

Esta pesquisa consiste no estudo sobre o corpo espetacular a partir da análise de fenômenos observáveis na vivência cênica do ator Rolando Boldrin. A pesquisa também avalia as estratégias para a produção dos dados a cerca de situações nas quais o espetacular pode ser reconhecido ou apropriado a partir das práticas teatrais de Boldrin e de outras experiências cênicas, tais como as da radionovela, do teleteatro, da telenovela e do cinema. A pesquisa promove o acesso a análise crítica de testemunhos do ator. Neste trabalho o espetacular é considerado como “a física peculiar do espírito” (PRADIER, 1998), que se manifesta numa maneira de agir que difere do comportamento cotidiano, com o pressuposto da participação e emanção mutual entre pessoas. Esse conceito de espetacular precisa ser apropriado para a atuação específica de Boldrin nos meios radiofônicos, televisivos e cinematográficos.

A este estudo interessa a corporalidade de Boldrin em diferentes ambientes cênicos e seu exercício de transmigração de conhecimentos e de técnicas, de um âmbito para o outro, com o objetivo de realizar práticas espetaculares nessas diferentes expressões dramáticas. Os recursos utilizados são a “cartografia” (KASTRUP, 2014) de contatos realizados com Boldrin, a entrevista e o estudo de publicações sobre o ator e sobre o meio radiofônico, teatral e televisivo no qual ele atuou nas décadas de 1950, 1960 e 1970. Outro recurso utilizado é o estudo sobre o trabalho dos contadores de causos.

A primeira etapa do trabalho consistiu no processo de escolha da atriz decana ou do ator decano para fazer parte desta pesquisa. Buscava-se um ator ou atriz da geração mais experiente ainda em atividade. Paralelamente a isso foi realizado um estudo de textos, para auxiliar na atualização e ou apropriação de conceitos necessários à análise a ser empreendida, tais como o espetacular e a espetacularidade, além dos conceitos de experiência e de memória. Para a elaboração de uma metodologia foram estudados textos sobre cartografia em pesquisa qualitativa, textos sobre história oral e sobre formas de condução de entrevistas por documentaristas. Também foram estudadas monografias, dissertações e teses que trabalharam com atores experientes em seus temas. O objetivo era avaliar as metodologias já utilizadas e tentar aproveitar alguns de seus

aspectos para compor um método mais apropriado para este trabalho. Tanto os estudos teóricos, quanto os estudos metodológicos foram decisivos para a escolha do ator Rolando Boldrin, uma vez que ambos estudos apontavam as vantagens de pesquisar o trabalho de um ator contador de causos, que iniciou sua carreira no rádio e, na televisão, participou dos tempos da teledramaturgia realizada ao vivo. Outro ponto favorável é o fato de que Boldrin continua ativo. No período em que esta pesquisa é realizada, ele continua apresentando seus espetáculos de narração de causos, além de dirigir e apresentar o programa Sr. Brasil, gravado pela TV Cultura de São Paulo e que também vai ao ar semanalmente pela TV Brasil, em rede nacional.

As experiências de outros pesquisadores em artes cênicas sinalizam as dificuldades de agendamento de entrevistas com atores experientes que, além de possuírem idade avançada, permanecem ativos profissionalmente. Os seus agentes acumulam as tarefas de manter ocupados os seus preciosos agenciados e, ao mesmo tempo, zelar pela saúde e repouso deles. Como as atividades criativas são prioritárias, as entrevistas são colocadas em segundo plano. Por essas razões, a adoção de certas práticas da abordagem cartográfica mostrou-se adequada à missão de aproveitar cada contato feito com Boldrin como material útil para a reflexão que esta pesquisa propõe. Dessa forma, foi possível uma produção de dados antes da viabilização da

entrevista. Isso constitui um aporte relevante para a análise crítica e para a realização da própria entrevista. Atualmente já foram cartografados dois encontros com Boldrin e foi realizado o agendamento do terceiro encontro. Também foram iniciadas as tratativas para a realização da entrevista com o ator.

Referências

KASTRUP, Virgínia (org). ***Pistas do Método da Cartografia***. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PRADIER, Jean Marie. A Carne do Espírito. In: ***Revista Repertório***. Salvador: Editora da UFBA, 1998.

O E COMPOSIÇÃO: | **INVESTIGAÇÕES SOBRE TREINAMENTO E COMPOSIÇÃO:** | INVES
TONIN ARTAUD | **BUSCA POR UMA POÉTICA INSPIRADA EM ANTONIN ARTAUD** | BUSCA

Maria Rachel de Souza Chula (UDESC)
rachelchula0408@gmail.com

O presente projeto visa dar continuidade e aprofundar a pesquisa iniciada no Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC no ano de 2014, originada na Disciplina de Prática de Direção Teatral II ministrada pelo Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro no ano de 2013/2. Para a pesquisa contei com a parceria prática do meu colega de curso, o ator-pesquisador Marco Laporta²⁵ com vistas à estruturação de um treinamento corpo vocal e à criação dramatúrgica atoral para o espetáculo *Projeto Artaud* e, pretendemos dar continuidade a nossa parceria.

²⁵ Ator-pesquisador graduado no Curso de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina no ano de 2014. Cf: LAPORTA, Marcos. **O ator como treinador de si mesmo:** reflexões a partir do treinamento em *Projeto Artaud*.

A futura pesquisa será feita em laboratório com o apoio da Dança, da técnica Vocal (Canto), da Auto-etnografia e da Cartografia como métodos de pesquisa e a Redução Fenomenológica (*èpoché*) como método de investigação para a composição em artes, na busca por uma quebra dos padrões do movimento do corpo vocal do artista/cênico²⁶, na criação de uma poética do movimento e na construção de uma dramaturgia.

A questão é investigar as possibilidades de improvisação em suspensão, de criação em devir-consciente, de experimentação das várias possibilidades do uso do corpo vocal.

Para tanto, é preciso, como disse Artaud:

[...] extrair da palavra as suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. [...] Tendo tomado consciência dessa linguagem no espaço, linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopeias, o teatro deve organizá-la, fazendo com as personagens e os objetos verdadeiros hieróglifos, servindo-se do simbolismo deles e de suas correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos (ARTAUD. 1993, p. 102).

²⁶ Optei pelo termo artista/cênico para me referir a atores, bailarinos, cantores, performers em geral.

Ir além das palavras e de suas significações, deixar reverberar o que está no devir e tornar consciente o momento presente, reter a ação, “parar para reparar e compor com”²⁷, ao invés de impor sobre a ação a nossa vontade, os nossos padrões e estados de conforto e de ânimo. Criar potências virtuais que a qualquer momento podem vir a se tornar reais, mostrando o poder da afecção dos corpos que está no âmago de questões como: O que pode o corpo? Qual o seu poder de afetar e ser afetado? O que diminui ou aumenta sua potência de ação? Que corpo é esse que me habita e o que move esse corpo? Que hierarquias de poder que padronizam os movimentos desse corpo que eu construo? E como desconstruí-lo?

Desenvolver uma pesquisa com duas vertentes processuais: uma vertente como *Práxis* que visará consolidar a sistematização de um treinamento que une o *Release Technique* usado na Dança Contemporânea e o *Ballet Clássico* em diálogo com a Educação Somática e a Técnica Vocal usada no Canto, para o desenvolvimento e aprimoramento técnico do corpo vocal do artista/cênico. E outra vertente como *Poiésis* que se articulará com técnicas de improvisação, de composição em suspensão, usando a Redução Fenomenológica (*epoché*) como princípio articulando às ideias de Antonin Artaud em diálogo com questões da contemporaneidade

²⁷ Aproprio-me aqui das palavras do coreógrafo João Fiadeiro que é criador e pesquisador da *Composição em Tempo Real*.

levantadas pelos artistas/cênicos envolvidos no processo, com vistas à construção de uma poética (para uma futura criação dramatúrgica a ser partilhada com o público, em forma de oficinas e produto cênico, posterior ao mestrado).

Refletir sobre as teorias de preparação do ator e o treinamento corpo vocal nas artes cênicas para efetivar as teorias de Artaud e sua contribuição. Discutir os princípios, teorias e conceitos propostos na pesquisa tais como: Suspensão; Devir; CsO; Duplo; Crueldade; Provocador Cênico (que será o foco de estudo do meu colega de pesquisa).

Investigar a validade da proposta de sistematização das técnicas de Dança, Canto e Teatro na preparação corpo vocal e para o desenvolvimento técnico dos artistas/cênicos em suas especificidades.

Traçar paralelos entre os preceitos artaudianos e a Arte, Filosofia e a Ciência, colocando em questão as ideias de Artaud e sua relevância na pesquisa sobre corpo vocal no treinamento e na construção de uma poética, de uma dramaturgia e, sua possível contribuição para o teatro da atualidade.

Referências

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 3ª ed. 2006.

_____. **Linguagem e Vida**. Organização J Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi e Antônio Neto. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Heliogabalo ou o Anarquista Coroado**. Tradução de Mário Cesariny. Lisboa Assírio e Alvin, 1982.

_____. **A Arte e a Morte**. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena, 1985.

_____. **Pour en finir avec le jugement de Dieu**. IN: Ouvres Completes, tomo XIII, Paris: Editions Galimard, 1974.

_____. **Textos, 1923-1946**. Tradução de Hugo Azevedo. Buenos Aires: Caldés, 1972.

ALLISON, Nancy. The illustrated encyclopedia of body-mind disciplines. New York: Rosen Pub Group, 1999.

BONDIA, Jorge Larrosa. **Notas Sobre a Experiência e o Saber de Experiência**. Revista Brasileira de Educação. Conferencia proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas em julho de 2001. Tradução de João Wanderley Geraldi. Campinas, Brasil, 2002.

CHANTAL, Jaquet. **A unidade do corpo e da mente. Afetos, ações e paixões em Espinosa**. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2011.

CORIN, Florence. Le sens du mouvement. (O sentido do movimento). Entrevista com Alain Berthoz, p. 80-93. IN:

DEPRAZ, Natalie; VARELA, Francisco; VERMERSCH, Pierre. **A redução à prova da experiência**. Arquivos Brasileiros de Psicologia. V. 58, n. 1, Rio de Janeiro, junho de 2006.

DEWEY, John. **Arte e experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DOMENICI, Eloisa. “O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo”. In: **Pro - Posições**, Campinas, v.21, n.2 (62), p.69 – 85 maio/ago. 2010.

_____ **ARTAUD**. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.

ESPINOSA, Bento de. **ÉTICA**. Tradução: Parte I: Joaquim de Carvalho; Parta II e III: Joaquim Ferreira Gomes; Parte IV E V: António Simões. Introdução e Notas: Joaquim de Carvalho. Prefácio: Joaquim Montezuma de Carvalho. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

FIADEIRO, João. EUGENIO, Fernanda. **Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab e a investigação das praticas de encontro e de manuseio coletivo do viver juntos. Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas**. n.19, Florianópolis: CEART/UDESC, 2012.

FORTIN, Sylvie. **Quando a ciência da dança e a educação somática entram nas aulas de técnica de dança**. Pró-Posições. Campinas: Editora Unicamp, 1998.

_____ Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa

na prática artística. **Revista Cena**, n. 7, 2010. Disponível em:
<<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>>. Acesso em abril de 2014.

GALLO, Silvio. **Foucault: do cuidado de si como resistência à bi política** – Disponível em:
<http://cameraweb.ccuec.unicamp.br/video/7WM9WAN2G85K/#sthash.lk86Fzjb.dpuf>

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Volume 3**. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lucia Claudia Leão e Sueli Rolink. Coordenação de tradução Ana Lúcia de Oliveira. Coleção TRANS. Editora 34, São Paulo, 1996.

GIL, José, **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. Tradução: Miguel Serras Pereira. .Relógio D'Água Editores, Novembro de 2001.

KASTRUP, Virginia. **A Aprendizagem da Atenção na Cognição Inventiva**: IN Psicologia & Sociedade; 16 (3): 7-16, setembro/dezembro, 2004.

LEPECKI, A. La ontologia política del movimiento. IN: LEPECKI, André. **Agotar la Danza. Performance y política del movimiento**. Colección Danza y pensamiento. Madrid: Universidade de Alcalá, 2008.

_____. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento**. Revista de Estudos em Artes Cênicas, n. 19, Florianópolis: CEART/UDESC.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; DA ESCÓSSIA, Lilliana (org.). **Pistas do método de cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

PELBART, Peter Pál. Indivíduo e potência IN: NEUPARTH, Sofia; GREINER, Christine (org.). **Arte Agora. Pensamentos enraizados na experiência.** São Paulo: AnnaBlume, 2011.

RAMOND, Charles. **Vocabulário de Espinosa.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RAMOS, E; KASTRUP. V; ESCOSSIA, Lida. **Pistas do método cartográfico, pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2012.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **A mente incorporada. Ciências Cognitivas e Experiência Humana.** Porto Alegre:

GUARANI MBYÁ | A DANÇA NA CAMINHADA DAS MULHERES GUARANI MBYÁ | A DAN

Rafaela Samartino Herran (UDESC)
rafasamartino@gmail.com

A presente pesquisa pretende, através de um estudo teórico e prático, desvendar alguns aspectos das danças das mulheres Guarani Mbyá no intuito de alimentar as reflexões a respeito dos corpos e da subjetividade no campo das artes cênicas. Meu encontro com os Guarani Mbyá, da aldeia Yynn Morotí Wherá, de Balneário São Miguel – Biguaçu/SC, aconteceu em novembro de 2011. Foi a partir daí iniciou meu estudo sobre o teko (sistema de vida, cultura) Guarani, meu entendimento e solidariedade à luta de todos os povos originários, meu aprendizado sobre a relação com a natureza e os seres invisíveis; um processo de desconstrução de paradigmas, de auto cura e autoconhecimento. Arisco dizer que iniciou em mim uma micro revolução que neste momento está mais fortalecida, com maior alcance para reverberar e atingir novos corpos, criar outros espaços, novos movimentos e assim contribuir para a resistência indígena. Portanto, um dos objetos desta pesquisa é o

teko (sistema de vida, cultura) dos Guarani e o discurso sobre as almas (os *nhe'e* dos Guarani) que acredito ser a porta de entrada necessária para acessarmos os corpos e os seus movimentos. Abordarei as danças do Xondaro, Tangará, dança ritual, em especial a dança da mulheres, dentre outras, como parte dos métodos de fabricação dos corpos Guarani. Tenho o intuito de promover um diálogo entre as artes cênicas (teatro e dança) e a antropologia a partir de um olhar sobre as práticas rituais e a cosmologia Guarani. Eu, enquanto pesquisadora *jurua* (branca) junto às lideranças da comunidade, pretendo organizar encontros onde estejam presentes jovens e velhos e onde a dança seja o tema das conversas e práticas; atendendo à uma vontade latente de retomar as danças tradicionais, nascida nas próprias mulheres da aldeia. Dado que todo processo histórico implica transformações, as sociedades indígenas mudam porque a cultura é dinâmica, ou seja, as novas situações que um povo vai vivenciando vão transformando antigas concepções, que resultam em novos comportamentos, assim, um povo vai construindo a sua história. A reinvenção da tradição Guarani é uma constante necessária, para a compreensão da qual é imprescindível apelar à sua cosmologia. Segundo Viveiros de Castros:

não há como privilegiar a estrutura sociológica em detrimento do discurso sobre as divindades e as almas sob pena de não encontrarmos nada, ou quase nada - ou outra coisa: os deuses, os mortos, o discurso [...] o conceito de mudança cultural é reelaborado pela "dialética

tradição/invenção que sustenta a reprodução cultural dessas sociedades” (Viveiros de Castro e Carneiro da Cunha, 1993, p.12).

As danças Guarani tem a ver com a alegria, saúde e com a espiritualidade. A dança é uma forma deles adquirirem equilíbrio físico e mental, ter agilidade, estar disposto e atento, para ter um corpo leve e saudável, desenvolvendo e aperfeiçoando seu teko. Para os Guarani é uma forma de mostrar que estão em sintonia com os nhanderu kuery (as divindades), porque os nhe’e kuery estão dançando no pátio da opy (casa de reza), nas moradas do Nhanderu etc. Por isso, fazem o mesmo que os nhanderu kuery, para mostrar que não se esquecem de onde vieram. Ana Ramo em sua tese explica que “A importância de repetir na Terra o que o ‘povo do alto’ (yvategua va’e) faz no seu amba constitui o núcleo da maior parte das explicações sobre as ‘regras’ (teko) entre o Mbya” (Affonso, 2014, p.64). Por meio da dança é possível alcançar o fogo celeste das divindades, onde a pessoa entra em transe. Mas para alcançar esse fogo celeste, quando se está no meio de uma dança, é preciso elevar os pensamentos até chegar a uma divindade maior. Entre os Guarani a alegria e a leveza, adquiridas na dança, são a via para a superação da morte.

Posso afirmar que o rito é a memória viva, se movimenta no corpo que dança, nos objetos que são consagrados, nos instrumentos que são tocados. Encontrar esse ser/sendo no instante exato é, no meu ponto de vista, um dos objetivos da dança

ritual Guarani, pois este eu presente é o que nos conecta com o *nhe'ë*, por sua vez nos conecta com Nhanderu (divindade), mostrando que não esquecemos de Nhanderu e assim nos fazendo lembrar que não fomos esquecidos também, o que nos dá alegria.

Reconheço ao menos um sentido importante, quando nos entregamos a dança: alcançar uma possível imortalidade, na alegria vivida na afirmação da vida, em cada movimento, transmutando o pesado no leve, o sofrimento em alegria, o baixo no alto.

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

Esta comunicação abordará o trabalho da atriz e do ator em ambiente de aprendizado hospitalar. É uma das partes da pesquisa: Práticas de Teatro na formação de Médicas(os) e Enfermeiras(os).

Iniciará explicando a metodologia, bem como as técnicas de simulação utilizadas nas graduações de medicina e enfermagem. Será dado enfoque as práticas e simulação, advindas do teatro tais como cenários, roteiros, montagem da cena, caracterização de personagens, artistas e bonecos.

Artistas profissionais e pacientes simulados (bonecos/robôs que simulam seres humanos). Esta prática faz parte de proposta pedagógica dialoga com as políticas públicas de humanização em saúde. 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.

O EXPERIÊNCIA DO SENSÍVEL: | **O CORPO COMO EXPERIÊNCIA DO SENSÍVEL:** | O COR
O PARA A PRESENÇA CRIATIVA | **UM CAMINHO PARA A PRESENÇA CRIATIVA** | UM CA

Renata Mara Fonseca de Almeida (UDESC)
remaradanca@gmail.com

Minha pesquisa de doutorado consiste na organização e elaboração de um trabalho corporal a partir das especificidades da minha atuação como artista de dança, docente e pesquisadora. A proposta sustenta-se na compreensão do corpo como experiência do sensível e é destinada ao exercício da criatividade. O que chamo de experiência do sensível baseia-se, por um lado, nas contribuições de Larrosa (2002) quando ele diz que a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca e não o que se passa ou o que acontece. A experiência é o que ocorre dentro de nós. Esse espaço tempo sensível em que algo acontece é o nosso corpo. Sendo assim, a noção de experiência apresentada por Larrosa (2002) aproxima do conceito de *soma* que conforme *Thomas Hanna (1986)*, é o *corpo* humano percebido de dentro, numa percepção em primeira pessoa, a partir do próprio sentido da propriocepção.

Nota-se que nas duas referências que sustentam meu entendimento do corpo enquanto experiência do sensível está a dimensão do si, do ser. Refiro-me à nossa capacidade de sentir, si próprio e o mundo, ou seja a abertura e disponibilidade para sermos afetados, movidos pelos elementos sensíveis do mundo. Um corpo percebido a partir de si, aberto para as experiências do mundo, atento ao que acontece dentro de si e capaz de ser afetado pelo mundo é um corpo em estado de presença criativa. Nessa perspectiva, a criatividade pode ser reconhecida tanto como nossa capacidade de sermos afetados e sensibilizados quanto nossa abertura e disponibilidade para sermos tocados pelo que nos acontece. Criamos tanto quando ampliamos, especificamos e refinamos nossas respostas a partir do aprendizado em sermos afetados pelos elementos sensíveis do mundo, quanto quando paramos e suspendemos nossos juízos, nos propondo a uma afetação receptiva, em clara conexão com a nossa presença.

Ao associarmos a criatividade à presença, nos deslocamos da noção de criatividade como capacidade para a ideia de manifestação. Como aponta Cameron (2014), a criatividade não é algo que se possui e sim, que se expressa através de nós. A criatividade é a força que nos anima. “Nesse sentido, ao conectarmos com a nossa criatividade, não estamos fazendo nada mais do que nos conectar com a realidade que já existe dentro de nós”. Dessa forma, “o que devemos fazer é nos reconectar

com a realidade criativa de nosso ser, com os impulsos criativos que pulsam incessantemente dentro de nós. A criatividade, em essência, é o próprio ato de existir” (CAMERON, 2014, p. 81,82).

Contudo, se a percepção da criatividade como algo intrínseco a existência, ou o contrário, a existência como a manifestação da criatividade, parece muito distante de nossa realidade, talvez seja porquê nos distanciamos de nossa capacidade de nos maravilharmos com o mundo. É preciso retomar o prazer de nos sentirmos vivos em um cotidiano que não seja feito apenas de deveres, obrigações e tarefas a serem cumpridas sob a lógica da produção, da eficiência e do consumo. Duarte Júnior (2002) aponta a necessidade de percebermos nossa integração sensível com a realidade ao entorno e de recuperarmos a percepção estética da existência.

Sendo assim, compartilho na minha tese o que toca este corpo, de mulher, artista que faz e ensina dança, atravessada por um modo singular de ver o mundo. Torno presente o que me mantêm viva, o que mantêm a vida neste corpo a fim de criar caminhos que façam da sensibilidade de nosso corpo um dispositivo para uma presença criativa. Me dedico a encontrar formas de tornar nossa existência uma experiência estética.

Buscando coerência entre o que investigar e como fazer, a presente pesquisa, de natureza teórica e prática, vem sendo realizada através de laboratórios e estudo de referenciais teóricos que dialogam com o tema de meu interesse. Os ditos laboratórios consistem no conjunto de atividades artísticas e pedagógicas que venho propondo na construção dos pilares desse trabalho. Tais atividades são tanto as minhas experiências como docente, ou seja as aulas, oficinas que proponho, quanto as que participo, além dos processos de criação artística que venho desenvolvendo. Em síntese, o principal campo da minha pesquisa é o meu próprio corpo. Construo conhecimento ao observar e refletir sobre o meu ser corpo e ter corpo em um diálogo contínuo entre a minha prática e a de outros artistas, docentes e pesquisadores.

Espero que ao pesquisar, experimentar e criar caminhos comprometidos com a natureza sensível do corpo, sob a perspectiva da união do corpo, da mente e do espírito, amplie-se a compreensão da criatividade. Desejo como resultado de minha pesquisa contribuir para o exercício da criatividade como uma prática de si, em que aquele que a experimenta pode se reconhecer como sujeito criador: criador de si, de diferentes formas de existir, de se mover, estabelecendo novas relações com o corpo, o espaço e o tempo, propondo novas maneiras de estar em cena, contribuindo para estéticas diferenciadas no campo das artes cênicas.

Referências

CAMERON, Júlia. A arte de viver. In: HENRIQUES Jr, Lauro. *Palavras de poder: entrevistas instigantes com grandes mestres da atualidade*, vol. 3. São Paulo, Alaúde Editorial, 2014.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. 2000. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, São Paulo, 2000.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. Entrevista realizada pela Prof^a. Dra. Carla Carvalho. *Revista Contrapontos - Eletrônica*, Vol. 12 - n. 3 - p. 362-367 / set-dez 2012. Nas citações de Duarte Júnior (2012), p. 362-367.

HANNA, Thomas. What is somatics? *Somatics: Magazine-journal of the bodily arts and sciences*, v.5, n.4, 1986, p. 4-8.

LARROSA, J. Bondia. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Rev. Bras. Educ.* [online]. 2002, n.19, p. 20-28. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

NARRATIVAS DE CORPOS E OBJETOS: | **NARRATIVAS DE CORPOS E OBJETOS:** | NARRA SUBJETIVIDADES MATERIAIS | **PERCURSOS DE SUBJETIVIDADES MATERIAIS** | PERCU

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

Narrativas de corpos e objetos, como título, nomeia a pesquisa realizada dentro da área do teatro de animação. Essa área engloba universos muito diferentes em termos poéticos como teatro de bonecos, teatro de sombras, máscaras, objetos, etc. É sob a perspectiva de que corpo e objeto, quando em contato, possibilitam um diálogo entre si que não é experienciado por um possível público. Essa experiência, subjetiva, possui uma dimensão não espetacular. São exatamente essas relações entre corpo e objeto, que não possuem um caráter espetacular nem são definidas estritamente como teatrais, o foco da presente pesquisa de doutorado. Para discutir essas narrativas parto da pesquisa sobre objetos votivos encontrados aos pés de imagens sacras ou em salas de milagres. Tais objetos possuem características bastante diferentes dos objetos espetaculares, ou seja, dos objetos que são destinados a participarem de espetáculos. Gestos e objetos que se apresentam, em

diálogo nesses espaços são, muitas vezes de autoria desconhecida, algo também diverso do universo espetacular. O conceito do qual inicio a reflexão sobre estes gestos e objetos, especificamente, é o conceito de “paraliturgia” proposto por Maria Augusta Machado Silva. O objetivo da pesquisa é refletir sobre gestos, objetos anônimos e como se apresentam em sua diversidade estética ao narrarem uma porção do mundo contemporâneo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Altíssima pobreza**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2014.

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo : Perspectiva, 2003.

SILVA, Maria Augusta Machado Da. **Ex-votos e orantes no Brasil**. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 1981.

Sarah Marques Duarte (UFBA)
sarahmd4@hotmail.com

Estratégias participativas na arte de ação - parte da pesquisa de doutorado *Arte de Ação e Participação* - investiga o modo como a participação do espectador reconfigura e redimensiona a experiência estética e objetiva identificar as particularidades da arte de ação²⁸ participativa na América Latina. A investigação dá continuidade ao estudo iniciado no mestrado acerca da performance desde o contexto latino-americano, desta vez, com o olhar sobre ações participativas. Para o desenvolvimento reflexivo partiu-se da identificação e análise de obras. O estudo encontra-se em etapa de observação destas ações com foco em suas estratégias de

²⁸ Arte de ação utilizado como sinônimo de performance, como identifica Diana Taylor em sua definição de performance no artigo *Hacia una definición de performance* (2001). Opta-se pelo termo devido ao recorte geocultural da pesquisa.

composição. Pretende-se compartilhar os questionamentos que atravessam o objeto da pesquisa a partir da exibição do registro de duas ações²⁹ da artista-pesquisadora.

Em seguida, desenvolverá a argumentação a partir da análise das estruturas formais que fundam estas experiências.

A pesquisa aborda projetos que trabalham a dimensão social da arte, a política do acontecimento, a duração e a intersubjetividade em proposições que se configuram como dispositivos de relação entre performers e 'não-espectadores'. Resgatando obras desde a década de setenta para amparar a investigação da performance hoje, articula-se o pensamento ao redor das noções 'primeiras' acerca da arte de ação neste contexto com as particularidades presentes em propostas relacionais.

A partir deste eixo, pretende-se o estudo da participação nas artes e na arte de ação como forma de afirmação das obras como experiências co-criadas. O foco de

²⁹ A performance *Nacimiento de la Pintura* - apresentada na Bienal de Performance de Buenos Aires 2017 - foi resultado da pesquisa de mestrado da artista intitulada *Propuesta para un cuerpo-output: El cruce de lenguajes en una performance mediada por la tecnologia* (Universidad Nacional de las Artes). A segunda ação foi gerada em investigação de especialização e resultou na obra com título: *Acción de cargar un objeto en un trayecto urbano con la ayuda de transeúntes*. Ambas dialogam com as problemáticas trabalhadas no estudo da participação em ações de artistas latino-americanos.

discussão para o seminário incide sobre o como as experiências participativas redimensionam as relações entre obra-artista-espectador. A partir do registro de obras, discute-se os mecanismos utilizados pelos artistas para envolver o ‘espectador’ no interior das ações, de modo a configurar-se como parte da poética destas experiências.

A reflexão parte do estudo de noções como de *coeficiente da arte*³⁰, de *transitividade*³¹, de espectador emancipado, de participante, de *espectador-performer*, para abordar obras em que a ação compartilhada entre artistas e espectadores gera e consiste na experiência estética. Este resgate tem como objetivo analisar os modos em que os artistas concebem a participação como parte da elaboração de sentido (mesmo que este resista à interpretações) de suas ações, redimensionando questões que fundamentam a performance como expressão artística espetacular³², como presença corporal no desenvolvimento de

³⁰ *Coeficiente da arte*: expressão utilizada por Marcel Duchamp para referir-se ao espaço criativo do espectador na obra de arte.

³¹ Bourriaud, em *Estética Relacional* (2008), reflexiona acerca da propriedade transitiva da obra de arte. Esta é condição de sua existência, já que não sendo assim, seria um “objeto morto, aplastado pela contemplação” (p.28).

³² No sentido de algo para ser visto, como definido por Jorge Glusberg em *A Arte da Performance*. (2009, p.43)

ações³³, como acontecimento em copresença entre performer e espectadores, entre outras.

Referências

ACHA, Juan. *Aproximaciones a la Identidad Latinoamericana*. México: Facultad De Arquitectura y Diseño de la UAEM, 1996.

ALONSO, Rodrigo. Entre La Intimidad Tradición y la Herencia. Em: Alcázar, Regina y Fuentes, Fernando. *Performance y Arte de Acción en América Latina*, México: Ex Teresa Ediciones Sin Nombre, 2005.

BARTHES, Roland – The Death of the Author. Em: BISHOP, Claire. *Participation*. London: Whitchapel Gallery e MIT Press, 2006.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells – Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso, 2012.

BOURRIAUD, Nicolás. *Estética Relacional*. Trad: Bottmann, Denise. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARLSON, Marvin. *Performance - Uma Introdução Crítica*. Trad: Diniz, Thais Flores Nogueira, Pereira, Maria Antonieta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

³³ Clemente Padín no artigo Performance desde la Perspectiva Latinoamericana (s.d.) destaca os fundamentos da performance em três pontos: “três elementos inseparáveis: o performer, a ação que desenvolve e o público”(Padín, s.d.).

DEWEY, John, *Arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. ECO, Umberto. *Obra Aberta*, Barcelona: Ariel, 1962.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FÉRAL, Josette. *Além Dos Limites: Teoria e Prática Do Teatro*. Trad: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GOMES, Fernanda de Oliveira. *O espectador-performer: A exposição de si no cenário das tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

GROYS, Boris . A genealogy of participatory art. Em: BENEZRA, Neal (dir.). *The Art of Participation. 1950 to Now*. São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2008. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção De Presença*. Trad: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

KAPROW, Allan – Notes on the elimination of the audience. Em: BISHOP, Claire.

Participation. London: Whitcapel Gallery e MIT Press, 2006.

KUSCH, Rodolfo. *Anotaciones para una Estética de lo Americano*, Buenos Aires: Comentario N° 9, 1955.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Trad: Benedetti, Ivone. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

Stefanie Liz Polidoro (UDESC)
tefapolidoro@gmail.com

Esta pesquisa inicia no ano de 2009, durante minha graduação em Teatro, na disciplina de Atelier de Composição de Personagem, que propunha como objetivo a investigação sobre a máscara de bufão a partir das técnicas elaboradas por Jacques Lecoq. Tentando entender um pouco sobre o grotesco, fomos às ruas buscando referência naquilo que nos chamava a atenção pelo exagero, pela assimetria, pelo descontrole, pela falta de polidez – pois assim entendíamos o grotesco. Treinar o olhar para ver o torto fora de meu quintal, a fim de conseguir, depois de muita investigação, traduzí-lo em mim. (*Quanta petulância desta aspirante acadêmica!!!*) Acontece que depois de anos de pesquisa, de tanto olhar para o Outro, acabei chegando em mim, nas minhas contradições, no meu grotesco. A presente comunicação apresentará um pouco sobre os caminhos que venho trilhando acerca deste meu duplo bufonesco, o qual batizei de Ternurinha. Na atual fase da pesquisa, venho desenvolvendo palestras para apresentar em ambientes

acadêmicos (como foi o caso da *Semana dx Calourx* da UDESC/2017, e do *Fazendo Gênero/UFSC/2017*) e escolares (como o CEJA e a Escola Estadual Nora Herondina, ambas em Florianópolis), versando sobre temas como Feminismo, Democracia, Capitalismo e Necropolítica. Seguindo a perspectiva de Henri Corbin, do campo da antropologia do imaginário, Ternurinha se faz ao caminhar. É na diversidade de situações e públicos que ela se complexifica, que se torna viva.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. SP, Ática, 1988.

_____. *A intuição do instante*. Tradução Antonio de Padua Danesi. -2 ed.-Campinas, SP: Verus Editora, 2010.

BATESON, George. *Vers une écologie de l'esprit*. Paris: Ed. Du Seuil, 1977.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espço de observação*. SP, Perspectiva, 2002.

DAS, Veena. *Sujetos del dolor, agentes de dignidade*. Ed. Francisco A Ortega. – Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciência Humanas: Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar, 2008.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Antropologia da e na cidade, interpretações sobre as formas da vida urbana*. Porto Alegre, Marcavizual, 2013.

ELIAS, Norbert. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. 1ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística*. In: *Revista Cena*. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2009.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético. Uma pedagogia da criação teatral*. São Paulo: Ed.Senac, 2010.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. *Guerreiras e Heroínas em performance: Da Artetnografia à Metodologia em Artes Cênicas*. Campinas, SP: [s.n.], 2011. 535f

MURARO, Rose Maria. *Memórias de uma mulher impossível*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 2000.

RABINOVICH, Diana. *A angústia e o desejo do Outro*. Rio de Janeiro, Companhia de Freud, 2005.

ROUCHOU, Joelle. Memória do olfato: o cheiro de Jasmin. In VELOSSO, Monica P. Et ali (org). *Corpo, identidades, memórias e subjetividades*. Rio de Janeiro, Mauad e Faperj, 2009.

SACHS, Claudia Muller. *A imaginação é um músculo: a contribuição de Lecoq para o trabalho do ator*. Florianópolis, SC: [s.n.], 2013. 225f.

SIMMEL, Georg. Como as formas sociais se mantêm; A natureza sociológica do conflito; Sociabilidade um exemplo de sociologia pura ou forma. In: *Simmel* Organizador Evaristo de Moraes Filho e Coordenador Florestan Fernandes Sociologia. São Paulo, Editora Ática 1983.

TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*; Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis, Vozes, 1974

ES NA ESCOLA: | **UMA IDEIA DE FORMAÇÃO DE ESPECTADORES NA ESCOLA:** | UMA IL A, ÉTICA E POLÍTICA | **INTER-RELAÇÕES ENTRE ESTÉTICA, ÉTICA E POLÍTICA** | INTER-

Thiago de Castro Leite (USP)
thiago.castroleite@gmail.com

Ainda em fase inicial, a presente pesquisa destina-se a compreender em que medida o ambiente escolar, ao incluir o estudo e a prática da linguagem teatral, pode constituir-se como espaço-tempo potencialmente privilegiado para a formação de espectadores, tanto do ponto de vista estético, quanto ético e político. Nesse sentido, vislumbramos identificar na figura do espectador um alguém capaz de traduzir, examinar, ajuizar e atribuir sentido ao que lhe é exibido diante dos olhos, seja num evento artístico ou nas relações que tece com seus pares no mundo. Para tanto, propomos sair em visita ao pensamento de Hannah Arendt, Jacques Rancière e Paul Ricoeur, investigando como cada um desses autores compreende o papel do espectador, seja na fruição de um produto artístico - como no teatro ou na literatura - , ou dos atos realizados e palavras proferidas pelos homens no mundo. Em face das considerações examinadas acerca do espectador, propõe-se um olhar para a escola

e para o teatro realizado dentro dela, a fim de identificar como tal prática pode contribuir para uma ideia de formação de espectadores compreendida na inter-relação entre os âmbitos da estética, da ética e da política.

Assim como Arendt, Rancière destaca nossa condição de espectadores no mundo factual, compreendendo essa posição como “nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também como espectadores que relacionam a todo instante o que veem ao que viram e disseram, fizeram e sonharam” (RANCIÈRE, 2012, p. 21). Logo, concebe a fruição do espectador como uma atividade na qual “ao relacionar o que vê a outras cenas já assistidas e a experiências conhecidas em outras circunstâncias de tempo e espaço, pode-se dizer que ele de certo modo reconstrói a cena a partir de seus referenciais” (PUPO, 2015, p. 59).

Esse reconstruir caracteriza a fruição de uma obra de arte como uma atividade a ser realizada pelo espectador, revelando um protagonismo deste em face do que lhe é apresentado. E, para Arendt (2009), se torna possível por conta do lugar que o espectador ocupa, da distância que tem para com o todo que se revela diante de seus olhos. Tal atividade criativa também é tratada por Paul Ricoeur. Partindo do conceito Aristotélico de *mímesis*, o autor constrói uma tese referente à três

modalidades de *mímesis* na configuração de uma obra poética. São elas: *Mímesis* I, tida como momento de pré-figuração de uma determinada obra, *mímesis* II, como o ato de configuração da obra e *mímesis* III, onde se dá a reconfiguração da obra pelo espectador. Essa subdivisão, portanto, parte do momento anterior à criação, que em nosso modo de ver pode ser vinculada a uma pré-leitura do mundo pelo artista que cria, ou seja, uma pré-compreensão das referências pelas quais a obra é constituída, e chega a um momento pós-leitura da obra, onde o espectador, aquele para o qual a obra é dirigida, pode reconfigurá-la. De modo que, em Ricoeur, a *mímesis*, enquanto “uma atividade mimética, não encontra o termo visado por seu dinamismo apenas no texto poético, mas também no espectador ou no leitor” (RICOEUR, 2010, p. 82). Em outras palavras, a “totalidade do fato artístico, portanto, inclui a criação do contemplador. Na relação dos três elementos – autor, contemplador e obra – reside o evento estético” (DESGRANGES, 2006, p. 28).

Temos, então, (1) que o espectador ocupa um lugar privilegiado, distanciado da obra, que lhe permite ver o todo e examinar, compreender, ajuizar e atribuir sentido ao que observa. (2) Que sua posição também implica uma atividade constante, de reconstituir o que lhe é revelado diante dos olhos, de reconfigurar o evento poético do qual é parte integrante. (3) Que, em alguma medida, ocupamos o papel de espectadores em nosso cotidiano e com isso, como numa obra teatral, temos a

oportunidade de examinar, compreender, ajuizar e atribuir significados ao que quer que nos aconteça no mundo factual.

Em face dessas proposições e compreendendo – sob um prisma arendtiano - a escola como uma instituição criada para introduzir as crianças num legado comum, onde - em nome do mundo público e legitimada pelo Estado - as novas gerações são convocadas a tomarem um lugar em que poderão dedicar-se a olhar para esse mundo, compreendendo-o como espaço legitimamente humano, parece-nos oportuno indicar as questões que sustentam nossa investigação. Afinal, uma formação de espectadores no âmbito escolar, a partir da linguagem teatral, pode se configurar como uma oportunidade para que esses espectadores também ressignifiquem sua própria experiência com a realidade? Em que medida ocupar o papel de espectador teatral num espaço-tempo de formação pode contribuir para o exame e o ajuizamento das obras, feitos e palavras que compõem nosso mundo comum? Crendo haver uma relação estreita entre os campos da estética, da ética e da política, no que diz respeito à atividade educativa, em que medida o aguçamento do olhar para uma experiência estética pode configurar-se como uma abertura de nossa percepção para as questões éticas e políticas do mundo que compartilhamos? São, portanto, essas as questões que, em princípio, nos guiam e que nos indicam um caminho a seguir.

Referências

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela: No rastro da refuncionalização da arte teatral**. Tese (Livre Docência), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PUPO, Maria Lúcio de Souza Barros. **Para alimentar o desejo de teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa (vol. 1)**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BRE APROPRIAÇÃO E | **TRAVESTI NÃO É BAGUNÇA: SOBRE APROPRIAÇÃO E** | TRAVE E TRANSEXUAIS | **INVISIBILIDADE DOS CORPOS TRAVESTIS E TRANSEXUAIS** | INVISIB O E PERFORMANCE BRASILEIRO | **NO TEATRO E PERFORMANCE BRASILEIRO** | NO TEA

Vulcânica Pokaropa (UDESC)
vulknik@gmail.com

Antes de qualquer diálogo sobre o assunto, vamos entender algumas palavras-chave que aparecerão frequentemente no decorrer da pesquisa. Jaqueline Jesus, primeira transexual brasileira a chegar à um doutorado na UnB, fala sobre a **cisgeneridade**:

[...] a cisgeneridade pode ser resumida como sendo a identidade de gênero daquelas pessoas cuja “experiência interna e individual do gênero” corresponda ao “sexo atribuído no nascimento” a elas. Em outras palavras, “o termo “cisgênero” é um conceito que abarca as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi determinado quando de seu nascimento, ou seja, as pessoas não-Transgênero (JESUS: 2012).

Pessoas que não se identificam com o gênero designado ao nascimento são consideradas pessoas Trans/Transexuais. **Transexual** na verdade é um termo guarda-chuva para as identidades dissidentes da normativa de gênero, abriga também as pessoas “não binárias”, “agênero”. Já a definição de **Travesti** é sinônimo de mulher Trans, porém a palavra carrega um estigma de marginalidade sendo vista como algo pejorativo, pelo fato de associarem a prostituição e promiscuidade. A palavra travesti já foi proibida de ser mencionada em qualquer meio de comunicação.

A **população Trans**, em especial as travestis, geralmente são expulsas dos meios de convivência social: seja pela não aceitação da família, que não fornece bases para que a pessoa possa se desenvolver com suportes psicológicos e financeiros mais estáveis; seja pela sociedade que reprova esses corpos considerados abjetos, mantendo-os à margem; seja pelo Estado que não nos garante direitos básicos que pessoas cisgêneras já conquistaram; seja pela mídia que constantemente utiliza a imagem da travesti como algo hipersexualizado. Portanto, de diversas formas, os corpos das travestis e Transexuais são concebidos e representados como perturbadores e vexatórios, sobre os quais não se conferem valores morais de respeito e dignidade.

Quantas travestis já foram protagonistas de novelas? filmes? Quantos espetáculos teatrais que você já viu, travestis atuavam? Performances? O que geralmente acontece é que pessoas cisgêneras representam esses corpos e na maioria dos casos somos retratadas de maneira caricata ou que não representa essa população, deslegitimando toda nossa luta diária para nos mantermos vivas, como se nós, pessoas Trans, não estivéssemos precisando de trabalho e de inserção social. O que fica subentendido é que há a necessidade de pessoas cisgêneras para nos interpretar, mantendo nossa invisibilidade e apagando nossas existências e potencialidades. Participação importa e nós queremos nos ver atuantes em todos os espaços. Muitas vezes se legitimam do discurso de que não estamos capacitadas para fazer tal trabalho e dão a desculpa de que não nos encontraram, mas será que estão procurando mesmo?

Uma pessoa cis é aquela que politicamente mantém um status de privilégio em detrimento das pessoas Trans. Ou seja, ela é politicamente vista como “alinhada” dentro do seu corpo e de seu gênero. Não há como medir cisgeneridade, como não há como medir transgeneridade. As categorias de gênero são fluidas e instáveis. Porém, isso não quer dizer que essas pessoas deixem de ser percebidas socialmente como cis, mantendo privilégios como tal. Em outras palavras, pessoas cis são aquelas que no discurso médico são chamadas de “biológicas”, mas essa definição é por si só discriminatória, ao passo que pessoas Trans também são obviamente biológicas e o que difere é apenas seus status político (ALVES: 2011).

Para refletir sobre o silenciamento que nos colocam, cito um trecho dx pesquisadorx e artista Jota Mombaça:

Em lugar da pergunta sobre se pode ou não o subalterno falar, invoco outra: que ocorre quando umx subalternx fala? Desse modo, procuro relocalizar uma crise que tem, por muito tempo, servido para despotencializar a nós, sujeitxs fora das gramáticas da produção de saber. Ao invés de pôr em dúvida nossa capacidade de forjar discursos e saberes desde as subalternidades, escolho interrogar a capacidade dos marcos hegemonicamente consolidados de reconhecer nossas diferenças. Assim é que, no limite mesmo da minha pergunta, insinua-se ainda outra: pode um saber dominante escutar uma fala subalterna quando ela se manifesta? (MOMBAÇA:2015, p. 7).

Quando nós questionamos essas Transfobias voltadas a participações, muitas pessoas cis não conseguem entender o motivo pela qual estamos reprovando tal ato, enxergam como ato enaltecedor, sentem que estão nos dando voz, quando na verdade não, estão só fortalecendo o laço de silenciamento que a gente vem tentando romper. Faço a comparação com o cinema clássico, que usavam pessoas brancas para interpretar personagens negros, outra comparação é o início do teatro onde só homens cis poderia atuar, os papéis femininos eram representados por eles, faz sentido?

A ala midiática que nos é destinada são os telejornais, estampando notícias de mortes, assédios, brigas e confusões que é onde, supostamente, nós podemos dispor de protagonismo.

O intuito é fazer um levantamento de registros de vídeo, áudio, reportagens, entrevistas de papéis de travestis-mulheres Trans no teatro e na performance no território brasileiro. A partir disso problematizar o acesso de pessoas Trans a ocupar esses espaços, e analisar como esses corpos são representados. Sabendo dessa dificuldade de empregabilidade, fazer um levantamento de pessoas Trans que estão produzindo arte, mas que são invisibilizadas pela nossa sociedade Transfóbica. Para ter documentado que nós também existimos e produzimos, para que no futuro -e no presente-, outras pessoas Trans possam ter conhecimento histórico sobre nossas semelhantes. Visto que nós temos uma grande dificuldade de acessar materiais onde tenham experiências de Travestis que fizeram história nesse país, não tendo referência de nossas semelhantes. Devemos sempre ter a consciência de que participação importa para que possamos nos enxergar e saber que aquele espaço também nos pertence.

Referências

ALVES, Hailey Kaas. O que é cissexismo? In: *Transfeminismo*, 2011. Disponível em: < <http://transfeminismo.com> > Acesso em: 30/03/2017.

JESUS, Jaqueline G. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. Brasília: [s. n.], 2012. Disponível em: <http://www.sertao.ufg.br/up/16/o/ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_TRANS.pdf?1334065989> Acesso em 30/03/2017.

MOMBAÇA, Jota. *Pode um cu mestiço falar?. São Paulo, 2015*. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>> Acesso em: 29/03/17.