

# ANAIIS DO VIII SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS

NADA SE CRIA, TUDO SE COPIA.  
E VICE-VERSA.

Florianópolis, Santa Catarina  
08 a 11 de maio de 2018

CÓPIA REPRODUÇÃO AÇÃO  
APROPRIAÇÃO AUTORIA  
MERCANTILIZAÇÃO MARCA  
CRIAÇÃO AUTONOMIA A  
TUA AÇÃO REPRODUÇÃO  
PRODUTO AUTONOMIA A  
PÓRPRIA CRIAÇÃO CÓPIA  
APROPRIAÇÃO CRIAÇÃO  
REPRODUÇÃO A TUA AÇÃO  
CÓPIA REPRODUÇÃO AÇÃO  
APROPRIAÇÃO AUTORIA  
MERCANTILIZAÇÃO MARCA  
CRIAÇÃO AUTONOMIA A  
TUA AÇÃO REPRODUÇÃO  
PRODUTO AUTONOMIA A  
PÓRPRIA CRIAÇÃO CÓPIA  
APROPRIAÇÃO CRIAÇÃO  
REPRODUÇÃO A TUA AÇÃO

VIII

SPAC

SEMINÁRIO DE  
PESQUISA EM  
ARTES CÊNICAS

**VIII SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS**  
**NADA SE CRIA, TUDO SE COPIA. E VICE-VERSA.**

ANAIS

FLORIANÓPOLIS, SANTA CATARINA  
08 A 11 DE MAIO DE 2018

ISBN: 978-85-8302-155-1

## **UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA**

Reitor:  
Prof. Marcus Tomasi

Vice-Reitor:  
Prof. Leandro Zvirtes

Pró-Reitor de Administração:  
Matheus Azevedo Ferreira Fidelis

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

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

Pró-Reitor de Planejamento:  
Prof. Leonardo Secchi

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

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

Chefe do Departamento de Artes Cênicas:  
Prof. Dr. Vicente Concilio

Coordenação do PPGT:  
Prof. Dr. Stephan A. Baumgartel

## **Anais do VIII Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas**

### **Comissão Científica:**

Tereza Mara Franzoni  
Elaine Cristina Maia Nascimento  
Henrique Bezerra de Souza  
Inês Saber de Mello  
Jennifer Jacomini de Jesus  
Jussyanne Rodrigues Emidio  
Paloma Bianchi  
Rogaciano Rodrigues

Diagramação: Rafael Prim Meurer

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

Endereço: Rua Madre Benvenutta, 2007 - Itacorubi – Florianópolis/SC  
CEP 88035.001 - Fone/Fax: (48) 36648325  
E-mail: dac.udesc@gmail.com

# **VIII SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS**

## **NADA SE CRIA, TUDO SE COPIA. E VICE-VERSA.**

### **ANAIS**

S471 Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas (8. : 2018 : Florianópolis, SC) / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Nada se cria, tudo se copia. E vice-versa. Comissão Organizadora: Tereza Mara Franzoni, et al.

Anais [recurso eletrônico] / VIII Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas, 08 a 11 de maio em Florianópolis, SC. – Florianópolis, UDESC/PPGT, 2018.

ISBN: 978-85-8302-155-1

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 VIII Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas**

Tereza Mara Franzoni

Elaine Cristina Maia Nascimento

Henrique Bezerra de Souza

Inês Saber de Mello

Jennifer Jacomini de Jesus

Jussyanne Rodrigues Emidio

Paloma Bianchi

Rafael Prim Meurer

Rogaciano Rodrigues

## Programação

### PROGRAMAÇÃO VIII SEMINÁRIO DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS

	TERÇA-FEIRA 05/05/2018	QUARTA-FEIRA 09/05/2018	QUINTA-FEIRA 10/05/2018	SEXTA-FEIRA 11/05/2018
<b>MANHÃ</b> 9H-12H	<b>COMUNICAÇÕES</b>  1º Eixo: Como faço o que faço? (Lab 01) 2º Eixo: Artistas e Visualidades (Lab 02) 3º Eixo: Percursos e modos (Lab 03) 4º Eixo: Memória e Corporalidades (TeatroEducação)			
<b>TARDE</b> 14H30-17H	<b>CONFERÊNCIA DE ABERTURA</b>  <b>APROPRIAÇÃO CULTURAL</b>  Cauane Gabriel A. Maia Fernanda Rachel da Silva Jeruse Maria Romão  Local: Auditório CEART	<b>TRAÍÇÃO, TRADUÇÃO E TRANSCRIÇÃO</b>  Andreza Nóbrega Alinne Balduino Fernandes Brígida de Miranda José Ronaldo Faleiro  Local: Auditório CEART	<b>PIRATARIA, CÓPIA E AUTORIA</b>  Fábio Salvatti Lucila Vilela Torsten Grote  Local: Auditório CEART	<b>SESSÃO DA TARDE:</b> Uma conversa + louca ainda  Amanda Muniz Oliveira Henrique Saidel Humberto Issao Lia Vainer Schucman  Local: Espaço 02
<b>NOITE</b> 20H30-22H	<b>APRESENTAÇÕES</b>  ATROZ, com Grupo Rupestre de Lipsync Desaquendado (Florianópolis)  Local: Espaço 01	Daniela Alves e Karina Colloço com o projeto: ensaio para algo que não sabemos (Florianópolis)  Local: Espaço 01	<b>OFICINAS</b>  Quando a escrita não é traição Laboratório de Escrita Performativa Ines Saber   Local: Dança 01  A Originalidade da Cópia Lucila Vilela   Local: Teatro Educação	<b>FESTA DE ENCERRAMENTO</b>  Festa à Fantasia: ctrl+C ctrl+V

# SUMÁRIO

## RELATOS DAS SESSÕES DE COMUNICAÇÃO

### INTENÇÃO E FINALIDADE: RELATOS SOBRE APRENDER EM COLETIVO NO SPAC

RosiMeire Da Silva..... 21

### CORPO NEGRO CORPO GORDO CORPO TRANS CORPO MEDO CORPO VIDA CORPO PLURAL

Zilá M. Muniz..... 28

## RESUMOS EXPANDIDOS

### O ATOR INTERCESSOR

Alberto Luiz Morgado..... 35

### CORPOREIDADE-BICHA: ÉTICA, ESTÉTICA E EPISTEMOLOGIA DA RUÍNA

Anderson Luiz do Carmo ..... 40

### RELAÇÕES DE CORPORALIDADE, MEMÓRIA, NEGRITUDE E APROXIMAÇÕES COM AS ORIGENS DO JAZZ DANCE

Anielle Lemos ..... 44

### PALHAÇARIA ESSENCIAL: UM EXPERIMENTO ARTÍSTICO EM BUSCA PELO AUTOCONHECIMENTO

Antônia Vilarinho Cardoso ..... 49

<b>OCUPAR É RESISTIR – AÇÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS QUE OCUPAM ESPAÇOS PÚBLICOS E O DIREITO À CIDADE</b>	
Bárbara Teles Cardoso .....	53
<b>ANÁLISE DA ESTÉTICA TEATRAL FUTURISTA ATRAVÉS DO EXERCÍCIO DE TRADUÇÃO DOS MANIFESTOS FUTURISTAS</b>	
Camila Beatriz Nardelli .....	58
<b>PRÁTICAS ARTÍSTICAS DE CONTRA-ATAQUE AO TERRORISMO DE ESTADO</b>	
Cassiana dos Reis Lopes .....	63
<b>MODOS DE CRIAR E ESTAR: UM OLHAR SOBRE AS ESTRATÉGIAS DOS GRUPOS DE PESQUISA EM DANÇA VINCULADOS ÀS INSTITUIÇÕES DE ENSINO UNIVERSITÁRIO</b>	
Danilo Silveira Sayonara Pereira .....	68
<b>SUL EM CONTATO: UM FESTIVAL DE CONTATO IMPROVISACÃO E SUAS REDES DE CORPOS DANÇANTES</b>	
Fernanda Hübner de Carvalho Leite .....	74
<b>TEATRO E DIVERSIDADES: DIÁLOGOS TRANSVERSAIS ENTRE A METODOLOGIA DO DRAMA E GÊNERO NA ESCOLA</b>	
Fernando Augusto do Nascimento.....	79
<b>O INSIGHT CRIATIVO NA IMPROVISACÃO TEATRAL</b>	
Gabriela Valcanaia.....	87

<b>RESSIGNIFICANDO AS BANHAS: REFLETINDO SOBRE O CORPO GORDO A PARTIR DA EXPERIÊNCIA CÊNICA EM SOB MEDIDA</b>	
Gaia Colzani.....	92
<b>PROCESSOS CRIATIVOS DAS DRAMATURGIAS PARTICIPATIVAS COM NÃO ATORES DO COLETIVO RIMINI PROTOKOLL</b>	
Giörgio Zimann Gislon.....	97
<b>OS DESLOCAMENTOS DA DANÇA CONTEMPORÂNEA NA LINGUAGEM LITERÁRIA</b>	
Giovana Beatriz Manrique Ursini .....	101
<b>AFECTOS DA MEMÓRIA COMO IMPULSO DA AÇÃO FÍSICA</b>	
Itamar Wagner Schiavo Simões.....	106
<b>RASTROS EM SUPERFÍCIE: A CARACTERIZAÇÃO COMO DISPOSITIVO PARA A COMPOSIÇÃO DE PERSONAGENS NA PRÁTICA PERFORMATIVA</b>	
Jessica Bittencourt Barreto .....	111
<b>AS CORRESPONDÊNCIAS ENTRE A ALEGORIA DE WALTER BENJAMIN, A ESTÉTICA JAPONESA E A VISUALIDADE DO <i>COSPLAY</i></b>	
Joana Kretzer Brandenburg.....	117
<b>FIGURINO TRANSAVERSO:, MODA, CORPO E GÊNERO</b>	
Jurandir Eduardo Pereira Junior.....	124

<b>ABC DA LUTA DOS POVOS ORIGINÁRIOS DO BRASIL: PERFORMANCES, PEDAGOGIAS, PROPAGANDAS E (IMAGENS) POLÍTICAS PELA DESCOLONIZAÇÃO SOCIAL</b>	
Lígia Marina de Almeida.....	129
<b>MEMÓRIAS ATRAVÉS DO TEMPO ESPAÇO; DESLOCAMENTOS DRAMATÚRGICOS NA DANÇA</b>	
Luiza Romani Ferreira Banov.....	134
<b>FALARFAZENDO DANÇA AFRO: UMA ESTRATÉGIA METODOLÓGICA ENTRE A MEMÓRIA E A CRIAÇÃO EM DANÇA</b>	
Manoel Gildo Alves Neto .....	139
<b>DENEGRIR PARA EMPODERAR: UMA PROPOSTA DE EDUCAÇÃO AFROPERSPECTIVISTA EM ARTES CÊNICAS</b>	
Manuela da Fonseca Miranda.....	144
<b>ATRIZES GORDAS NO PROTAGONISMO TEATRAL: O PADRÃO ESTÉTICO CORPORAL COMENDO O DISCURSO DA CENA NO TEATRO ATRAVÉS DE CORPOS NÃO PADRONIZADOS</b>	
Márcia Teresinha Metz.....	149
<b>RADICALIDADE COMO METODOLOGIA ARTÍSTICA (E SUAS ARMADILHAS), NA BUSCA DE ACONTECIMENTOS</b>	
Marcos Klann.....	154
<b>A CRIAÇÃO DE LUZ NOS PROCESSOS COLABORATIVOS DE CRIAÇÃO EM TEATRO</b>	
Nadia Moroz Luciani.....	161

<b>FIGURINO: UPCYCLING COMO POSSIBILIDADE DE CONCEPÇÃO ESTÉTICA</b>	
Patrícia Trentini Linhares .....	166
<b>TEATRO PARA CRIANÇAS: UM OLHAR A PARTIR DOS PROCESSOS DE PESQUISA E CRIAÇÃO DOS GRUPOS COMÉDIA CEARENSE, GRUPO ATRÁS DO PANO E CIA. EXPERIMENTUS</b>	
Paula Gotelip .....	171
<b>O APOLÍNEO E O DIONÍSÍACO COMO IMAGENS EM PROCESSOS DE PESQUISA EM TEATRO E EDUCAÇÃO</b>	
Paulo Ramon .....	176
<b>¿COMO RESISTIR A LOS CABALLOS? PROCEDIMENTOS PARA UMA CRIAÇÃO CÊNICA POLÍTICA LATINO AMERICANA</b>	
Sandino Rafael da Silva da Rosa .....	181
<b>REVOLUÇÃO EM CORPO: UM OLHAR SOBRE PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DE CORPORALIDADES E AFETOS, POR CORPOS MARGINALIZADOS</b>	
Talita Corrêa .....	186
<b>CONVOCANDO O INDIVIDUAL E O COLETIVO, UM ESTUDO SOBRE CORALIDADE</b>	
Vanessa Garcia Civiero .....	195
<b>MODO OPERATIVO AND COMO PROCEDIMENTO PARA UMA CRIAÇÃO TEATRAL NÃO-AUTORAL</b>	
Vinicius Medeiros dos Santos.....	200

**HOMEM QUE DANÇA MINA, VIRA QUALIRA? A PERFORMATIVIDADE DOS  
CORPOS MASCULINOS NO TAMBOR DE MINA DO MARANHÃO**

Vinicius Viana Ferreira..... 206

**PARTICIPAÇÃO DE PESSOAS TRANS – TRAVESTI IMPORTA!**

Vulcanica Pokaropa ..... 211

## APRESENTAÇÃO

O **VIII Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas** ocorreu entre os dias 8 e 11 de maio de 2018, em Florianópolis, no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Com o tema: ***Nada se cria, tudo se copia e vice versa***, o encontro procurou problematizar a autoria na arte discutindo questões como processos colaborativos, autorias fluidas, apropriação cultural, tradução, direito autoral, cópia e pirataria.

Os anais que aqui se apresentam, trazem o resumo expandido das pesquisas debatidas durante o evento, além de comentários de alguns dos debatedores convidados. Durante o encontro foram apresentadas 33 (trinta e três) relatos de pesquisa, 1 (uma) mesa de conferências, 3 (três) mesas de debates, 2 (duas) oficinas e 3 (três) apresentações artísticas. Neste ano, contamos com a participação de aproximadamente 200 pessoas, oriundas de diversas universidades, localizadas em diferentes cidades brasileiras.

O Seminário tem sido um espaço para troca de experiências entre estudantes de graduação e pós-graduação que atuam na área de Artes Cênicas e afins, privilegiando especialmente aqueles que estão realizando suas pesquisas de

Trabalhos de Conclusão de Curso, seja na graduação, mestrado ou doutorado. Ele vem ocorrendo há oito anos na UDESC, e tem como objetivo promover o diálogo e a cooperação entre os estudantes, oferecendo um espaço/tempo para o compartilhamento de reflexões e experiências de pesquisa na área.

Parte da história do evento já foi relatada nos Anais do VI Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas (primeiro registro neste formato). Cabe aqui reiterar contudo que o Seminário tem sido organizado predominantemente por estudantes da pós-graduação de Teatro da UDESC. Em suas últimas edições, contou também com a participação de estudantes de áreas afins como música e arquitetura, além do apoio de estudantes de graduação e de alguns professores. Minha atuação nessa comissão tem sido também a de mediadora, tanto em relação a UDESC – coordenando o projeto de extensão que leva o nome do seminário e que formaliza sua realização junto a instituição –, quanto em relação a própria história e continuidade do evento, considerando que a condição de estudante é um pouco menos perene que a de professor.

A cada ano a comissão organizadora renova-se parcialmente. Por um lado, conta com a memória daqueles que permanecem e dos registros dos encontros anteriores, por outro, é “ventilada” pelos novos participantes, por suas demandas e pelo

contexto de pesquisa que os alimenta. As dinâmicas necessárias (comissão científica, secretaria, divulgação, infraestrutura, programação artística e eventos festivos) são definidas pela comissão organizadora de cada edição do seminário.

O tema do VIII Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas, ***Nada se cria, tudo se copia e vice versa***, procurou tencionar questões contemporâneas, apontando algumas das contradições em que nos encontramos na pesquisa e em nossas ações políticas. A autoria foi debatida a luz das demandas coletivas e das relações de poder que envolvem às política das minorias e das maiorias; a cópia e o plágio, foram debatidos a luz da crítica à propriedade privada e as noções de apropriação; Direito, Psicologia, Teatro e Educação, entre outras áreas, foram colocadas em diálogo, operando reflexões e contrapontos para as comunicações que eram apresentadas.

A divisão das comunicações em eixos, tendo em vista organizar a apresentação em grupos de discussão, procurou viabilizar a distribuição de tempo e espaço entre os inscritos. Esta é contudo, uma tarefa difícil, especialmente porque os grupos são definidos a partir dos resumos inscritos e não o contrário. Muitas foram as possibilidades de organização e, ao final do trabalho, tínhamos a certeza de que nossa escolha poderia ter se desenhado de muitas outras formas. Os 4 eixos

aglutinadores foram os seguintes: 1º **Como faço o que faço?**; 2º **Artistas e Visualidades**; 3º **Percursos e modos**; 4º **Memórias e Corporalidades**.

As mesas de discussão possuíam outro caráter, elas procuraram desdobrar e problematizar o tema escolhido para o seminário, alimentando, direta e indiretamente, as reflexões que os grupos de comunicações vinham fazendo. Na mesa inicial, intitulada **Apropriação cultural**, participaram Cauane Gabriel Azevedo Maia, antropóloga e integrante da banda Cores de Aidê; Fernanda Rachel da Silva, Professora de Teatro e artista do Coletivo NEGA, e Jeruse Maria Romão, pedagoga e militante do movimento negro. Nesta mesa, foram discutidas questões como apropriação cultural e autoria coletiva no contexto das relações inter-raciais, além das lutas dos negros e das mulheres na conquista de direitos e de lugares de fala.

A mesa **Traição, tradução, transcriação**, contou com a participação de Alinne Balduino Pires Fernandes, professora de Língua e Literatura estrangeira da UFSC; Andreza Nóbrega, doutoranda de Teatro e pesquisadora da audio-tradução; José Ronaldo Faleiro, professor de Teatro da UDESC e tradutor; Maria Brígida de Miranda, professora de Teatro da UDESC e pesquisadora do teatro feminista. Nessa mesa foram abordados os processos de transposição de distintas linguagens no

texto e nas criações artísticas, além de questões que permeiam estudos da tradução intersemiótica, transcodificação e audiodescrição.

Na mesa **Pirataria, cópia, autoria**, participaram Fábio Salvatti, professor de Teatro da UFSC<sup>1</sup> com dissertação no tema; Lucila Vilela, artista plástica e pesquisadora; Torsten Grote, consultor em segurança e programador. A mesa procurou trazer a discussão sobre autorias fluidas em processos colaborativos nas artes, a validade/originalidade da cópia e os (não) limites da pirataria no contexto da produção em arte.

Por fim, a mesa **Sessão da tarde, uma conversa + louca ainda**, com Amanda Muniz Oliveira, doutoranda em Direito; Lia Vainer Schucman, psicóloga que defendeu tese sobre a branquitude; Henrique Saidel, professor de Teatro da UFRGS<sup>2</sup>, diretor e performer; e Humberto Issao, professor da UFAC<sup>3</sup>, que pesquisa interatividade, hipertexto e processos colaborativos. A dinâmica dessa mesa consistiu na reunião de pesquisadores de diferentes áreas com o objetivo de debater o tema central do evento. Durante o debate foram acionados dispositivos para participação do público, envolvendo a reconfiguração do espaço, a transfiguração

---

<sup>1</sup> UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

<sup>2</sup> UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

<sup>3</sup> UFAC - Universidade Federal do Acre

dos debatedores e a alteração da ordem proposta e dos lugares do público e dos debatedores. A **Sessão da tarde**, encontro de áreas diferentes, debate e dispositivos, foi adotada no VII Seminário e permaneceu como tática de discussão no VIII Seminário.

Além das mesas de debate, outras formas dialogam com as comunicações de pesquisa apresentadas durante o seminário, fazendo com que os participantes se encontrem e troquem experiências de diferentes formas. Neste contexto se inserem as oficinas e as apresentações artísticas. Duas foram as oficinas oferecidas durante o Seminário: **Quando a escrita não é traição - Laboratório de escrita performativa**, ministrada pela artista-pesquisadora Inês Saber, e **A originalidade da cópia**, ministrada pela artista-pesquisadora Lucila Vilela. A primeira oficina teve como proposta explorar a prática de escrita como investigação artística, utilizando-se de procedimentos próprios do trabalho artístico-criativo no “texto”, procurando modos híbridos e performativos de escrita. A segunda constituiu-se em uma oficina teórico-prática que tinha como objetivo promover a discussão sobre as problemáticas que envolvem a prática da cópia e da apropriação na arte e na cultura contemporânea.

As apresentações artísticas distribuíram-se nos três primeiros dias, ocorrendo na seguinte ordem: **Atroz**, com o Grupo Rupestre de Lipsync Desaquecido

(Florianópolis), com direção de Arthur Gomes, abordou o mundo da Drag Queen e do Palhaço, trazendo o corpo marginal; As bailarinas Karina Collaço e Daniela Alves realizaram uma **ação colaborativa para processo de criação**, com objetivo de estabelecer um espaço de troca e compartilhamento de processo através de um diálogo prático com o público; **Autobiografia de todo mundo**, com Grupo Nômade (Curitiba/Brasília), criou um espetáculo que fez dialogar performatividade e improvisação, criando uma dramaturgia em tempo real.

Os trabalhos para o XIX Seminário já iniciaram. Porém, antes que um novo turbilhão comece, é importante agradecer àqueles que fizeram deste um belo encontro: aos anfitriões solidários, monitores, conferencistas, participantes, comunicadores, debatedores, professores relatores, aos técnicos e terceirizados da UDESC, ao DAC e ao PPGT, a Rádio Desterro Cultural, muito obrigada.

Tereza Mara Franzoni

## **RELATOS DAS SESSÕES DE COMUNICAÇÃO**

## INTENÇÃO E FINALIDADE: RELATOS SOBRE APRENDER EM COLETIVO NO SPAC

RosiMeire Da Silva (UDESC)  
silvameire22@gmail.com

**Palavras-chave:** Pesquisas; partilhas; coletivo.

O VIII Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas – SPAC: *Nada se cria, tudo se copia. E vice-versa*, ocorreu entre os dias 08 e 11 de maio de 2018. Em sua programação houve: conferências, mesas redondas, oficinas e quatro Eixos de comunicação - 1: Como faço o que faço?; 2: Artistas e Visualidades; 3: Percursos e modos; 4: Memória e coporalidade.

As minhas contribuições como relatora foram realizadas dentro do eixo 1 Como faço o que faço? A mesa foi realizada entre os dias 9 e 10 maio das 9h às 12h. As debatedoras foram Adriana Miranda da Cunha e Mirella Ferraz, doutorandas do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC/CEART. Composto a mesa houve a presença de oito (8) participantes com suas pesquisas em andamentos, são: Barbara Teles Cardoso, Cassiana dos Reis Lopes, Ligia Marina de Almeida (Juma Ira Marrua Piratininga), Marcos Roberto Klann, Paula Gopelip de Souza

Corrêa, Sandino Rafael da Silva Rosa, Talita Corrêa e Vinicius Medeiros dos Santos. Vou ater-me a alguns pontos que foram trazidos para discussão/diálogo na mesa.

Uma das características, comum em todas as pesquisas, são as artes, a sociedade e a política intrínseca as pesquisas no âmbito acadêmico da pós-graduação. Colocando-se em processos de vivenciar reflexões sobre áreas de conhecimentos identificando suas particularidades nas sub-áreas das artes cênicas, isso ao mesmo tempo em que encontram suas estruturas metodológicas para darem suporte aos seus objetos de pesquisa e articulação à seus conceitos teóricos.

A pesquisa acadêmica é um caminho percorrido, quase sempre solitário, que passa por vários processos de inquietações e descobertas que geram muitas outras questões e angustias por sua solidão. Portanto a importância de criar espaços para diálogos, como o SPAC, que oferecerem oxigenações das ideias e ao mesmo tempo geram outras formas de aprendizados com a troca no coletivo que possibilitam outras trilhas para o fortalecimento e seguir mais confiante no processo das investigações.

Em meio ao andamento dos diálogos que foram estabelecidos houve momento que podemos perceber que algumas questões são mais gerais e não apenas cabíveis em suas particularidades. A identificação das mesmas ofereceu ao grupo a

oportunidade de serem discutidas com diferentes perspectivas e encontrarem outras estruturas para refletir sobre as mesmas, seja em fricções ou consenso. Não chegamos a repostas sobre elas, mas houve a verticalização das perguntas com reflexões no coletivo quando foram reconhecidas. Creio que as mesmas podem, em alguma instancia, reverberarem no modo de produção das pesquisas individuais tanto na prática nos campos quanto nas escritas.

Na mesa de conversar, em questão, houve questionamentos sobre os modos de produção o como a teoria e a prática podem criar estratégias que possibilitem a sua expansão para além dos âmbitos acadêmicos.

As trocas sobre diferentes perspectivas, os questionamentos sobre as fragilidades e os encaminhamentos metodológicos, sobre o percurso das pesquisas, foram colocados de modo respeitoso e cautelosos, assim trazendo contribuições para potencializar os objetos investigados e ao mesmo tempo oferecer estímulos para as pesquisas avançarem em seus conteúdos. O rigor sobre os modos de escritas foram pontuados para que as legitimidades, das pesquisas em processos, revelem-se em relação as suas intenções e finalidades.

Importante ressaltar que houve trocas de referencias bibliográficas, sendo a oportunidade em partilhar materiais de diversas áreas, tais como: sociologia política,

geopolítica, filosofia, literatura, etnografia, economia, jornalismo e artes visuais, intencionando fornecer outras leituras para a composição de referenciais teóricos. As sugestões de autores, autoras e possibilidade de abrir o diálogo com outros conceitos que podem oferecer suporte as discussões e inquietações levantadas pelas pesquisas. A troca foi enfatizada com as colaborações das mediadoras, mas todas as pessoas presentes participaram oferecendo suas contribuições.

As pesquisas em suas particularidades trouxeram diferentes pontos de discussão. Abaixo listo alguns pontos evidenciados na mesa que foram dialogadas e problematizadas no coletivo, são elas:

- Nossa resistência pode ser queimada?
- Para quem estamos fazendo arte? Como estamos produzindo a arte na contemporaneidade?
- Como suportar ver a violência através das estéticas da arte?
- Como organizar atos artísticos com estéticas dos povos originários do Brasil?
- Como transcender a lista terrível de nome de pessoas mortas de fome na colonização do Brasil?
- Como a arte pode se colocar no centro do movimento?

- Importância de deixar claro, na pesquisa e para o pesquisador, o meio de expansão da compreensão política no micro e no macro, para não cair em estereótipos.
- Estar em confusão dentro da pesquisa como lugar de Potencia para se desenvolver o seu próprio processo.
- Ocupar. Resistir. Gritos de Guerra na cidade.
- Cidade e seus direitos a cidade. Cidades para quem?
- Como pesquisadores e pesquisadoras criam seus gostos pela escrita? As dificuldades de nomear a própria pesquisa. Fricções e ruídos causados por diferentes entendimentos de conceitos
- Corpos não normativos. Corpos híbridos.
- Lugar de fala. Que lugar é este? Como contribuir com movimentos e protestos apenas como simpatizantes das causas?
- Como fazer arte social sem ser assistencialista?
- Empatia sem egoísmo.
- Problemáticas com a palavra REVOLUÇÃO.
- Arte como educação na conscientização da ética

- Legitimar o teatro infantil. Como superar a ausência de produção efetiva e de pesquisas sobre o tema?
- Modo de fazer arte contra o terrorismo de estado. Quais as brechas? Quais as táticas? Choque e Terror na e com a arte.
- Política de cooperativa. Práticas de criação em coletivo, mas sem hierarquias.
- O que pode fazer um coletivo?
- Arte do limite do corpo. O que é radicalidade do corpo em seus limites? Esvaziamento. Fim da arte.

A opção por expor esses temas como tópico é para poder relatar a diversidade de temas gerados e que justapostos dimensionam a profundidade das reflexões que foram suscitadas na mesa e que serão melhores desenvolvidas nas pesquisas. Importante ressaltar que alguns dos temas foram ativados durante o debate com a reflexão no coletivo, ou seja, alguns não são focos das pesquisas, mas devido o diálogo podem problematizar ou verticalizar perguntas dentro da pesquisa.

Eleger algum destes temas aqui seria reduzir a profundidade dos mesmos sem maior necessidade, pois as experiências para transformá-los num sentido novo e a sua devida verticalização serão expostos, tanto no decorrer quanto nas considerações futuras que as pesquisas apresentarão. Portanto, creio que

possamos esperar a maturidade de seus percursos e darmos continuidade ao diálogo no coletivo.

Desejosa que o SPAC possa seguir em expansão dando continuidade aos seus objetivos com o devido êxito. Que outras edições possam enriquecer mais e mais pesquisas e também possam receber cada vez mais participantes – incluindo pessoas de diferentes programas como foi este ano. Que as pesquisas possam seguir se fortalecendo com os diálogos profícuos, com as diversidades dos temas apresentados e com os encontros estabelecidos.

Agradeço a oportunidade de partilhar reflexões e novos conhecimentos gerados em coletivo.

## **CORPO NEGRO CORPO GORDO CORPO TRANS CORPO MEDO CORPO VIDA CORPO PLURAL**

Zilá M. Muniz (UDESC)  
zilamuniz@hotmail.com

**Palavras-chave:** Lugar de fala; invisibilidade; memória.

Esquecer de tanto repetir  
Repetir para não esquecer  
Codificação não é memória  
Repetição cria memória  
Dançar nos arredores da cidade para não mostrar-se  
Falar da vida como matéria de pesquisa  
Em constante espectro da morte  
Fazer para viver, não para lacrar  
Corpo vida  
Corpo medo  
Corpo plural  
Memória como ação

Percepção das singularidades

Memória invisibilizada

Memória sem registro

Violência

Às vezes sutil

Às vezes velada

Mais vezes escancarada

Há um extenso campo de ação ainda a ser trabalhado sobre o conceito de lugar de fala e muitas polêmicas acerca do tema têm surgido. Quando questionarmos o espaço acadêmico enquanto redutor de lugar de fala, problematizamos tais espaços na sua estrutura como continuidade de modelo opressor. O conceito, ou termo lugar de fala, de acordo com Djamila Ribeiro (2017), se faz importante para desestabilizar as normas vigentes de visibilidade e trazer a importância de se pensar no rompimento de uma voz única com o objetivo de propiciar a multiplicidade de vozes, a pluralidade de realidades e a multiculturalidade de existências.

Ao partir dos trabalhos apresentados na mesa *Memória e corporeidades* do qual fui relatora no VIII SPAC - 2018, e do debate que tais trabalhos provocou, percebe-se a urgência pela quebra dos silêncios instituídos. Desenvolver e explicitar

didaticamente o que é cada pesquisa, cada conceito e trazer ao conhecimento produções acadêmicas de corpos negros, corpos gordos, corpos trans e de qualquer outro corpo que não entra no espectro normativo. Corpos que se atravessam nos espaços e que avizinham-se pela invisibilidade na sociedade. Irmã de pesquisa/irmão de fala

Em *Aprendendo com o outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*, Patricia Hill Collins (2016) fala da importância das mulheres negras fazerem um uso criativo do lugar de marginalidade que ocupam na sociedade a fim de desenvolverem teorias e pensamentos que reflitam diferentes olhares e perspectivas. A partir de tal enfoque ao expandir o conceito de *outsider within* para outros grupos invisibilizados, nos perguntamos; quem tem direito a voz em uma sociedade heteronormativa e branca? Como romper com padrões conservadores e reacionários ressaltando a importância da multiplicidade de vozes nos discursos e pesquisas dentro da academia? Neste sentido, a pesquisa acadêmica é, ou deveria ser, um lugar de fala que busca problematizar justamente o espaço em que se inscreve, a universidade.

Nos parece que precisamos traçar uma crítica muito dura e trabalhar contra a maré de ideias reificadas no senso comum e no ambiente acadêmico na tentativa de

provocar um desconforto para desfazer com eficiência noções e conceitos de identidade e de gênero que há décadas ou séculos são difundidas e que invadiram o imaginário social. É necessário que haja uma rearticulação da história de vida de sujeitos invisíveis com teorias sólidas, com trabalhos contundentes e que legitimam e criam visibilidade para tais falas. Desta maneira, a metodologia problematiza a pesquisa? Tal questão surge e desestabiliza a certeza de que há um eixo estruturante para cada tratamento dado à pesquisa, porém fica a questão de o quanto cada pesquisa ou estudo legitima tais lugares de fala.

As pesquisas que surgem das identidades e voltam-se para a reconstituição de suas histórias as encaram como fixas e, portanto, tomam como ponto de partida da investigação o que deveria ser o objetivo da pesquisa. Para Joan Scott (1998), a experiência não deve ser a matéria da pesquisa em si, antes o que devemos investigar e explorar, isso porque são as experiências que constituem os sujeitos e não os sujeitos que têm experiências. Um procedimento teórico metodológico que problematize as identidades por meio da reconstituição e análise das experiências dos sujeitos em questão admite colocar em debate não as identidades, mas os processos sociais entrelaçados em sua construção.

A memória é parte fundamental do processo de criar neste universo o registro, de reivindicar memórias invisibilizadas ao trazer para tais estudos eventos recapturados sob uma outra lente. Para Henri Bergson (1999), a memória é um fenômeno que responde pela reelaboração do passado no presente, a memória prolonga o passado no presente, transforma experiência em experiência outra. Ainda é do presente que parte o convite ao qual a lembrança replica, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere a vida. Em outras palavras, [...] A memória, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos da duração e, assim, por sua dupla operação, faz com que de fato percebamos a matéria em nós, enquanto de direito a percebemos nela.

Compreendemos de forma estridente a necessidade de um fluxo que se desenha a partir das relações entre academia e comunidade, entre sujeito e sociedade, entre corpo e lugar de fala. As relações deste fluxo de vetores múltiplos é que poderão transpor e problematizar questões de tais espaços e transformá-los. Claramente podemos criar autonomia em relação ao sistema acadêmico que usa os sujeitos e serve à instituição. A instituição deve servir aos sujeitos. Nós todos somos tais sujeitos, portanto, cabe à nós inverter esta lógica ou inventar outros modos de estar na academia.

## Referências

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. Trad. Paulo Neves. 2 a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

COLLINS Patricia Hill. **Aprendendo com o outsider within**: a significação sociológica do pensamento feminista negro. In Revista Sociedade e Estado – Volume: 31, número 1, Janeiro/Abril 2016, pag. 100/129.

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

SCOTT, Joan W. **A Invisibilidade da Experiência**. Projeto História 16, São Paulo, fevereiro de 1998, pp.297-325.

## **RESUMOS EXPANDIDOS**

## O ATOR INTERCESSOR

Alberto Luiz Morgado (UDESC)  
albertoluizmorgado@gmail.com

**Palavras-chave:** Gordon Craig; epifania; Simbolismo; Zeami.

### Objeto de estudo

Esta pesquisa tem como objetivo investigar o trabalho do ator como autoridade espiritual. Para tanto, parte-se de uma análise dos cânones do teatro hindu e japonês e, em especial, os tratados de Zeami, como também, o movimento simbolista na cena teatral e os seus nomes mais proeminentes: W. B. Yeats e Gordon Craig e os seus contributos para a cena fundada nos símbolos. No campo mítico, investigaremos a hipótese da preponderância do deus Apolo sobre Dioniso, deslocando o paradigma de Dioniso como divindade dominante do teatro e o seu reflexo desta (re)significação no conceito de ator intercessor. Auxilia-nos nesse estudo, noções particulares de *hana* (flor), movimento, imaginação, *über-marionette*, *shite*, epifania, conceitos-chave do primado artístico simbolista. Este trabalho gravita em torno de quatro eixos; o primeiro é a investigação de textos clássicos da cena teatral hindu e nipônica. No segundo eixo, focamos no conceito de epifania, esta

como uma imprevista sensação de realização ou compreensão de uma situação extraordinária. Num terceiro alicerce, abordaremos o conceito do *über-marionette* e suas inflexões sobre a tentativa de banimento do ator personalista do palco e a ascensão de uma nova espécie de ator. No último capítulo, estudamos a essência objetiva do movimento cênico para Gordon Craig: o *gesto simbólico*.

## **Introdução**

A busca por uma metodologia que permita ao ator superar a dualidade mente-corpo e não perder o controle de seu desempenho em cena tem sido uma preocupação central na história da atuação. A espiritualidade budista sustenta que a mente e o corpo já são uma unidade cuja totalidade só pode ser vivida através do cultivo espiritual (*shugyo*) envolvendo uma disciplina corporal intensa que visa extinguir a mente comum e cotidiana fundada no ego. Neste sentido, treinar o corpo, implica, também, o treinamento do espírito. Nas artes influenciadas pelo budismo do Japão, conhecidas como *way* (*dô*), são considerados como artes do *Caminho* e o treinamento (*keiko*) é visto como uma forma de disciplina ascética que, aliadas ao cultivo Zen, conduzem à iluminação espiritual.

O Nô é uma expressão artística requintada, fruto de origens múltiplas de uma elite cultural e econômica. Somente no século XV adquiriu o formato que hoje

conhecemos. Longe de ser um trabalho de ‘arqueologia teatral’, retrata e registra fielmente uma forma artística antiquíssima. Quando se trata do Nô, inevitavelmente estaremos abordando Zeami Motokiyo (1363–1443) e a sua poderosa poesia cênica encetada no conceito de *Hana* (flor).

O ator intercessor é aquele que medeia e franqueia as portas da percepção, deve investigar os símbolos existentes na natureza, desvelando caminhos indicativos de transcendências. Neste sentido, a interpretação é o resultado direto do senso de observação e a habilidade em traduzir suas percepções num padrão simbólico de movimento. Para nós, o ator intercessor demanda uma espécie de *introvisão*, i. e., a faculdade de assimilar a essência objetiva; que, por meio da sugestão, fariam surgir símbolos que instigariam determinados movimentos expressivos e autênticos que atingissem o *gesto simbólico*.

### **Estágio da pesquisa**

Esta pesquisa encontra-se na fase inicial. No dia dezesseis de março de 2018 foi a minha banca do Mestrado. Então, para todos os efeitos, ainda não faço parte do PPGT Doutorado, pretendo, assim, prestar o exame de admissão em maio do corrente ano.

## Referências

ALMEIDA, Custódio. **Hermenêutica e dialética**: dos estudos platônicos ao encontro com Hegel, Porto

CRAIG, Edward Gordon. **A Living Theatre**: A Gordon Craig School, The Arena Goldoni, The Mask, Florence, 1913. Disponível em:  
<https://archive.org/stream/cu31924026123368#page/n91/mode/2up/search/angle>

\_\_\_\_\_, Edward Gordon. **Da Arte do Teatro**, Lisboa, Editora Arcádia, 1964, Lisboa, tradução, notas e comentários de Redondo Júnior.

\_\_\_\_\_, Edward Gordon. **On the Art of the Theatre**, Londres, Heinemann Publisher, 1957.

\_\_\_\_\_, Edward Gordon. **On the Art of the Theatre**, internet, acesso em 02/01/2018, 1957, disponível em:  
<https://archive.org/stream/ontheartofthethe030294mbp#page/n337/mode/2up/search/VISIBLE>

\_\_\_\_\_, Edward Gordon. **On the Art of the Theatre**, 2009, acesso no endereço [http://abcjournal.ulbsibiu.ro/volume\\_12\\_2009\\_abstracts/review\\_craig.html](http://abcjournal.ulbsibiu.ro/volume_12_2009_abstracts/review_craig.html)

\_\_\_\_\_, Edward Gordon; CHAMBERLAIN, Franc (Org.). **On the Art of the Theatre**. London/New York: Routledge, 2009.

\_\_\_\_\_, Edward Gordon. **Henry Irving**, Nova Iorque, Longmans, Green e Cia., , 1930.

\_\_\_\_\_, Edward Gordon, Index to the Story of My Days: Some Memoirs of Edward Gordon Craig: 1872-1907, Nova York, Viking Press, 1957.

\_\_\_\_\_, Edward Gordon, The Ghosts in the Tragedy of Shakespeare, Cornell University Library, apartado da Revista The Mask v. 3. ns. 4-6, 1910. Disponível em <https://archive.org/details/cu31924013162411>

\_\_\_\_\_, Edward Gordon, The Mask, Volume 6, Number 4, April, 1914, fonte: internet, acesso em 10/11/2017, disponível no endereço <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaau191404-01.2.10&e=-----en-20--1--txt-txIN-----#>

\_\_\_\_\_, Edward Gordon, Towards a New Theatre, Londres e Toronto, Editora J. M. & Sons Ltd, 1913.

\_\_\_\_\_, Edward Gordon, The Mask, Volume 1, Número 2, 1908, fonte: internet, acesso em 03/11/2017, disponível no endereço [file:///C:/Users/intel/Desktop/udesc/bmtnaau\\_1908-04\\_01.pdf](file:///C:/Users/intel/Desktop/udesc/bmtnaau_1908-04_01.pdf)

DORT, Bernard, O Teatro e a sua Realidade, São Paulo, Editora Perspectiva, , 1984.

## **CORPOREIDADE-BICHA: ÉTICA, ESTÉTICA E EPISTEMOLOGIA DA RUÍNA**

Anderson Luiz do Carmo (UDESC)  
ander\_lc5@hotmail.com

A presente comunicação procura tratar do cerne de minha pesquisa de doutorado *Corpos que causam: corporeidade-bicha e sua ação arruinadora de estruturas*: uma certa capacidade aqui nomeada pelo verbo “bichar”: simultaneamente usado no sentido de deixar algo arruinado, estragado, destruído e no que tange a prover aspecto de bicha, do estereótipo de gay afeminado, de performance de uma suposta feminilidade por parte de indivíduos de quem compulsoriamente se esperaria masculinidade. Propõe-se que tal ação – a de bichar – age não apenas sobre as divisões de gênero, mas também sobre divisões culturais (entre alta e baixa cultura, cultura de massa e cultura erudita, indústria cultural e arte conceitual) e sobre estruturas clássicas de investigação, reflexão e discursividade. Para tal intento é tomada como campo de ação uma transversal que atravessa produções artísticas que redimensionam as noções de masculinidade em seus contextos específicos e articula uma masculinidade bichada como alternativa politicamente oposta, avessa e de afronta à masculinidade viril. Indivíduos em situação de artisticidade exposta

especialmente em redes sociais (aqui exemplificados na figura de Leona Assassina Vingativa e no lypsync que Ariel e Ravena constroem a partir do louvor da cantora gospel Cassiane) e influenciados pela viralização do reality show competitivo RuPaul's Drag Race em nível internacional e pela nova geração de artistas drag emergentes em contextos locais são aqui observados em suas conexões com práticas consagradas, canonizadas e reconhecidas como paradigmas artístico e marcos epistemológicos – como a dança butô de Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, o grupo brasileiro Dzi Croquettes e os ballrooms de vogue registrados no documentário Paris is Burning (1990) de Jannie Livingston – bem como com produções de artistas autointitulados dançarinos contemporâneos e que procuram tencionar, alargar e bagunçar teórica e praticamente as compreensões de masculinidade e de contemporaneidade. Autorxs como Angela Davis, Judith Butler, Silvia Federici, Paul Beatriz Preciado e Virginie Despentes e sua produção intelectual “arruinadora” da intelectualidade supostamente neutra da academia são friccionados com postulados de autores como Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Karl Marx, Georges Didi-Huberman e Michel Foucault.

## Referências bibliográficas

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

CANEVACCI, Massimo. **Sincrétika**. São Paulo, Studio Nobel, 2013.

DAVIS, Angela. **Mulher, raça e classe**. São Paulo, Boitempo, 2016.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo, N-1 Edições, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

GATTI, José e PENTEADO, Fernando Marques.(org) **Masculinidades**. São Paulo, Estação das Letras e Cores, 2011.

GOMES, Roberto. **Crítica da razão tupiniquim**. São Paulo, FTD, 1994.

KASTRUP, Virgínia. PASSOS, Eduardo. TEDESCO, Silvia. **Políticas da cognição**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo, COSACNAiFY, 2009.

LEPECKI, A. El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. In: NAVERÁN, Isabel; ÉLIJA, Amparo (Org.). **Lecturas sobre Danza y Coreografía**. Madrid: Artea Editorial, 2013.

PERETA, Éden. **O Soldado nu**. São Paulo, Perspectiva, 2015;

PRECIADO, Beatriz (Paul). **Manifesto contrassexual**. São Paulo, N-1 Edições, 2014.

RIBEIRO, Sheila Canevacchi. **Congruência absurda**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2014.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo**. São Paulo, Cortez Editora, 2010

\_\_\_\_\_; DA ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

### **Referências cinematográficas**

**Dzi Croquettes:** <https://www.youtube.com/watch?v=OGrlMj-4UWc> acessado em 8 de março de 2018 as 23h

**Paris is Burning:** <https://www.youtube.com/watch?v=mBVBipOI76Q> acessado em 8 de março de 2018 as 23h.

**O verdadeiro nome de Leona Assassina Vingativa:**  
[https://www.youtube.com/watch?v=rLQgO\\_XLFDg](https://www.youtube.com/watch?v=rLQgO_XLFDg) acessado em 8 de março de 2018 as 23h.

**Lipsync Gospel, 500º:** <https://www.youtube.com/watch?v=j0-6wlvdlWo>

## **RELAÇÕES DE CORPORALIDADE, MEMÓRIA, NEGRITUDE E APROXIMAÇÕES COM AS ORIGENS DO JAZZ DANCE**

Anielle Lemos (UFRGS)  
anielle.c.lemos@gmail.com

Suzane Weber (UFRGS)

Tendo e vista as relações de corporalidade, memória, negritude e suas possíveis aproximações com as origens do jazz dance, alguns pontos do artigo “Performances da Oralitura: Corpo, lugar da memória” da autora Leda Maria Martins, foram utilizados para restabelecer um diálogo entre estes pontos. Visto que a autora também aborda a negação da textualidade afro-brasileira nos registros de memórias culturais, e reconhece como forma de grafia a corporalidade afro como registro cultural, essas reflexões vão de encontro com conceitos operatórios que procurarei discutir no decorrer deste texto, o qual tem por objetivo compreender as origens do jazz dance advinda de uma diáspora negra pouco conhecida e negligenciada das escritas artísticas tanto americanas quanto brasileiras e que está em processo de investigação e construção como tema central de minha tese de doutorado.

Corroborando com a hipótese exposta por de Leda Martins sobre as formas e funções da performance para além da repetição, é possível fazer uma relação com os objetivos iniciais tanto da música quanto da dança conhecidas com o nome de *jazz*, que são resultado de uma fusão de relações que prosperaram nos territórios americanos a partir do século XVIII. Suas raízes estão, obviamente, na cultura negra e suas características mais marcantes e visíveis nas danças africanas, nas quais a manifestação não era apenas um espetáculo, mas sim uma forma de comunicação, uma forma de expressão para além do representativo, esta dança servia também para afirmar algo.

Considerada um movimento próprio de escravos negros das grandes plantações de algodão e tabaco, a cultura do *jazz dance* reflete influências de diversas índoles. Por um lado, se apreciavam ritmos e bailes africanos que duraram muito na consciência coletiva dos negros, por outro estavam às manifestações de origem religiosa, nas quais ritmos e etnias diferentes tinham em comum o mesmo ritual, como dançar para a chuva para pedir fecundidade, para celebrar nascimentos, e outros. E esses rituais, cerimônias, festejos são processos culturais residuais recriados, restituídos e expressos pelo corpo o que nos faz pensar que a memória do conhecimento não se resguarda nos lugares de memória apenas (bibliotecas, museus, arquivos, parques temáticos), mas também se recia nesses ambientes de memória através de

repertórios orais, gestos, preservação de saberes através de hábitos e técnicas (NORA, 1994).

Este gênero de dança, por carregar consigo matrizes estéticas africanas, ou melhor, motrizes, traz diversas características destas danças. Os pés deslizando em contato ao solo, o movimento centrífugo partindo dos quadris para as extremidades, o ritmo propulsivo, a musicalidade, o balanço (*swing*) e a mobilidade do tronco, entre outras, são exemplos de características dessas motrizes (REIS, 2015).

O próprio surgimento do jazz através dessas transformações para sobrevivência da arte negra e encruzilhadas da dança jazz, corpos negros africanos, Brasil e etc. As danças serviam como suporte de narração de aventuras fabulosas e sucessos cotidianos próprios de sociedades que desconheciam o uso da escrita. Nesse sentido, esses movimentos duraram mais nos territórios americanos do que em outros países, que também sofreram uma invasão massiva de escravos – como as Antilhas e o Brasil – e que posteriormente aderiram a ritmos como: mambo, cha-cha-cha, conga, merengue e samba.

E por fim, é de grande importância salientar um fator que está sendo extremamente limitante nessa pesquisa, que é a escassez de estudos atuais que abordem a temática histórica do jazz dance, bem como suas origens. Os estudos mais

expressivos e consistentes até então encontrados datam-se em 1978 com um livro sobre Antropologia da dança Jazz (GIORDANO, 1978), o qual tem sido uma das poucas referências consistentes para as pesquisas em jazz, um artigo onde aborda a transformação do Jazz dance de arte popular a técnica de dança, (MACARA, 1985) bem como e alguns artigos menos expressivos até o ano de 2012 (BENVEGNU, 2011 e ROBINSON, 2006).

Este trabalho encontra-se em fase inicial de mapeamento de possíveis locos de referências, em periódicos atualizados, sites especializados e possíveis entrevistas em fontes (professores, coreógrafos e pesquisadores) as quais possuem influência e conhecimento da temática, tanto no Brasil, quanto nos Estados Unidos.

Dessa forma, são necessárias mais pesquisas de aprofundamento dessa temática nas suas origens históricas no tempo da escravidão, para que haja uma melhor compreensão e traçar uma trajetória tanto dessa dança, quanto nos desdobramentos, influencias corporais e coreográficas nos dias de hoje nas práticas de Jazz dance.

## Referências

BENVEGNU, Marcela. **Reflexões sobre jazz dance: identidade e (trans) formação**. Sala Preta, v. 11, n. 1, p. 53-64, 2011.

GIORDANO, Gus. **Anthropology of American Jazz Dance**. Orion Publishing House. United States: Orion Publishing House, 1978.

KRAINES, Minda e PRYOR, Esther. **Jump into the jazz**. New York: Mc Graw Hill, 188 p., 2005.

MACARA, Ana. **Dança jazz: da arte popular à técnica de dança**. Revista Técnica, v. 9, nº. 4, jul./set. 1985.

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

ROBINSON, Danielle. **“Oh, You Black Bottom!” Appropriation, Authenticity, and Opportunity in the Jazz Dance Teaching of 1920s New York**. Dance Research Journal, v. 38, n. 1-2, p. 19-42, 2006.

## PALHAÇARIA ESSENCIAL: UM EXPERIMENTO ARTÍSTICO EM BUSCA PELO AUTOCONHECIMENTO

Antônia Vilarinho Cardoso (UDESC e FUNARTE)  
caradeanjoclown@hotmail.com

**Palavras-chave:** Autoconhecimento; clown; conhecimento; palhaçaria; vivência.

A comunicação se refere à proposta de dissertação que tem como objetivo aprofundar um assunto que já esteve presente em pesquisa anterior, em minha especialização realizada na faculdade Dulcina de Moraes, no ano de 2011, intitulada *O Clown Como Brincante e Como Agente Performático*.

A pesquisa diz respeito ao entendimento e prática da arte da palhaçaria dentro de uma compreensão artística e possibilidade de uma função terapêutica - não entendendo a palhaçaria como terapia medicinal de cura, mas como uma possibilidade de perceber o mundo de uma maneira peculiar. Dentro dessa perspectiva terapêutica da arte da palhaçaria, a dissertação visa refletir sobre um processo de vivências, práticas e desenvolvimento artístico a partir da minha experiência como atriz e palhaça desde minha iniciação na arte da palhaçaria em 1999. O trabalho será desenvolvido a partir de uma mediação do diálogo entre a

atriz Antonia Vilarinho e sua palhaça, Fronha, e pretende adotar uma visão que equilibre corpo, mente e aspectos socioculturais.

O termo palhaçaria essencial aqui utilizado foi apropriado a partir da referência de Alain Vigneau, que traz uma visão terapêutica do processo de iniciação ao palhaço.

Esta pesquisa de mestrado propõe a busca pelo autoconhecimento e a reflexão sobre a condição de mediação como pedagoga atuante na palhaçaria, através de meus espetáculos e oficinas. Pretendo registrar a minha trajetória como atriz e palhaça bem como refletir sobre os procedimentos e caminhos percorridos, seus impulsos, descobertas e desdobramentos.

A partir da pesquisa sobre minhas experiências artísticas e das metodologias utilizadas no processo formativo, pretendo desenvolver uma pedagogia atuante para o processo de formação de palhaço. Nesse sentido pretendo trabalhar com: a experiência como atriz, palhaça e professora de palhaçaria; as metodologias utilizadas como a capoeira angola, como ferramenta de treinamento em busca da pré-expressividade; a espiritualidade presente em ritual da umbanda e do candomblé.

A trajetória da personagem Fronha na palhaçaria, bem como meu desenvolvimento artístico na busca de aperfeiçoamento me motivou a estudar com vários profissionais.

Durante o percurso, fazendo os cursos, descobri a ligação entre aspectos pessoais meus com esse aprendizado da palhaçaria. Ao mesmo tempo em que melhorava e avançava com a personagem eu também me encontrava mais perceptiva e observadora. Cada profissional me mostrou uma maneira diferente de me relacionar comigo mesma. A personagem dialogava comigo e, assim, eu me sentia “alimentada.”

Há anos vivencio, observo e reflito sobre a formação e a atuação do(a) palhaço(a) no âmbito dos conhecimentos artístico e terapêuticos, atuando como pedagoga e mediadora, ministrando oficinas em diferentes circunstâncias e junto a vários grupos de pessoas.

Descobrimo as consequências em minha vida, surgiu a necessidade de explorar mais o campo sensível das pessoas. Pois acredito que, na medida em que vou em direção às necessidades das pessoas, eu também estou atendendo as minhas próprias. Pouco a pouco esse conhecimento, no transcorrer dos anos, foi se transformando em um intuitivo processo de autocuidado terapêutico. Entendo que no

processo de vivências na palhaçaria, para o uso da máscara, você precisa ir ao encontro das suas fragilidades, fracassos, erros. Ir ao encontro da sua sombra e rir de si mesmo.

Acredito que a humanidade precisa da arte pra sobreviver as suas tragédias pessoais. A palhaçaria me mostrou esse caminho do autoconhecimento como potência terapêutica e artística. As pessoas têm sensações, sentimentos e emoções, a conexão com essas esferas as fazem sentirem sua humanidade.

### **Referências**

VIGNEAU, Alain. **Clown Essencial**. Barcelona: Editora Vozes, 2016.

CARDOSO, Vilarinho Antonia **O Clown Como Brincante e Como Agente Performático**, 2011.

## OCUPAR É RESISTIR – AÇÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS QUE OCUPAM ESPAÇOS PÚBLICOS E O DIREITO À CIDADE

Bárbara Teles Cardoso (UDESC)  
barbaratcardoso1@gmail.com

**Palavras-chave:** ocupação; espaço público; ação artística; direito à cidade; resistência política

Primeiramente: FORA. Começo daqui. Neste caso o indicativo “fora” não pretende defender a saída de ninguém de algum cargo de poder mas, ao contrário, intenta sugerir algo como um “empoderamento” no convite a sair para fora: dos edifícios e casas fechadas, acessíveis a poucos e, assim, fazer política a partir das possibilidades que o encontro com o outro e com o conviver nos reservam. **Isto é um convite: #OCUPEMOSARUA.** A rua, entendida aqui como um espaço público, é pra onde direciono o olhar e convido à ação nesse momento.

A partir da análise de quatro ações de intervenção e ocupação do espaço público urbano, realizadas em Florianópolis e produzidas de modo independente pelo ETC<sup>4</sup>, pretendo refletir acerca de sua possível contribuição no horizonte de uma luta em

---

<sup>4</sup> Coletivo de Florianópolis que propõe ações diretas e intervenções urbanas.

favor do direito à cidade. Essas ações são: *Cine MeioFio*, *Projeto Chapa o Coco*, *TOMADA* e *XØKE :: Mostra Independente de Arte de Guerra*. A escolha dessas 4 ações distintas se dá pelo fato de que demonstram um crescente gradual na qualidade de ocupação do espaço público, e, assim, podem exemplificar os diferentes enfoques e pretextos para utilização e apropriação desse espaço.

Realizarei entrevistas com os produtores, colaboradores e participantes das ações elencadas para estudo nesta pesquisa. Assim como, na medida do possível, quero também entrevistar integrantes dos movimentos Ocupa Estelita (Recife/PE) e Praia da Estação (Belo Horizonte/MG), por considerar que tais ações dialogam com o objeto de estudo desta pesquisa, apontando possibilidades de resistência e subversão perante os usos convencionados e condicionados – ou “não uso” para fins extra-comerciais – na ocupação dos espaços públicos.

Para esta pesquisa, o termo espaço público pretende traduzir melhor minha leitura do tipo de espaço utilizado por nós (ETC) para realização das ações apontadas. Ele, contudo, deve ser lido a partir da tensão das contradições que o conceito de “público” adquiriu na cidades mercadorias do capitalismo contemporâneo. Nesse sentido, me questiono: o que pretendemos ativar com as ações do ETC nesses espaços? É possível considerar tais ações enquanto ocupações do espaço público?

A partir de qual fundamentação? Há subversão do uso cotidiano desses espaços? Pra quem? Cidade é planejada e administrada pra quem? Espaços públicos existem pra quem? O que significa falar em direito à cidade nesse contexto? Que corpos ocupam tais espaços e de que maneiras?

Se, como aponta Lefebvre (2001), a cidade é obra, e obra é valor de uso – em contraste com o valor de troca que são os produtos –, é possível considerar a hipótese de que ao restituir aos espaços da cidade uma vivência voltada à experiências não comerciais está se prezando por seu valor de uso na contramão de sua condição de objeto de consumo? Nesse sentido, e, sob o contexto das manifestações contra o aumento da tarifa de ônibus, o Movimento Passe Livre (2013, p.16) afirma que “Se a retomada do espaço urbano aparece como objetivo dos protestos contra a tarifa, também se realiza como método, na prática dos manifestantes, que ocupam as ruas determinando diretamente seus fluxos e usos. A cidade é usada como arma para sua própria retomada”. A ocupação dos espaços públicos torna-se, nessa perspectiva, ao mesmo tempo, objetivo e método de ação, de uma prática em favor do direito à cidade.

Na abordagem dos espaços públicos relacionados às ações do ETC há, no planejamento do trabalho, a preocupação em tentar contextualizar o lugar no qual as

ações escolhidas se efetivaram (e ainda se efetivam). A cidade de Florianópolis é o denominador comum entre os lugares em questão, sendo que, especificamente, o lugar mais utilizado na cidade (para as ações abordadas neste projeto) foi o Largo da Alfândega. Portanto, um estudo mais aprofundado sobre a história e os usos atuais desses espaços é priorizado. Ainda sobre essa cidade, serão abordados aspectos da produção cultural e das políticas públicas para a cultura – e aqui adianto que se trata também de não perder a oportunidade de registrar oficialmente o descaso dos órgãos públicos com a classe artística e população em geral no que se refere à gestão cultural.

Uma matéria (no site da Mídia Ninja) sobre a UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro – explicita o momento difícil em que se encontra essa universidade, e nela contém uma frase que acredito dialogar muito proximamente com o estudo proposto neste projeto, assim como, com as ações estudadas enquanto objeto de pesquisa: “Porque a causa é legítima, lutar contra o sucateamento das instituições públicas não é mimimi e ocupar espaços (*por enquanto públicos*<sup>5</sup>), é sinônimo de resistência” (PEROBELI – Mídia Ninja, 2017). É por entender a seriedade desse “por enquanto públicos”, e não querer compactuar com o aburguesamento dos processos de revitalização e gentrificação, que saúdo a rua, e a torno meu espaço de ação, e

---

<sup>5</sup> Grifo meu.

agora, de pesquisa. A causa é legítima, e, no nosso caso (ETC) a causa é o fortalecimento das artes de resistência, e a provocação de zonas autônomas temporárias para expressões anti *cis-têmicas*<sup>6</sup>.

## Referências

LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. Tradução: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LIVRE, Movimento Passe. [et al.] **Cidades Rebeldes** : Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil. São Paulo: Boitempo, 2013.

PEROBELI, Luma. **Passa o carnaval e a luta pela UERJ continua**. Website da Mídia Ninja. Publicado em: 1 mar. 2017. Disponível em: < <https://ninja.oximity.com/article/Passa-o-carnaval-e-a-luta-pela-UERJ-p-1?faid=962230> > Acessado em: 8 mar. 2017

---

<sup>6</sup> A brincadeira da escrita da palavra sistema com a aplicação do prefixo “cis” se dá pelo entendimento que a cisgeneridade – assim como a heterossexualidade – não se trata apenas de uma escolha, e é fruto e consequência de um sistema opressor que se esforça em padronizar corpos e formas de relações, institui a normalidade frente a anormalidade (aberrativa) e insiste no dualismo essencialista.

## ANÁLISE DA ESTÉTICA TEATRAL FUTURISTA ATRAVÉS DO EXERCÍCIO DE TRADUÇÃO DOS MANIFESTOS FUTURISTAS

Camila Beatriz Nardelli (UDESC)  
telcanardelli@gmail.com

**Palavras chave:** Estética; teatro futurista; tradução; análise.

Pretende-se através da realização de traduções críticas indagar a natureza estética do teatro futurista italiano. O exercício da tradução é trazido neste trabalho de pesquisa não apenas com a função de modificar os signos verbais de uma língua para outra com uma finalidade de transmitir uma mensagem estritamente semântica, mas como uma metodologia de estudo, visando compreender a estética, questionando todas as escolhas poéticas feitas pelos futuristas ao produzirem seus manifestos e posteriormente pretende-se utilizar exemplos de espetáculos futuristas que expressem na prática cênica os objetivos que norteavam as produções dos artistas declarados nos manifestos.

Tendo em vista que a tradução por si só é uma tarefa bastante complexa, este trabalho desfruta do respaldo teórico de tradutores profissionais que compartilham suas experiências traduzindo textos literários dos mais diversos gêneros, nas

publicações dos *Cadernos de tradução* (revista acadêmica UFSC), bem como utilizaremos as teorias da tradução de um texto teatral colocadas por Patrice Pavis (2008) e Susana Bassnet (2003). Apresento a seguir uma pequena mostra do tipo de atividade que pretendo realizar e os respectivos questionamentos gerados por elas:

Levando em consideração o trabalho de análise estética que me proponho a realizar e partindo do estudo de tais teorias, me aproximei do exercício prático da tradução de um manifesto teatral futurista, *O teatro futurista sintético* (1915) bem como traduzi também um texto teatral futurista, *Parole* de Remo Chiti. O trabalho resultante de tais traduções tem gerado compreensões interessantes da estética teatral futurista, compreensões estéticas que não seriam possíveis se não através deste exercício de “tradução para uma análise estética” que tenho realizado até então.

Um dos elementos que notei ao traduzir o manifesto futurista *O teatro futurista sintético*(1915) foi o uso constante, quase que obsessivo dos mais diversos adjetivos. Esse tipo de descoberta sempre gera questionamentos como: Por que o uso desses adjetivos? Que atmosfera os autores futuristas desejavam criar? Como tal escolha influencia nas sensações do leitor? Como isso molda o texto e expressa

a poética futurista? Como o conteúdo e os objetivos dos autores dialogam com a estrutura dos textos?

Ao apresentar as ideias do teatro naturalista, por exemplo, que os futuristas nomearam em seus manifestos como “teatro passatista” (derivado da palavra “passato” que significa passado, em português) os futuristas optam por redigir um texto por extenso, sem tópicos, em um fluxo contínuo de críticas prolongadas e incisivas. Quando os futuristas finalmente decidem falar sobre o teatro sintético, proposta teatral futurista que eles apresentam como a solução de todos os problemas, o antídoto a este teatro “passatista e monótono”, eles utilizam uma linguagem mais objetiva e breve, organizando o discurso em tópicos. Esse contraste é percebido no momento da leitura e pode ter sido utilizado pelos futuristas para gerar no leitor uma sensação de alívio mental, de ordem, ao ler algo finalmente menos pedante, mais objetivo e organizado. Também o uso constante da expressão **“É Estúpido”** ao início de cada tópico ajuda a reforçar a crítica incidente às regras teatrais que regem as produções do teatro tradicional, bem como a escolha gráfica em negrito contribui para chamar atenção do leitor.

Da tradução do texto teatral *Parole* de Remo Chiti percebemos o quanto a prática teatral futurista corresponde às propostas dos manifestos. Elementos como: a) a

**sinteticidade do texto**, que contém aproximadamente uma página; b) a **ausência de personagens**, que poderiam se classificar de forma maniqueísta (de fato, apenas um personagem é descrito e sem aprofundar seu caráter psicológico “um porteiro, velho, branco, automático”) c) Apesar de possuir um conflito, **o texto não revela nenhum crescendo e nenhuma preparação para um evento final**.

Na tradução do texto teatral que realizei mantive todas as escolhas gráficas que tinham sido realizadas pelos autores (palavras em negrito, palavras escritas todas com letras maiúsculas, por exemplo) por acreditar que tais escolhas influenciam decisivamente na estética do texto. A hipótese de manter ou modificar pontuações são meticulosamente estudadas visto que as mesmas também influenciam no ritmo e na poética do texto.

Por fim, pretendo continuar a realizar durante a minha pesquisa este exercício do traduzir sem jamais perder a estética de vista, muito pelo contrário, colocando-a como foco, como o objetivo principal da atividade de tradução.

## Referências

BASSNET, Susana **Estudos de Tradução**, Edições da Fundação Calouste Gulbekian, Lisboa: 2003

CHITI, Remo **Parole** em Esempi di teatro sintetico, antologia; Rivista Sipario Numero doppio dedicato al teatro futurista italiano, Biblioteca Comunale Trento, Via Roma sez. N. 14, p.48)

MARINETTI, **Il teatro sintetico futurista** em Revista Sipario Numero doppio dedicato al -teatro futurista italiano, Biblioteca Comunale Trento, Via Roma sez. N. 14, p. 07-09

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**, São Paulo, Perspectiva: 2008

## PRÁTICAS ARTÍSTICAS DE CONTRA-ATAQUE AO TERRORISMO DE ESTADO

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

**Palavras-chave:** Arte; política; terrorismo de Estado.

Com essa pesquisa pretendo pesquisar possíveis práticas artísticas de contra-ataque ao terrorismo de Estado. Antes da continuidade desse resumo se faz importante uma breve explicação do significado do termo “terrorismo de Estado”: o Estado, regido sob estado de exceção, engloba como uma de suas medidas a “lei antiterrorista” que cria um suposto inimigo interno, subterfúgio para sua extrema violência concretizando o terrorismo de Estado para manutenção de seu poder.

Esse não é um tema distante da realidade atual do Brasil. No dia 17 de março de 2016 a então presidenta Dilma Rousseff sancionou a Lei Antiterrorismo (13.260/2016). Depois de um golpe, Michel Temer assume a presidência no dia 31 de Agosto de 2016. No dia 25 de Outubro de 2017, policiais invadem centros comunitários e casas em Porto Alegre em busca de anarquistas acusados de

terroristas. No dia 16 de Fevereiro de 2018, Michel Temer decretou uma intervenção militar no Rio de Janeiro.

Minha questão quanto a esse contexto político é em que medida a arte pode acionar pensamentos, questionamentos, quanto às práticas violentas governamentais. Para tanto parto do Grupo Etcétera, da Argentina, enquanto estopim para a busca de outros grupos que tenham como tema a questão do terrorismo de Estado.

O que me salta aos olhos com relação ao Etcétera, no que se refere a essa pesquisa, é o movimento criado por eles em 2005 chamado Internacional Errorista, em que defendem a importância do ato de errar na sociedade em que vivemos, cuja exigência é o acerto.

O nome desse movimento foi criado devido um erro eletrônico. O grupo Etcétera estudava formas artísticas para falar sobre terrorismo. Um de seus integrantes que escrevia no computador cometeu um erro. Ao invés de escrever “Teatro e Terrorismo”, esqueceu o segundo “T”. Ao apertar o corretor surgiu a mensagem: “errorismo não existe”, você quis dizer “erotismo” ou “terrorismo”.

Assim surge o nome que os contemplou, devido à discussão filosófica em torno ao tema “erro” e por abarcar também o terrorismo. Essas problemáticas foram vistas

como coerentes com o contexto da época, já que naquele período a polícia inglesa matou um brasileiro, Jean Charles de Menezes no metrô e disse ter sido um erro, em agosto de 2005 , mesma época em que a CIA sequestrou e agrediu um cidadão alemão que foi detido e mantido prisioneiro no Afeganistão, polícia que depois admitiu seu erro. Segundo o grupo, o “erro” começou a ser funcional no discurso do terror.

O grupo argentino Fuerzas Artísticas de Choque Comunicativo (FACC) fez uma série de ações coletivas de denúncia a violências de diferentes tipos (feminicídios, no dia da independência da Argentina com o tema “isso não é independência”, etc.). Dentre elas, uma ação na cidade de Esquel, em Chubut, na Argentina, onde havia desaparecido Santiago Maldonado, militante das causas indígenas.

Nessa ação pessoas vestidas de preto, com máscaras de corvo, se aproximavam silenciosamente em um dos batalhões de Gendarmería que participou do operativo que culminou com a desapareção de Santiago Maldonado. Levantaram um cartaz escrito “Isso é terrorismo de Estado. Quem escolhe?”. Pouco a pouco a população se solidarizou com a ação e participou dela, formando um semicírculo ao redor dos “corvos negros” ou ajudando a segurar o cartaz.

Nesse momento da pesquisa busco outros grupos que tenham esse tema enquanto disparador para ações artísticas. Também pretendo entender como se dão essas práticas, como se organizam esses grupos, quais trabalhos já foram feitos.

## Referências

Ileana Diéguez. '**Cuerpos sin duelo**. Iconografía y teatralidad del dolor'. Córdoba (Arg.): Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.

CHOMSKY, Noam. **Poder e Terrorismo**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HOBSBAWM, E. J. **Globalização, democracia e terrorismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

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

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção: homo sacer**, II, I. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

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

MATÍNEZ, Horácio Luján. Carl Schmitt e a resignificação de seu conceito de “inimigo” pelo terrorismo de Estado argentino (1974-1983). In: CASTELO BRANCO, Guilherme (org.). **Terrorismo de Estado**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 107-119.

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.

## MODOS DE CRIAR E ESTAR: UM OLHAR SOBRE AS ESTRATÉGIAS DOS GRUPOS DE PESQUISA EM DANÇA VINCULADOS ÀS INSTITUIÇÕES DE ENSINO UNIVERSITÁRIO

Danilo Silveira (USP)  
danilosilveira86@gmail.com

Sayonara Pereira (USP)  
sayopessen@gmail.com

**Palavras-chave:** Dança; espacialidade; métodos de criação; ambientes institucionais.

Ao pensar sobre a pesquisa em dança poderemos arriscar a dizer que seu fazer pode dialogar com os ambientes e contextos em que ela está inserida. Segundo Milton Santos (2014), não é possível separar o sujeito do mundo e, por isso, não cabe uma distinção entre objeto e ação ou ainda entre pensamento e objeto pensado. Para o autor, somos e atuamos em relação com o ambiente ao nosso entorno. Sendo assim, se o fazer e o pesquisar dança podem se organizar em distintos ambientes, pensaremos a criação em dança que acontece de um modo

específico e, sobretudo, em um ambiente específico. O ambiente que aqui está sendo referido é o território criativo que ocorre dentro nos muros da Universidade.

Sabemos que a Universidade existe a partir de três pilares que a compõem, O Ensino, A Pesquisa e A Extensão. Uma prática que contribui para a existência desses três pilares é a atividade desenvolvida pelos Grupos de Pesquisa institucionais. Se buscarmos a definição de Grupo de Pesquisa segundo o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), encontraremos como resposta que:

O Grupo de Pesquisa é definido como um conjunto de indivíduos organizados hierarquicamente em torno de uma ou, eventualmente, duas lideranças. O fundamento organizador dessa hierarquia é a experiência, o destaque e a liderança no terreno científico ou tecnológico. No Grupo de Pesquisa existe envolvimento profissional e permanente com a atividade de pesquisa, cujo trabalho se organiza em torno de linhas comuns de pesquisa que subordinam-se ao Grupo (e não ao contrário) e que, em algum grau, compartilha instalações e equipamentos<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Informações encontradas em:

<[http://lattes.cnpq.br/web/dgp/faq;jsessionid=W1TCL7lxgwSJdthQrOnfMn47.undefined?p\\_p\\_id=54\\_INSTANCE\\_39Zlb9kA3d0e&p\\_p\\_lifecycle=0&p\\_p\\_state=normal&p\\_p\\_mode=view&p\\_p\\_col\\_id=column-3&p\\_p\\_col\\_count=1&\\_54\\_INSTANCE\\_39Zlb9kA3d0e\\_struts\\_action=%2Fwiki\\_display%2Fview&\\_54\\_INSTANCE\\_39Zlb9kA3d0e\\_nodeName=Main&\\_54\\_INSTANCE\\_39Zlb9kA3d0e\\_title=Grupos+de+Pesquisa](http://lattes.cnpq.br/web/dgp/faq;jsessionid=W1TCL7lxgwSJdthQrOnfMn47.undefined?p_p_id=54_INSTANCE_39Zlb9kA3d0e&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-3&p_p_col_count=1&_54_INSTANCE_39Zlb9kA3d0e_struts_action=%2Fwiki_display%2Fview&_54_INSTANCE_39Zlb9kA3d0e_nodeName=Main&_54_INSTANCE_39Zlb9kA3d0e_title=Grupos+de+Pesquisa)>Acessado em: 24/08/2017

Isto posto, para a pesquisa aqui em fase inicial de desenvolvimento, nos dedicamos a pensar os modos de criar e estar dos Grupos de Pesquisa em dança que existem dentro dos ambientes institucionais de ensino universitário. Assim, estamos nos direcionando para as seguintes questões primeiras:

- Como o fazer artístico, nesses Grupos, se relaciona com os conhecimentos construídos na Universidade?
- Quais as estratégias de sobrevivência e de investigação criativa que compõem tais Grupos?

Para se aprofundar em tais argumentos, a pesquisa direciona seu olhar discutindo, principalmente, os processos artísticos e metodológicos de três Grupos de Pesquisa em dança em questão:

- O Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades (LAPETT) da Universidade de São Paulo;
- O Um – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Universidade Estadual do Paraná;
- O Coletivo KD da Universidade de Sorocaba.

Tais Grupos de Pesquisa elegidos para direcionar a discussão, tem como característica a criação em dança, ou seja, a pesquisa aborda as características de Grupos de Pesquisa que, além de investigações e estudos teóricos, tenham produções artísticas. Do mesmo modo, a pesquisa almeja refletir sobre a criação em dança que acontece não na cena livre, mas sim dentro dos muros da Universidade e como essa dança constrói conhecimento se relacionando com o ambiente em que ela se abriga. Essa escolha está para o desejo de pensar a criação artística que caminha lado a lado com o fazer e o pensar a pesquisa acadêmica e como esse modo característico de criação constrói um pensamento sobre a mesma e contribui para o território da cena da arte da dança.

Para a pesquisadora de dança Jussara Sobreira Setenta (2008) O corpo que dança é um tratado propositivo político e pensante. Nesse viés, olharemos para o que propõe Setenta, quando a autora aborda a noção de *corpo-institucional*. Para Setenta (2008), *Corpo-institucional* é uma abordagem da qualidade performativa que foca na relação entre o corpo que dança e uma instituição educacional universitária. Setenta (2008) busca, nessa relação, investigar as imbricações do corpo que dança, e que pensa a dança, vinculado às pedagogias presentes na instituição em que habita.

Também não se pode deixar de notar que o problema de pesquisa não visa apenas considerar as questões pedagógicas ou mesmo a importância que os Grupos de Pesquisa em dança apresentam para seus programas e departamentos, mas sim também, a pesquisa se atenta principalmente na construção de um pensamento que se interessa nas características e nos processos metodológicos de criação dos Grupos de Pesquisa. Se por um lado a intensão protagonista da pesquisa é se deparar com as questões referentes ao processo criativo dos Grupos de Pesquisa em dança com vínculo institucional, por outro lado, não estamos ignorando o apontamento de problemas e hipóteses nesta relação entre arte e ciência, processo artístico e processo acadêmico. Essas interfaces estão em relação com a discussão sobre criar dança em um ambiente acadêmico que pode ser de um outro modo que criar dança na cena livre. Por fim, considerando todos os fatores, o que permanece é a seguinte indagação protagonista da pesquisa: que tipo de pensamentos e conhecimentos são construídos nos grupos em questão e como os mesmos contribuem para a construção específica de um corpo e de uma linguagem artística desenvolvida nos territórios acadêmicos em que o grupo está inserido?

## Referências

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço:** técnica e tempo, razão e emoção. 4. Ed. São Paulo: EDUSP, 2014.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo:** dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

## SUL EM CONTATO: UM FESTIVAL DE CONTATO IMPROVISACÃO E SUAS REDES DE CORPOS DANÇANTES

Fernanda Hübner de Carvalho Leite (UFRGS)  
fercarvalholeite@gmail.com

**Palavras-chave:** Contato Improvisação; dança; Sul em Contato; corpos dançantes; Porto Alegre.

Proponho nesta pesquisa uma reflexão sobre a prática de Improvisação por Contato (CI)<sup>8</sup> a partir do Festival Sul em Contato realizado em Porto Alegre - RS. Será feito um Memorial Descritivo - Reflexivo do evento abordando a repercussão sobre corpos dançantes<sup>9</sup> de CI em Porto Alegre e suas possíveis ressonâncias em nível

---

<sup>8</sup> *Contact Improvisation* é uma forma de dança criada no início dos anos 70 nos EUA por Steve Paxton e colaboradores, amplamente difundida pelo mundo e desenvolvida tecnicamente com diversas abordagens tomando as várias formações dos praticantes, pesquisadores, performers e professores. Na tradução brasileira concordo com Helena Katz (link: <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71232712949.jpg> acessado em 24/05/2018) que chamou de Improvisação por Contato. Porém o senso comum no Brasil acabou por chamar de Contato Improvisação e assim ficou popularizado. Particularmente me incomodo com esta tradução. Porém, não a rejeito completamente e me referirei à esta dança ora como Improvisação por Contato, ora como Contato Improvisação, ora como Contato, ora como CI.

<sup>9</sup> "O corpo dançante é um corpo treinado, modelado, construído (FOSTER, 1997); um corpo fenomenológico e sensível (FRALEIGH, 1987); um corpo social (THOMAS, 2003); um corpo virtual e paradoxal (GIL, 2004); um sistema aberto de troca de informações (KATZ, 1994); um rizoma plástico,

nacional e latino-americano. Além de consultar autores seminais desta forma de movimento, como SMITH (2008), PAXTON (1987), NOVACK (1990), procuro um diálogo com autores e autoras da América do Sul como TAMPINI (2012), SILVA (2012), SILVA (2014) e DANTAS (1999). A pesquisa se desenvolve a partir da descrição das motivações de concepção do evento, da operacionalização, das práticas pedagógicas e através da análise de material variado - como caderno de anotações de observação participante, blog do Sul em Contato, entrevistas semi-estruturadas, vídeos e fotos das atividades em aulas, jams e performances.

O Sul em Contato é um projeto para práticas de Improvisação por Contato realizado entre março e dezembro de 2009 na Sala 209 da Usina do Gasômetro em Porto Alegre, com financiamento do Fumproarte da Prefeitura de Municipal. Nasceu do desejo de fazer crescer o número de praticantes de CI na cidade através do aprimoramento técnico nesta forma de dança e uma maior integração com os bailarinos, pesquisadores, professores e performers da Argentina, Uruguai e outros estados brasileiros. O projeto durou mais de 9 meses e ofereceu 12 oficinas com 18h/aula cada distribuídas ao longo de 3 dias além de jams, performances, exibição de vídeos e conversas. Entre cada oficina com professor convidado, que acontecia a

---

sensorial, motor e simbólico, melhor definido pelo termo corporeidade (BERNARD, 1990); um laboratório da percepção (SOUQUET, 2005)." (DANTAS, 2017)

cada duas semanas, foram oferecidas aulas de revisão lecionadas por mim em dois encontros semanais de 90min. Ao todo foram 288h/aula, sendo 216h/aula de professores convidados e 72h/aula de revisão, além das horas ocupadas com as outras atividades.

Após pausa de dois anos o Festival voltou a ser realizado em 2012 e segue ativo acontecendo anualmente de maneira autônoma, independente de financiamentos públicos e em um formato de três a seis dias. A cada ano transformações foram surgindo em aspectos conceituais, logísticos, pedagógicos, políticos e econômicos.

A partir da análise crítica deste Memorial do Sul em Contato objetiva-se refletir sobre os processos individuais e coletivos de formação de corpos dançantes de CI e as redes, encontros e conexões que se sucederam em Porto Alegre, no Brasil e em países Sul Americanos a partir de 2009 e que tenham uma relação direta com Festival Sul em Contato.

## Referências

DANTAS, Mônica. **O enigma do movimento**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

\_\_\_\_\_. **O corpo dançante entre a teoria e a experiência**: estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea. Revista CAMHU – Ciências e Artes do Corpo. UCS. Disponível em <[https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/07\\_O\\_corpo\\_dancante.pdf](https://www.ucs.br/site/midia/arquivos/07_O_corpo_dancante.pdf)> Consultado em 21 de junho 2017.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Revista Cena, Número 7. 2010. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961/7154>>. Consultado em 20 de junho de 2017.

KOTEEN, David; SMITH, Nancy Stark. **Caucht Falling**. The confluence of Contact Improvisation, Nancy Stark Smith, and other moving ideas. Northampton, MA: Contact Editions, 2008

LEITE, Fernanda Hübner de Carvalho. **Contato Improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança**. Porto Alegre: Ed. Movimento. v. 11, n. 2, p.89-110, maio/agosto 2005

NOVACK, Cynthia. **Sharing the dance**: contact improvisation and american culture. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.

PAXTON, Steve. **Improvisation is...** Contact Quarterly/CI Sourcebook. Vol. 12, 1987. Northampton, MA: Contact Editions, 1997

SILVA, Hugo Leonardo. **Desabituação Compartilhada**. Contato Improvisação, jogo de dança e vertigem. Valença: Selo A Editora, 2014

SILVA, Suzane Weber. **Um modo particular de composição: a improvisação**. I Seminário Nacional de Arte Coreográfica – Instituto Federal de Brasília, 2012

TAMPINI, Marina. **Cuerpo e ideas en danza**: una mirada sobre el contacto y la improvisación. - la ed. - Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de LArte, 2012.

## TEATRO E DIVERSIDADES: DIÁLOGOS TRANSVERSAIS ENTRE A METODOLOGIA DO DRAMA E GÊNERO NA ESCOLA

Fernando Augusto do Nascimento (UDESC)  
fernandoteatro@hotmail.com

**Palavras-chave:** Pedagogia do Teatro; *Drama*; gênero; sexualidade.

Nesta pesquisa pretendo desenvolver processos criativos através da metodologia do *Drama* em diálogo com temas de diversidades, no contexto formativo da educação básica. O drama, metodologia inglesa que permite inserir alunos/as em contextos ficcionais, a fim de criar práticas teatrais, estimula os/as participantes a assumirem papéis, discutirem temáticas sociais e experimentarem a teatralidade nas aulas de teatro. Nesta investigação, utilizo da metodologia da pesquisa participante e do método inglês do *Drama* para desenvolver processos artístico-pedagógicos com uma turma das séries iniciais do Ensino Fundamental, em São Luís – MA. Neste sentido, apresento o atual estágio da pesquisa, a saber: o levantamento bibliográfico sobre autores/as que discutem sobre o *Drama* na pedagogia do teatro brasileira, além dos/as teóricos/as dos estudos de gênero e sexualidade na educação. Por fim, pretendo apresentar ainda as literaturas que inspiraram os pré-textos que conduzirão os episódios dos processos de *drama* que desenvolverei em São Luís – MA.

### Introdução

Nesta pesquisa apresentarei as intersecções entre a metodologia inglesa do *drama* e temas transversais, como diversidades, na Educação Básica. Para isso, apresento

os atuais desdobramentos da pesquisa no programa de pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

O *Drama*, conforme destaca Cabral (2006), permite abordar conteúdos da linguagem teatral com diálogo interdisciplinar. Neste sentido, nesta investigação pretendo desenvolver processos de drama relacionando com discussões de gênero e sexualidade no Ensino Fundamental, a fim de problematizar essas temáticas na escola.

Assim, apresento os atuais desdobramentos da pesquisa, a saber: revisão bibliográfica sobre *drama* na pedagogia teatral brasileira, assim como a respeito das discussões de gênero e sexualidade no âmbito escolar, por meio de pesquisadores/as que discutem sobre ambos temas no espaço educacional, por fim exponho as literaturas que inspiraram a criação dos pré-textos dos processos de drama que irei desenvolver na pesquisa de campo em São Luís – MA.

### **Referencial teórico**

Nesta investigação utilizo aportes teóricos da metodologia do *Drama* na pedagogia do teatro no Brasil, a partir das pesquisas desenvolvidas por Beatriz Cabral (2006),

Flávio Desgranges (2017), Heloise Vidor (2008), Diego Pereira (2017), Wellington Menegaz (2016), dentre outros/as.

Esta abordagem teórico-metodológica surge na Inglaterra ainda na primeira metade do século XX, criada por Dorothy Heathcote. Posteriormente, estudiosos/as como Gavin Bolton, Cecily O'Neill, John O'Toole e Jonathan Neelands, ampliam as pesquisas difundindo para outros países. No Brasil, a professora e pesquisadora do curso de Teatro da UDESC, Beatriz Cabral, foi à pioneira em introduzir essa metodologia no contexto artístico-pedagógico brasileiro.

Para fundamentação deste estudo também utilizo das discussões de gênero e sexualidade na educação em diálogo com Guacira Lopes Louro (2001), Jimena Furlani (2016), Guaraci Martins (2017), Michel Foucault (2007), dentre outros/as que pretendem contribuir através da educação sexual e equidade de gênero, numa perspectiva dos direitos humanos, para empoderamento dos/as alunos/as nas escolas, sobretudo das mulheres e população LGBTTI (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e intersexuais).

Por fim, as literaturas que defini para estruturar os pré-textos e processos de *Drama* são; *O fantástico mistério de Feiúrinha* (2000), de Pedro Bandeira e *O menino perfeito* (2017), de Bernat Cormand.

## Metodologia

Essa investigação se baseia numa pesquisa bibliográfica, qualitativa e participante (BRANDÃO, 2007). Primeiramente, discorro sobre o atual desenvolvimento da pesquisa, assim como a respeito das literaturas que defini para sistematizar os processos de *drama* que irei realizar em uma escola do Ensino Fundamental na cidade de São Luís – MA.

Com intuito de desenvolver processos teatrais em diálogo com temáticas de gênero e sexualidade utilizo a metodologia inglesa do *Drama*, a qual permite articular conhecimento tanto da linguagem teatral, quanto de temas transversais, por meio de processos ficcionais e construção de uma narrativa coletiva (CABRAL, 2006).

Atualmente, estou realizando a etapa de revisão bibliográfica, na qual pretendo discorrer sobre os/as principais teóricos/as que realizaram pesquisas sobre *drama* no contexto artístico-pedagógico brasileiro, além de destacar as pesquisas que intercalaram *drama* e gênero nas aulas de teatro na Educação Básica.

Para isso, investigo no banco de dados da biblioteca da UDESC, assim como em site e revistas científicas, publicações a respeito da metodologia do *drama*, assim como dos estudos de gênero e sexualidade.

As literaturas que utilizo para desenvolver os processos de *drama* são as seguintes: *O fantástico mistério de Feiúrinha*<sup>10</sup> (2000), de Pedro Bandeira e *O menino perfeito*<sup>11</sup> (2017), de Bernat Cormand. Para a primeira criei o processo intitulado *O misterioso desaparecimento da personagem X*, no qual pretendo problematizar a construção dos estereótipos das princesas e potencializar as heroínas em histórias infantis. Enquanto, na segunda literatura busquei criar um pré-texto que discutisse as temáticas de diversidades de gênero através da metáfora, com o título *O segredo*.

Estes pré-textos foram construídos no grupo de estudos sobre *Drama*, em parceria com Gabrielli Veras<sup>12</sup>, professora de teatro, e Giovanna Bittencourt, discente do curso de licenciatura em teatro – UDESC. Este grupo tem como objetivo discutir sobre a metodologia do *Drama* corroborando com temas de diversidades.

---

10Resumo disponível em: <http://resumos.netsaber.com.br/resumo-116977/o-fantastico-misterio-de-feiurinha>. Acesso em: 1 mai. 2018.

11Resumo disponível em: <http://acigarraeaformiga.com/o-menino-perfeito-de-bernat-cormand/>. Acesso em: 1 mai. 2018.

<sup>12</sup> A professora Gabrielli Veras defendeu seu trabalho de conclusão de curso em 2017, na graduação em teatro – UDESC, a respeito da metodologia do *drama* e temas transversais na Educação Infantil, intitulado *A caminho de tróia: relato comentado de um processo teatral na educação infantil*.

## Considerações

Nesta pesquisa apresentei os atuais desdobramentos da minha investigação a respeito do ensino de teatro, com a metodologia do *drama*, em interlocuções com temas transversais, como diversidades.

Inicialmente, discorri sobre o recorte que almejo destacar na minha dissertação, sobre os estudos de *drama* corroborando com questões de gênero e sexualidade, no qual descreverei pesquisas que abordaram processos criativos com as temáticas supracitadas. Além dos estudos sobre diversidades no âmbito escolar, ressaltando os/as teóricos/as que problematizam as desigualdades sociais a partir destes estudos na educação.

Por fim, compartilhei obras literárias que inspiraram a criação dos pré-textos que irei desenvolver na minha pesquisa de campo em uma escola das séries iniciais do Ensino Fundamental, em São Luís – MA. Destaquei ainda as problematizações que ambas as literaturas permitem explorar para discutir as relações de gênero, através dos processos ficcionais de *drama*, com os/as alunos/as nas aulas de teatro.

## Referências

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues; BORGES, Maristela Correa. **A pesquisa participante: um momento da educação popular**. Rer. Ed. popular, Uberlândia, v.6, p. 51-62. Jan/dez, 2007.
- BANDEIRA, Pedro. **O fantástico mistério de Feúrinha**. 2 e.d. São Paulo: Moderna, 2009.
- CORMANDO, Bernat. **O menino perfeito**. São Paulo: Livros da Matriz, 2017.
- CABRAL, Beatriz. **Drama como método de ensino**. São Paulo: Editora Hucitec: Edições Mandacaru, 2006.
- DESGRANGES, Flávio. **A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. 4. e. d. - São Paulo: Editora Hucitec, 2017.
- FURLANI, Jimena. **Educação sexual na sala de aula: relações de gênero, orientação sexual e igualdade étnico-racial numa proposta de respeito às diferenças**. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 9. ed. Petrópolis, Ed. Vozes, 2001.
- PEREIRA, Diego de Medeiros. Drama e a teoria histórico-cultural: interlocuções possíveis. In Urdimento – **Revista de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ Universidade do Estado de Santa Catarina**. Programa de Pós-Graduação em Teatro. – Vol 1, n.24, Florianópolis. UDESC/CEART, 2015, p.174-185.

VIDOR, Heloise Baurich. **Drama e Teatralidade**: Experiência com o professor no papel e professor-personagem e suas possibilidades para o ensino do teatro na escola. Florianópolis, 2008.

## O INSIGHT CRIATIVO NA IMPROVISAÇÃO TEATRAL

Gabriela Valcanaia (UNESPAR)  
gabriela.valcanaia.contato@gmail.com

**Palavras-chave:** Insight Criativo; Improvisação Tetral; Grupo TOSCO.

Este resumo é a primeira versão escrita de uma pesquisa que tenho desenvolvido dentro do Grupo TOSCO, nos três anos em que participo. Ela tem por objetivo refletir sobre o treinamento e os procedimentos criativos na improvisação teatral visando a espetacularidade. Existe pelo desejo de compartilhar procedimentos de trabalho e reflexões que permeiam as nossas discussões, enquanto extensão universitária e grupo artístico. O TOSCO investiga a improvisação não-cômica visando a espetacularidade desde 2012, usando metáforas corporais para criação. Como criar então uma atmosfera cênica, que viabilize o surgimento de *insights* coletivos sem passar diretamente pela linguagem?

Na tentativa de encontrar um jeito TOSCO e acessível de explicar a estrutura de trabalho e apresentações do grupo trago Johson (2011), um escritor da administração que desenvolveu “um metodo eficaz” para ter “novas” e “boas” ideias. Ele afirma que as ideias inovadoras, dificilmente acontecem em um surto repentino

de inspiração. Quando temos um palpite, algo próximo a um germen de ideia, precisamos que esse colida com outro, a fim de gerar um *insight*. Para fins didáticos, dividirei o processo que Johson descreve em etapas: preparação, incubação e *insight*.

A preparação, ou também chamada saturação é o momento de pesquisa e investigação do tema. Dentro do grupo esse processo retoma-se a cada encontro. Trazemos imagens, percepções, notícias, músicas e tudo o que possa, no coletivo, vir a tornar-se cena. E vale destacar que enquanto se trabalha conscientemente em um problema, o inconsciente é bombardeado de informações.

Johnson defende que o acaso favorece as mentes conectadas. Elencamos bibliografias que servem de fundamento para os debates, como: *Seis Propostas Para O Próximo Milênio* de Ítalo Calvino (1990), nos serve de eixo para vocabulário e estética; *Corpo Cênico, Estado Cênico* de Eleonora Fabião(2010), bem como *A Noção de Escuta: Afetos, Exemplos e Reflexões* de Tatiana Motta Lima (2012), vem nos recordar as necessidades de exercitar a presença, o olhar e a troca; *O Riso* de Henri Bergson (1991) é nosso parâmetro para defender o riso como possibilidade, mas não tomá-lo como exclusivo; por fim, *Composição em Tempo Real* de João

Fiadeiro (2008), bem como o *Modo Operativo AND* de Fernanda Eugênio nos traz ao universo relacional, que tanto fomenta as discussões sobre jogo.

O passo seguinte seria o de incubação ou, para algumas áreas, relaxamento. Isso acontece, através de jogos, nos momentos que estamos na fase inicial de um exercício criativo, como o *Quad* (exercício baseado na peça *Quad* de Samuel Beckett) ou de transição entre cenas como *Para-rola-anda* ou *Mapa*. O jogo nos presentifica, ampliamos nossa percepção corporal e espacial, começamos a nos relacionar a partir desse jogo-procedimento e não da temática.

O inconsciente trabalha enquanto relaxa, convertendo as informações coletadas em novos conceitos. Esse processo é interno e individual. Apesar de estarmos amparados pela mesma temática, cada membro do coletivo faz suas próprias sinapses a partir do que está percebendo do jogo. Não é uma ambição do grupo tornar todos os jogadores uma única cabeça e pensar a mesma coisa, mas as colisões dos instintos evocados pela cena. Com frequência ouve-se que “improvisar é jogar o jogo do outro” e por vezes pode parecer, abrir mão da sua “ideia” em prol da de outro jogador, porém os *insights* acontecem nos encontros desses afetos.

Percepção dos próprios impulsos, compreensão súbita ou capacidade de sentir o âmagos das coisas ou situações, uma iluminação, um estalo, o ato de ver na mente

com clareza. *Insight* é uma daquelas palavras que não são comportadas pela tradução, mas que não deixam de ser um bom ponto de partida.

Um insight é um acontecimento imprevisível e necessário para o grupo, por ter sempre a espetacularidade como guia. Desenvolveram-se então procedimentos que colocam as ideias, intrinsecamente vinculadas a linguagem, de forma material na cena, para que possam se desenvolver e possibilitem a criação de dramaturgia, deste cito: como *Micronarrativa* (uma história contada em poucos caracteres), *Microdrama* (Célula de movimento solo a partir das Micronarrativas) e *Chacrinhas* (Célula de movimento coletiva).

A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um corpo receptivo. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro (FABIÃO, 2010).

É necessário desenvolver ampla percepção do mundo e da cena. Perceber-se como parte diferenciada do todo e se disponibilizar a jogar. Um improvisador é mais um esponja, que um grande gênio.

## Referências

BERGSON, Henri. **O Riso – ensaio sobre o significado do cômico**. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Revista Brasileira de educação, Rio de Janeiro, nº 19, p.20-28, 2012

CALVINO, Italo. **Seis Propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

FABIÃO, Eleonora. **Corpo Cênico, Estado Cênico**. Contrapontos- Revista Eletrônica. Rio de Janeiro, Vol. 10 - n. 3 - p. 321-326, 2010

FIADÉIRO, João. **Composição em Tempo Real**. 2008. Disponível em <http://www.laportabcn.com/laportabcn/MostrarFichero.do?id=567>. Acesso em: 04 de maio, 2016.

EUGENIO, Fernanda. **Jogo das perguntas: o modo operativo "AND" e o viver juntos sem ideias**. Fractal, Rev. Psicol. Rio de Janeiro, vol.25 no.2, 2013

JOHNSON, Steven. **De onde vem as boas ideias**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LIMA, Tatiana Motta. **A Noção de Escuta: Afetos, Exemplos e Reflexões**. Revista do LUME. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, 2012.

## RESSIGNIFICANDO AS BANHAS: REFLETINDO SOBRE O CORPO GORDO A PARTIR DA EXPERIÊNCIA CÊNICA EM SOB MEDIDA

Gaia Colzani (UDESC)  
gaiacolzi@hotmail.com

**Palavras-chave:** SOB Medida. Corpo Gordo. Signos.

Em uma sociedade onde a figura magra é tida como padrão de beleza, é normal que a população em geral reproduza cada vez mais gordofobia, já que existe um medo criado conscientemente por mídias globais juntamente com grandes indústrias como farmacêutica, alimentícia, etc, de se tornar aquilo que se vê, ou seja, aquele corpo com lindas banhas saltando para fora de roupas modeladas em uma manequim tamanho GG. A intenção desse trabalho é fugir dessa imagem que já se tem e que já é muito bem estruturada e ressignificar a partir do trabalho artístico *SOB Medida*, onde duas atrizes gordas soltam seus corpos e os expõem para cada olhar presente na sala onde elas se apresentam. O trabalho *SOB Medida* foi criado e dirigido por mim, Gaia Colzani, após sentir a falta de representatividade dentro das discussões abordadas dentro e fora da UDESC. Em uma roda de conversa, mulheres magras compartilhavam suas decisões e vontades de dirigir outras peças com o tema feminismo e ao falar o nome das atrizes que elas iriam dirigir, percebi rapidamente

que todas elas estavam exatamente dentro daquele padrão que se é desejado. Nesse momento a idéia de trabalhar com corpos gordos em cena surgiu e foi para o papel.

Em uma breve pesquisa percebi que pessoas gordas ocupam no cinema e na TV, os mesmos papéis, que no caso são pessoas que comem demais, que tem a autoestima deformada ou o integrante engraçado do grupo que nunca se relaciona afetivamente com ninguém, que nunca faz o personagem principal e que está sempre distante do foco. No teatro não fugimos desse padrão e por isso temos a figura gorda muito presente quando falamos em comédia. No ano de 2014 quando ingressei na faculdade de teatro na UDESC, em uma aula de história uma colega de sala disse que corpos gordos eram considerados grotescos dentro da dança ainda no século XXI e devo dizer que isso nunca saiu da minha cabeça ou da cabeça de qualquer pessoa gorda que estava naquela sala ocupando e compartilhando da dor que foi ouvir esse comentário.

Parte dessa pesquisa tem a intenção de buscar entender se o fato de vivenciarmos essa opressão nos dias atuais tem algo a ver com o século XIV ao século XVIII, onde corpos gordos eram sinônimos de riqueza e fartura, e nobres podiam escolher o que comer e ter tempo para deitar depois, ao invés de comer pouco e logo depois

ter que ir trabalhar para grandes nobres. Talvez a insatisfação dos menos favorecidos tenha sido responsável pelas piadas iniciais com os corpos dos mais favorecidos.

A partir de algumas questões, SOB Medida surge como um grupo de teatro, mas também como um grupo de apoio que ajuda a trabalhar a autoestima pensando sempre em ressignificar esses locais ao invés de modificar o corpo que se tem. Nos primeiros ensaios compartilhávamos informações que tínhamos acerca das nossas vivências. Esses corpos sempre foram recusados e associados à preguiça e jamais a exaustão. Pensando nisso começamos a trabalhar exatamente com o que tínhamos. Passamos a não recusar o barulho que se dava quando pisávamos afinal nosso corpo é pesado e não se pretende mais evitar aqui nesse processo, esse contato, pois se acredita que tais formatações dentro do teatro foram criadas por pessoas magras que não levavam e ainda não levam a diversidade dos corpos dentro de uma sala de aula em consideração, traumatizando e machucando todas e todos aqueles que fogem do padrão vigente.

A continuação desse projeto que foi construído desde o início com muito cuidado e carinho foi pensar em como afetar o público sem fazer uma comparação com o corpo magro, sem fazer aquilo tudo que o público espera que a gente faça que no

caso fosse piadas engraçadas ou até mesmo ficar comendo no palco, mesmo que essa tenha sido nossa idéia inicialmente para também dizer para todos aqueles que fossem nos assistir que ta tudo bem ser gordo e gostar de comida, percebemos que precisávamos ressignificar esse corpo que carrega muitos quilos, dobras e deliciosas curvas. Como afronte àquela frase que escutei sobre o corpo gordo ser considerado grotesco<sup>4</sup>, nossos corpos começaram a dançar pelo espaço, se experimentando, se tocando, se reconhecendo e se autoafirmando como figura gorda dentro daquele palco que tanto nos negam. O teatro passou a ser uma ferramenta de empoderamento e segurança. Se via e se criava ali naquele espaço um ambiente onde podíamos fazer e criar da forma como desejássemos sem medo do preconceito.

Pensar na linguagem dança-teatro me faz pensar que a dança é feita a partir de corpos e que precisamos com muito cuidado olhar para aquele corpo que mexe daqui para lá, sempre pensando quais historias ele carrega e como não podemos ignorar essa potencia rica que já é nossa naturalmente quando somos inseridos dentro de diversas culturas. Nossa cultura é gordofobica e machista, então uma peça que conta com esses corpos no palco, ela por si só já é política e por tanto não precisa de falas. Precisamos então olhar profundamente para aquele corpo que dança. Quem é ele? Onde ele está? O que sofre? E são exatamente essas questões

que SOB Medida traz para a cena a partir daqueles corpos nus que seguem pensando que nossos corpos gordurosos servem de espelho para a sociedade e que por isso, por se verem na gente, não querem ser como nós para que não façam com eles o que a sociedade faz com a gente. Revertamos então esse espelho. Na peça esse publico é nosso espelho. Nossos corpos cruzam direito com esses olhares para que eles nos olhem e nos sintam, ressignificando o olhar do publico. Por fim SOB Medida é concluído com um funk de Doralyce e que nos coloca mais uma vez no lugar em que merecemos estar: nos palcos, nas ruas, nas praias, onde quisermos, sempre.

## Referências

Carta Capital. **Conceito de Feminismo**. Acesso em: 27 nov.

Enciclopédia Itaú Cultural. **Conceito de Grotesco**. Acesso em: 27 nov.

Historia Hoje Blog. **Quanto mais gordinha melhor?** Acesso em: 27 nov.

MORAES, Andréia Alves de; MACÊDO, Keila Márcia de Ferreira; FERREIRA, Flávio.

REZENDE, Cláudia Moraes; GOUVEI, Dayane de Jesus; ALMEIDA, Dayane Silva; RESENDE, Fellipe Santos. **A dança enquanto linguagem expressiva: recriando o corpo no mundo da dança**. 2009. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc \(11\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2009/doc (11).pdf)>. Acesso em: 23 nov.

## PROCESSOS CRIATIVOS DAS DRAMATURGIAS PARTICIPATIVAS COM NÃO ATORES DO COLETIVO RIMINI PROTOKOLL

Giórgio Zimann Gislon (UDESC)  
giorgiogislon@gmail.com

**Palavras-chave:** não atores; participação; Rimini Protokoll; dramaturgia; processo criativo.

Os processos criativos das dramaturgias com não atores do coletivo Rimini Protokoll, nos trabalhos “100% - City”, “Remote - X” e “Home Visit - Europe” são o objeto deste projeto de doutorado porque esse coletivo realiza uma grande renovação no gênero teatral do teatro documentário. Essa renovação é feita, especialmente, através da incorporação de elementos reais no uso de não atores, e foi motivo de comentários de importantes pensadores do teatro. Pensadores estes, como Hans-Thies Lehmann, Helga Finter, José Antonio Sánchez, Marvin Carlson, Patrice Pavis, entre outros, que assinalaram a eficácia dos procedimentos do Rimini Protokoll em realizar um teatro contemporâneo relevante pela sua importância estética e política.

Com relação aos vários pontos de vista que se pode adotar sobre os trabalhos do Rimini Protokoll, escolhemos o tema dos processos de criação dramático do

coletivo porque estamos interessados, especialmente, no uso pelo coletivo de procedimentos estéticos que alargam o que é considerado teatral e teatro: relatos em primeira pessoa, perguntas e respostas, jogos de tabuleiro e instruções por headphones. E nas possibilidades que esses procedimentos abrem para trabalhos que buscam refletir sobre a vida dos que participam do acontecimento teatral.

Assim, dentro do amplo número de trabalhos do Rimini Protokoll, os três trabalhos, que escolhemos como sub-tema, foram escolhidos por relevâncias diversas: “100% - City” (2008) é a difícil posta em cena, por cem não atores, das enfadonhas estatísticas de uma cidade tornadas interessante dinâmica teatral. “Remote - X” (2013) é a teatralização de um trajeto turístico numa cidade qualquer. E, por fim, “Home Visit - Europe” (2015) é teatro íntimo feito em apartamento, a partir de uma ideia de comunidade, a de Europa.

Essa escolha foi feita a partir da constatação que o primeiro elemento do trabalho do coletivo Rimini Protokoll que chama atenção da crítica especializada é a incorporação de uma parte do real na cena teatral, através do uso de não atores, chamados pelo coletivo de especialistas do cotidiano. Esse conceito mostra que o Rimini Protokoll prefere dar acento ao que os não atores têm como excesso, conhecimento sobre sua própria vida e seus campos de atuação, do que ao que eles

têm como falta, técnica de atuação. Sobre essa incorporação, José Antonio Sánchez, em “Prácticas de lo real en la escena cena contemporánea”, afirma que, no começo do século XXI:

o teatro sai novamente à rua. E encontra, por um lado, as manifestações da teatralidade social, os cenários do poder e a representação de cada qual em seus âmbitos familiar, laboral e urbano; por outro lado, a marginalização dos habitantes invisíveis das cidades, os imigrantes sem direitos, ou os cidadãos das metrópoles onde os direitos não são reconhecidos. Companhias como o Rimini Protokoll exploraram essa manifestação dupla da teatralidade social. Em seus trabalhos com os ‘especialistas do cotidiano’, convidam à cena pessoas que se apresentam como a si mesmas na representação do seu papel social. (SÁNCHEZ, 2012, p. 302).

O uso dos especialistas do cotidiano é, então, ao mesmo tempo, a incorporação no teatro da teatralidade social e dos marginalizados, invisíveis e sem direitos. Além de Sanchez, outros teóricos importantes mencionam o teatro com não atores do Rimini Protokoll nos seus escritos. Patrices Pavis, em “Encenação contemporânea”, afirma, sobre “Cargo Sofia-Avigon”, algo que é também importante para se pensar as outras encenações do coletivo, que ao “invés de partir da encenação para chegar ao real, Kaegi parte, ao contrário, do real e nele procura, cava e acrescenta efeitos de teatralidade” (PAVIS, 2010, p. 346).

O real ao qual Pavis se refere, na maior parte das encenações do Rimini Protokoll, são os não atores. Não se trata nunca, no trabalho do coletivo, portanto, de tomar um texto dramático pronto e ter como tarefa apenas a direção do não ator. Em geral, a partir dos estímulos do texto dramático, não dramático ou da idéia escolhida para o trabalho, os não atores são recrutados e o roteiro da encenação é escrito, pelo Rimini Protokoll, em contato com esses não atores que vão estar no palco. Ou, o roteiro é produzido de forma a ser completado pelos não atores no momento da ação.

Por essa razão, pelo elemento fundamental que são os não atores na criação dos roteiros das encenações do Rimini Protokoll, é que consideramos, especialmente importante a pesquisa sobre os processos criativos do grupo dentro da perspectiva da dramaturgia.

## **Referências**

SÁNCHEZ, José A. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. México: Toma, 2012.

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

## OS DESLOCAMENTOS DA DANÇA CONTEMPORÂNEA NA LINGUAGEM LITERÁRIA

Giovana Beatriz Manrique Ursini (UFSC)  
giovana\_ursini@hotmail.com

**Palavras-chave:** Dança Contemporânea; Simone Forti; Yvonne Rainer; Trisha Brown, Tradução Intersemiótica.

O movimento da dança contemporânea, iniciado durante as décadas de 1960 e 70, trouxe novos olhares para essa arte cênica. Através desse impulso artístico, a dança abriu espaço para inovadores espaços de apresentação, agregou diferentes movimentos e diversos corpos, criou redes de comunicação com outras formas artísticas, se distanciou da música e investigou outros ideais durante esse período dançante.

Tomando como base as ideias inovadoras discutidas nesse movimento artístico, essa pesquisa, portanto, aponta como a dança contemporânea se uniu com a linguagem literária. Mais precisamente, pretende-se discutir como a dança foi representada através da linguagem textual. Para elucidar esses questionamentos,

serão analisadas três produções literárias, desenvolvidas por coreógrafas de dança pós-moderna. As obras analisadas são *Skymap*, *No Manifesto* e *Huddle*.

O primeiro trabalho discutido nesse estudo foi denominado *Skymap*, desenvolvido pela coreógrafa Trisha Brown em 1969. Nessa criação, a artista imagina o desenho de um mapa dos Estados Unidos através de uma coreografia de dança. Porém, essa sequência gestual é feita por meio das palavras de Brown que são exploradas como se fossem os seus dançarinos. O texto verbal, então, se transformou em uma peça de dança no céu, um local quase impossível para se dançar. Através dessa ousada criação, então, a artista demonstra que não há limites espaciais para suas produções dançantes.

Outra criação que é objeto de estudo dessa pesquisa é o texto *No Manifesto* de Yvonne Rainer. Uma obra desenvolvida em versos como se fosse um protesto textual contra os clichês da dança. Uma ideia que a artista encontrou para se posicionar contra as ideias que considerava errada sobre essa arte cênica. Por meio dessa obra é possível visualizar alguns pontos considerados ruins para a coreógrafa, mas que eram compartilhados por outros artistas de dança pós-moderna. Esse trabalho apresenta a dança mais objetivamente e consegue refletir o caráter

politizado de Rainer que se opõe aos padrões codificados que eram explorados na dança.

A terceira obra estudada é o escrito *Huddle*, idealizado por Simone Forti. Esse trabalho está presente no seu livro de memórias, *Handbook in Motion: An Account of an Ongoing Personal Discourse and its manifestations in Dance*. Esse texto literário pode ser pensado como uma notação da coreografia de mesmo nome, pois, Forti tenta transmitir, através de suas palavras, instrumentos dançantes. Como por exemplo, movimentações, tempo coreográfico, número de participantes e a artista até tenta descrever situações que utilizam o acaso. Por meio da análise de *Huddle*, podemos questionar como os elementos dançantes podem ser transformados em textos verbais ou como a dança pode ser registrada através de outras linguagens.

Os três textos escolhidos como objetos de estudo dessa pesquisa de doutorado foram selecionados porque representam ideais da dança contemporânea direta ou indiretamente. Ao mesmo tempo que são criações desenvolvidas por artistas influentes da dança pós-moderna que escolheram a linguagem literária para discutir e investigar as suas visões pessoais sobre dança.

Além de apontar a análise particular de cada texto, pretende-se questionar como a dança pode se comunicar com a linguagem literária através de textos verbais. Para

ampliar essas discussões, utiliza-se como base teórica o conceito de tradução intersemiótica de Jakobson (1959), que estuda a translação de textos verbais para não-verbais ou o caminho inverso. Através dessa teoria, então, busca-se compreender como os signos da dança podem se relacionar com os da linguagem verbal.

Para chegarmos na questão da tradução Intersemiótica, precisamos também apontar a ideia de semiótica de Charles Sanders Peirce (2005) que estudada a doutrina dos signos e como esses instrumentos se relacionam com objeto e interpretante. Esse ideal será utilizado para se pensar nos signos da dança, formado através dos corpos os bailarinos e tentar investigar como essas ferramentas se relacionaram com os códigos da linguagem verbal.

Para ampliar essa discussão, serão usadas as ideias de Hanna (1987) que acredita que a dança é um instrumento físico ou um símbolo para os sentimentos e pensamentos, podendo ser considerado um meio mais efetivo que a linguagem verbal para revelar as necessidades e desejos ou mascarar a verdadeira intenção. Como a linguagem do corpo e da dança se transforma em um meio comunicativo mais eficiente que o meio da linguagem verbal, enxergamos aqui uma ideia que pode dificultar a tradução Intersemiótica da dança para o texto escrito.

Pode-se concluir que o movimento da dança contemporânea trouxe ideais inovadores para essa manifestação artística. Uma dessas novas propostas foi a comunicação da dança com outras linguagens artísticas como a literatura. Discussão que é ampliada através da comunicação da dança com a literatura.

Por outro lado, estudar as palavras de *Skymap*, *Huddle* e *No Manifesto* ajuda a entender como a dança se relacionou com a literatura, mas mostra as visões sobre dança construídas pelas autoras dos textos. Essas produções foram idealizadas na gênese da dança contemporânea e mostram as primeiras ideias que estavam sendo exploradas nesse momento revolucionário na arte da dança.

## Referências

HANNA, Judith Lynne. **To Dance is Human**: A Theory of Nonverbal Communication. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

JAKOBSON, Roman. On Linguistic Aspects of Translation. In: BROWER, R. A. (Ed). **On translation**. Cambridge: Harvard University Press, 1959. p. 232–239.

PIERCE, Charles S. **Semiótica**. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

## AFFECTOS DA MEMÓRIA COMO IMPULSO DA AÇÃO FÍSICA

Itamar Wagner Schiavo Simões (UDESC)  
wmonthero@yahoo.com.br

**Palavras-chave:** Memória; impulsos; afectos.

Nesta comunicação abordarei os conceitos teóricos fundamentais da minha pesquisa de doutorado, através da qual investigo o intercurso de memórias, afectos e impulsos no processo criativo do ator. A memória é entendida como um elemento essencial nas elaborações subjetivas que afluem no processo criativo.

A interação entre a teoria da memória proposta por Henri Bergson e os princípios dos impulsos investigados por Jerzy Grotowski é o ponto de partida da pesquisa e a base teórica que a relacionará com outras conceituações.

Para Bergson memória não significa apenas lembrança, ela afeta o presente e provoca uma ação no futuro por estar intrinsecamente ligada à percepção e dependente do momento presente para atualizar-se, modificando a realidade do corpo. A percepção ocupa sempre uma duração e exige um esforço da memória que prolonga uns nos outros uma pluralidade de momentos (BERGSON, 2010, p. 31).

A memória enquanto material no processo de criação investe em uma corporeidade que se constrói na investigação do outro, o *si mesmo* em constante transitoriedade. Um dos objetivos centrais desta pesquisa é aproximar deste espaço fronteiro entre o *si mesmo* e o *outro em devir* investigando as corporeidades relacionadas às pulsões de afectos desencadeadas pela sensibilização/atualização da memória.

Estas ideias me levam às pesquisas de Grotowski sobre recursos psicofísicos, ação física e suas relações com a memória e com os impulsos que regem a atuação e a organicidade. Para ele, as ações físicas são respostas a uma ação interior ou impulsos geradores de um fluxo vital que as configuram sendo impulsionadas pelo vivido que vem à tona; em nosso corpo estão todas as nossas experiências (ISAACSSON, 2014, p. 202).

Assim, os impulsos podem ser vistos como que intimamente ligado aos desenhos perceptivos/afectivos/cognitivos que definem as singularidades do ator e constituem a chave para um processo de atuação centrado na experiência. Neste sentido, o trabalho do ator se configura como um processo de descoberta do outro em *si mesmo* em que surgem ambigüidades de significação e deslocamentos de sentidos em relação com os dados perceptivos do presente

Uma das trajetórias desta pesquisa é investigação da questão dos impulsos associada aos modos de funcionamento da memória. Os impulsos de que fala Grotowski, pensados como forças materiais e simbólicas que atravessam o corpo poderiam ser associados às reações eferentes que o corpo-memória produz quando estimulado pelo espaço que o circunda, em acordo com Bergson?

Para o filósofo (2010, p. 31), os estímulos que o corpo capta/recebe do meio externo são conduzidos para seu íntimo. Ao serem processados, retornam à superfície do corpo e representam as potencialidades do corpo em relação ao que lhe é exterior. Entre aquilo que recebemos e devolvemos ao meio externo o corpo produz afecções e gera imagens correspondentes que ficam registradas na memória.

Outro princípio que contribui para esta problemática diz respeito à peculiaridade da memória-ação, que difere da memória-lembrança, associada à representação de algo. A memória-ação gera movimentos no corpo e determina atitudes que acompanham a percepção das coisas; este tipo de memória precisa de uma ação para concretizar-se (2010, p. 91).

As imagens da memória-ação possuem um ponto de ligação com o real através da ação, ela não só reconhece uma atividade passada, mas recria esse passado, pois traz consigo uma atitude voltada para o presente. Um presente sensível que utiliza a

memória como uma forma criadora do passado. A memória não representa, mas encena nosso passado; e, se, ainda merece o nome de memória não é porque conserva imagens, mas porque prolonga seu efeito útil até o presente” (2010, p. 89).

Estas considerações são importantes para as relações entre ação, afecção e impulsos. Se a ação é uma resposta eferente do corpo face um estímulo, o estágio inicial desta ação, a afecção que desencadeia a ação, poderia ser associada ao impulso de que fala Grotowski?

Para Bergson (2010, p. 90), ao contrário da memória-lembrança que está relacionada com o criar no sentido de selecionar, a memória-ação está ligada ao agir, a uma resposta imediata, a um estímulo; implica, portanto, em reação.

A questão da organicidade foi investigada e problematizada por Grotowski através do binômio espontaneidade-precisão. Para ele, a estruturação disciplinada dos elementos que compõem a atuação em uma partitura é fundamental para a precisão psicofísica e para que o ator possa atingir um ato real; ou seja, o oposto da representação ficcional: “Durante uma montagem, nenhuma espontaneidade verdadeira é possível sem a partitura. Seria apenas imitação de espontaneidade, desde que se destruiu a própria espontaneidade pelo caos” (GROTOWSKI, 1987, p. 193).

Esta estruturação formal configura-se como outro trabalho sobre a memória e corresponde aos registros de processos interiores que se desencadeiam, prolongam-se no fluxo do acontecimento e justificam as ações. O que se produz não seria a espontaneidade em si, mas o caminho a que ela conduz. A partitura possuiria estreita ligação com as vivências pessoais e estes registros do corpo-memória operam como um meio de penetrar nos territórios da própria experiência através dos impulsos. Neste caminho pelos impulsos energéticos, seguindo o fluxo do sensível, o ator atinge a reação humana real e orgânica na duração do aqui-agora.

## Referências

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. S. Paulo: Martins Fontes, 1990.

GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (1959-1969)**. S Paulo: Perspectiva, 2010, pp. 163-180.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca do teatro pobre**. Rio de Janeiro: Ed Civilização Brasileira, 1987.

ISAACSSON, Marta. Viagem investigativa sobre o ator-performer: múltiplas estações na via da organicidade. In: BRONDANI, Joice. **Grotowski: Estados alterados de consciência**. S. Paulo: Giostri Editora, 2014.

## **RASTROS EM SUPERFÍCIE: A CARACTERIZAÇÃO COMO DISPOSITIVO PARA A COMPOSIÇÃO DE PERSONAGENS NA PRÁTICA PERFORMATIVA**

Jessica Bittencourt Barreto (UFRGS)  
jess.bittencourt@hotmail.com

**Palavras-chave:** Caracterização; Performatividade; Personagem; Interdisciplinaridade; Drag.

**RASTROS EM SUPERFÍCIE: a caracterização como dispositivo para a composição de personagens na prática performativa** é uma pesquisa na qual questiona-se o papel da caracterização na composição de personagens, personas ou tipos no exercício da performance na atualidade. Propõe-se experimentar diversos procedimentos de caracterização - como a maquiagem artística, o figurino cotidiano e alegórico, utilizando materiais orgânicos e sintéticos -, como ferramenta para a transformação do corpo da artista em direção a outros corpos, novos corpos possíveis. Ainda dentro do processo, elenca-se como recurso interdisciplinar em performance a fotografia para registro e também como ato performativo para a composição de personagens que surgirão com manipulação fotográfica em edição digital e manual. Para dar suporte a pesquisa busca-se referências em estudos nas

artes visuais e performativas e em artistas e obras que trafegam entre as duas linguagens.

O embaçamento entre as fronteiras disciplinares é um fato contemporâneo especialmente no campo das artes. Por este ângulo, a aproximação entre artes visuais e artes da cena tem sido objeto de importantes estudos que tomam como ponto central de análise o aspecto performativo presente tanto na prática da performance art quanto na cena teatral. O presente estudo se dedica da mesma forma nessa aproximação entre as artes visuais e da cena, entretanto opta como aspecto de discussão a caracterização de personagem. Há séculos a questão da caracterização faz parte da prática do trabalho das artes da cena. Nos estudos de Stanislavski ela ganha inclusive um capítulo específico onde aponta a caracterização como aquilo que está relacionado à aparência exterior do personagem que gera transformações corporais, pois a utilização destes recursos traz novos estímulos para composição da personagem como um todo.

Entretanto, a medida em que a cena contemporânea se desapega do teatral em favor do real, a caracterização de personagens cede lugar à presença e a singularidade próprias aos atores e não-atores: o personagem cede espaço à concretude dos corpos. Em contrapartida, no âmbito da fotografia, das mix-mídias,

de vídeo e performances, artistas se submetem à caracterizações, impondo transformações em seus próprios corpos, de maior a menor escala, do cotidiano ao alegórico. Trata-se nitidamente da busca por um outro corpo. Dialogando com isso que, em 1990, a artista Orlan torna-se mundialmente conhecida quando, através de nove intervenções cirúrgicas transmitidas ao vivo, esculpe sua própria carne a fim de desconstruir a imagem mitológica da mulher construída pela história da arte através dos séculos, formando um novo autorretrato, um novo personagem de si.

Dentro das práticas performativas que se utilizam da transformação corporal em busca de um outro corpo e que se apresentam notadamente como processos interdisciplinares, encontramos as performances de Drag Queens, Drag Kings, Drag Queers e Lady Queens, nas quais concentram-se práticas que transcendem a concretude dos corpos para performar personagens que extrapolam o gênero e, por vezes, o próprio fenótipo do corpo (com a utilização de próteses). Nestas práticas a caracterização se torna elemento primordial na criação, entretanto, ainda que o visual seja crucial, os artistas e as artistas praticantes do drag ainda desenvolvem habilidades em cena como a dança, o canto, a improvisação e o stand up. Aqui a palavra, o gesto e a presença são tão importantes quanto a estética. Estas práticas foram difundidas mais fortemente ao grande público nos últimos anos, se tornando populares por meio do *reallity show* americano *Ru Paul's Drag Race*, nos quais as

participantes disputam e são avaliadas por sua caracterização e performance (costura, figurino, presença, dança, comédia e criatividade são alguns dos itens de avaliação).

No que tange à aproximação da prática drag atual, considerada ainda marginal até os dias de hoje (onde ganha mais popularidade e aceitação por parte do grande público) e a arte da performance, é importante ressaltar a prática de artistas da performance que tomaram como modo operacional de criação, a transformação dos seus corpos por meio da caracterização (pintura corporal, facial e figurino) dentro da performance arte na segunda metade do século XX. Me refiro aqui à prática Walkabout, trazida brevemente por Marvin Carson em “Performance: Uma Introdução Crítica”. Essas performances não procuravam criar um personagem com uma narrativa coerente, uma composição Stanislavskiana de um teatro naturalista, mas antes pelo contrário, desejavam criar um visual potente, “uma imagem visual poderosa”(CARLSON, 2010 p.129).

No atual estágio do presente estudo a prática começa a se fazer presente e elenca-se o estudo de Drag Queen para dar o start. Acompanhando as práticas de drags brasileiras como Cassandra Calabouço (*Drag Queen*), Leon Rojas (*Drag King*) e Alma Negrot (*Drag Queer*) cataloga-se recorrências entre os artistas como a

utilização da maquiagem com uma linguagem específica, a performance com músicas dubladas e dançadas, ensaios fotográficos temáticos e a oratória cômica, para uma prática laboratorial de criação de personas.

Refletindo sobre as diferença entre o termos e práticas em Drag, o estudo prático começa escolhendo performar o masculino, com a prática de Drag King com o próprio Leon Rojas ao final do mês de março, onde serão abordados os tópicos: História dos Drag Kings, referências históricas e contemporâneas, passo-a-passo da maquiagem drag king, e a composição de uma persona. Concomitantemente se faz um estudo de performances feitas no reallity show Ru Paul's Drag Race para, a partir da seleção de algumas das práticas feitas no programa, desenvolver reperformances como treinamento no procedimento de criação.

Concomitantemente à prática laboratorial (que se faz acompanhada do artista Louis Manoel), também há a aplicação da metodologia de criação *in process* do laboratório dentro da disciplina de *Fundamentos da Indumentária*, pertencente à graduação no departamento de arte dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na qual faço o estágio docente. Na disciplina, as artistas e os artistas orientados por mim, construíram uma maquiagem drag (king e queen, a escola é de cada artista), após isso a composição do figurino e um ensaio fotográfico pesquisando gestos e

posturas da figura. Ao final do processo há uma intervenção urbana também inspirada na prática Walkabout já citada no presente resumo anteriormente.

## **Referências**

CARLSON, Marvin. **Performance**. Uma introdução crítica. Belo Horizonte: Humanistas: UFMG, 2010

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. - 22 edição. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

## AS CORRESPONDÊNCIAS ENTRE A ALEGORIA DE WALTER BENJAMIN, A ESTÉTICA JAPONESA E A VISUALIDADE DO COSPLAY

Joana Kretzer Brandenburg (UDESC)  
jooanakretzer@gmail.com

**Palavras-chave:** Alegoria, Walter Benjamin, estética japonesa, *cosplay*.

A pesquisa tem como objetivo analisar e construir um conceito de alegoria com base na interferência entre o pensamento de Walter Benjamin e a estética japonesa, a partir de um experimento cênico com a visualidade do *cosplay*. Pretende-se explorar o referencial teórico de Benjamin, bem como o estudo da estética japonesa a fim de encontrar paralelos com a alegoria benjaminiana, bem como a relação do *cosplay* com o teatro.

O contexto em que o crítico alemão Walter Benjamin vivia era de um enaltecimento à obra romântica e ao símbolo, inferiorizando a alegoria. Por isso, no livro sobre o barroco (Benjamin, 2013), o autor discorre sobre a participação da alegoria na criação do símbolo criticando a visão da época. Lá, o autor reforça a importância do diálogo entre o símbolo, aclamado pelo romantismo, e a alegoria destinada “a ser o

fundo sombrio contra o qual se destacaria o mundo luminoso do símbolo” (Benjamin, 2013, p. 171). Para Benjamin:

O desejo da estética romântica de chegar ao conhecimento de um absoluto, reverberante em última instância não vinculativo, permitiu que se instalasse nos mais simplistas debates estéticos um conceito de símbolo que nada tem em comum com o autêntico (Benjamin, 2013, p. 169).

O símbolo “autêntico”, segundo Benjamin, é aquele que só é capaz de brilhar pela ação da alegoria, e por isso, ambos compartilham a mesma importância. O brilho do símbolo da-se pela sua intransitividade, cujo clarão oferece uma “verdade” instantânea. Enquanto o “fundo sombrio” da alegoria é referente ao seu caráter de cadáver, devido ao fato de que ela é suscetível a ação do tempo criando a imagem de um corpo em decomposição.

De acordo com o filósofo e linguista Tzvetan Todorov, enquanto o símbolo é completo “a alegoria exige algo exterior, ao contrário do belo, que é um todo completo em si mesmo” (Todorov, 1996, p. 169). Sendo assim, o símbolo era visto como a manifestação do belo, à alegoria foi atribuída a ideia de ruína; ela é significativa apenas “nas estações de sua decadência” como “*via crucis* do mundo” (Benjamin, 2013, p. 177).

Por sua incompletude, Benjamin escreve que a alegoria é formada por fragmentos, reunidos em forma de imagem pelo alegorista:

Na construção alegórica as coisas olham para nós sob forma de fragmentos. Os verdadeiros teóricos deste campo, mesmo entre os românticos, não lhes davam importância. Postas na balança ao lado dos símbolos, as coisas foram considerados demasiados leves (Benjamin, 2013, p. 198).

Contrapor esse caráter fragmentário leve e decadente da alegoria com a completude e permanência do símbolo a afasta da ideia de belo do romantismo. Porém, é justamente a fragilidade do declínio que aproxima a alegoria benjaminiana à uma ideia de belo na estética japonesa.

O *mono no aware*, por exemplo, é um conceito da estética japonesa que diz que o belo não pode ser apreendido em uma única imagem, mas em conjunto de imagens que revelam a decadência dos objetos e sua transitoriedade perante o fluxo do tempo. Por isso, o *mono no aware* é um conceito que tem “a capacidade de ver a vida nas pequenas formas, o que há de intrigante em cada existência” (Medeiros e Cordeiro, 2015, p. 3) e por isso:

[...] pode ser caracterizado em português como a saudade do que não se foi ainda. Tal *pathos* é um artifício muito usado em obras japonesas, é a noção

de mortalidade e a melancolia que existe na paixão pela curta passagem humana na terra (Medeiros e Cordeiro, 2015, p. 3).

Essa melancolia marcada pela sensação de finitude faz parte da noção de belo dentro dessa estética. A luz da brevidade de um instante imprime a fragilidade na lembrança do que ele um dia foi, ou poderá ser. Como um relâmpago, esse momento do qual se sente saudade resulta em uma “experiência emocional poderosa’ que só pode ser sentida na brevidade da mesma. A beleza não reside no objeto, mas em toda a experiência, transformação e extensão do tempo em que o objeto está presente e em mudança<sup>13</sup> (Prusinski, 2012, p. 28).

Então, aquilo que faz com que a alegoria não consiga corresponder a ideia de belo no romantismo, é o mesmo que a torna bela para o *mono no aware*. Esse embate dialético do belo é por onde pretendo iniciar desenvolvimento desta pesquisa a fim de elaborar um conceito próprio de alegoria.

De acordo com Medeiros e Cordeiro (2015, p.2) o *mono no aware* é usado até hoje como um dos conceitos estéticos gerais na literatura, poesia, filmes, e animes.

---

<sup>13</sup> Traduzido por mim. Do original: “powerful emotional experience” that can only be felt in the brevity of it.<sup>9</sup> The beauty lies not in object itself, but in the whole experience, transformation, and span of time in which the object is present and changing.

Portanto, propor uma experiência cênica com o *cosplay* é também explorar o *mono no aware* em contato com a cultura pop japonesa que influenciou minha estética pessoal desde criança.

O *cosplay* é uma união das palavras “*costume*” e “*play*” (Lotecki 2012); unidas, elas alcançam um sentido final de brincar de se fantasiar. Porém, diferente de serem fantasias de figuras, como por exemplo um mafioso ou uma boneca, o *cosplay* refere-se a fantasiar-se de um personagem já existente.

Além da confecção da fantasia, fazer *cosplay* envolve a criação de uma performance com a roupa, onde o objetivo é retratar o personagem escolhido. Dessa forma, ao se fantasiar de um personagem do imaginário da cultura pop do Japão, entra-se em contato com seu universo estético e por consequência com o *mono no aware*. São performances que focam na visualidade da cena apresentando o melhor e pior do personagem original. As performances criadas para representação dos personagens são uma grande alegoria da visão daquele que faz o *cosplay* sobre o personagem, onde é preciso mostrar quem o personagem é em um tempo diminuto. Benjamin (2013, p. 205) cita uma fala de Novalis que diz que “as cenas propriamente visuais são as únicas verdadeiramente teatrais. Personagens alegóricas, são as únicas que

a maior parte das pessoas vê a sua volta” e com isso, talvez o *cosplay* seja uma boa oportunidade de unir em cena, a alegoria, e a estética japonesa.

## Referências

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

LOTECKI, Ashley. **Cosplay Culture: The Development of Interactive and Living Art through Play**. Toronto: Ryerson University: Theses and dissertations. Paper 806. 2012. Disponível em: <http://digitalcommons.ryerson.ca/>. Acesso em: 10 de janeiro de 2017.

MEDEIROS, Bênia; MEDEIROS, Débora; CORDEIRO, William Robson. **Mono no Aware – A Alegria na Melancolia no Quadrinho Japonês**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Natal - RN – 2 a 4/07/2015. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-0750-1.pdf> Acesso em: 6 de março de 2017.

PRUSINSKI, Lauren. Wabi Sabi, Mono no Aware, and Ma: Tracing Traditional Japanese Aesthetics through Japanese History. p. 25 – 49. In: **Studies on Asia. Series IV, Volume 2, No. 1, 2012**. Disponível em: <https://castle.eiu.edu/studiesonasia/> Acesso em: 6 de março de 2017.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo**. Tradução de Maria de Santa Cruz. Campinas: Papyrus, 1996.

## FIGURINO TRANSAVERSO:, MODA, CORPO E GÊNERO

Jurandir Eduardo Pereira Junior (UDESC)  
jurandiredu@yahoo.com.br

Pensar figurino teatral é articular-se diretamente com o corpo dos sujeitos que os veste, assim como é também pensar em direcionamentos que compreendem o gênero binário nas demarcações das indumentárias. A presente pesquisa, em caráter de tese, busca refletir o figurino no averso da questão, ou seja, em primeiro momento compreender como generificamos a vestimenta, e no segundo momento apresentar quais dispositivos podem ser elaborados para compreender outras formas de criação que não mais generifique o traje em cena.

Antes de iniciarmos alguns apontamentos com relação ao trajeto da pesquisa e suas escolhas metodológicas, é interessante percebemos como a conceituação de figurino teatral, por vezes vinculada ao termo traje de cena, vem sendo trabalhado por alguns estudos que se dedicam a sedimentar o referido conceito como espaço de pesquisa e investigação.

Segundo o dicionário do teatro a primeira forma de uso do figurino, é:

Como o traje, o figurino serve primeiramente para vestir, pois a nudez, se não é mais, em nossos palcos, um problema estético ou ético, não é assumida com facilidade. O corpo sempre é associado pelos ornamentos ou pelos efeitos de disfarce ou ocultação, sempre caracterizado por um conjunto de índices sobre a idade, o sexo, a profissão ou classe social.” (PAVIS, 2015, p. 168).

Mesmo reconhecendo os avanços que o figurino obteve com o entendimento das visualidades da cena como parte integrante da encenação, o pesquisador Patrice Pavis ressalta sua função primária de vestir o sujeito demarcando valores socialmente descritivos por normas sociais e culturais.

Existem aqueles autores que ainda apresentam visão restritiva a atuação do figurino no campo teatral diante das possíveis referências que eles entendem por ação cênica. O Jean-Jacques Rubine, em 1982 no livro *a Linguagem da encenação teatral* apresenta a seguinte definição:

O Figurino, por sua vez, deve ser considerado como uma variedade particular do objeto cênico. Pois se ele tem uma função específica, a de contribuir para a elaboração do personagem pelo ator, constitui também um conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo, e devem portanto integra-se nele (RUBINE, 1982, p.127).

Outra concepção de figurino ou traje teatral está no emprego da mudança de nome para traje de cena realizada pelo pesquisador Fausto Viana. Para o pesquisador, os

referidos termos já não retratam a multiplicidade que o campo cênico abriga. Segundo o Viana, “traje de cena é um termo mais amplo que o traje teatral, podem abranger trajes de teatro, dança, circo, mímica , performance ( no sentido e que a tratamos aqui), show, espetáculo” (VIANA, 2014, p. 27).

Porém, para a pesquisa que aqui se apresenta em andamento será destacado o termo figurino teatral, na busca de evidenciar que estamos desenvolvendo uma investigação no campo específico do teatro, com referências em textos, encenações ligadas ao ato cênico teatral, e, sobretudo, vinculadas a sujeitos em formação específica em teatro licenciatura ou bacharelado.

Diante de todas as colocações que Fausto Viana faz ao destacar sua visão sobre traje de cena, o referido pesquisador coloca alguns pontos que ele reconhece como indicativos da função do figurino no ato cênico.

De forma quase também quase que óbvia, um figurino pode indicar, de maneira geral: localização espacial ou geográfica;clima , época do ano; idade da personagem; **sexo**; ocupação, posição social e atividade; a hora do dia e a ocasião; período histórico em que a personagem vive; fatores psicológicos (VIANA, 2014, p. 28, **grifo meu**).

Faço destaque da palavra sexo na citação do autor, pois ela nos leva a grande questão deste trabalho de pesquisa em caráter de tese: E se o figurino teatral não

tivesse a função de demarcar o sexo (e por consequência o gênero) da personagem, quais outras vias de construções poderiam ser apresentadas no ato da criação do mesmo?

Mediante esta questão apresento neste texto a estruturação da pesquisa e seu desenvolvimento até o presente momento. Primeiramente, esta pesquisa está vinculada ao meu campo de ensino na categoria de professor efetivo da Universidade do Estado do Maranhão, pois as disciplinas ligadas ao meu concurso compreendem no que entendemos hoje sobre visualidades da cena. Atuo nas disciplinas de cenografia e caracterização (figurino e maquiagem).

Diante deste cenário, e ao entrar na instituição enquanto docente idealizo o grupo de pesquisa LABTC- Laboratório de pesquisa sobre Traje de Cena, ligada ao departamento de artes cênicas da UFMA. Início as atividades da pesquisa investigativa em caráter de tese tendo o laboratório como o principal meio de articulação da pesquisa com os alunos e alunas ligados ao curso de Teatro Licenciatura.

A escolha metodológica da investigação é a Pesquisa - Ação na medida em que a referida opção metodológica oportuniza os praticantes da pesquisa a desenvolver um projeto investigação com freqüente avaliação durante as etapas do processo.

Desta forma, a pesquisa por si só assume a importância do risco ligada ao processo na medida em que uma das ações mais interessantes na investigação; que se propõem a apresentar novas possibilidades de criação do figurino teatral desvinculado a questão de gênero são as etapas de avaliação constantes entre os sujeitos efetivos do processo, ou seja, alunos, alunas e mediador da pesquisa.

Portanto, por meio deste resumo expandido, desenvolvo intenção de discutir nos grupos de trabalhos do SPAC formas conceituais que estão imbricadas ao presente desenvolvimento da tese como questões sobre corpo, moda e gênero no processo de criação do figurino teatral.

## **Referências**

VIANA, Fausto. **Traje de cena**, traje de folguedos. Estação das Letras. São Paulo 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Perspectiva. São Paulo. 2015

ROUINE, Jean – Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Zahar Editores, 1982.

## ABC DA LUTA DOS POVOS ORIGINÁRIOS DO BRASIL: PERFORMANCES, PEDAGOGIAS, PROPAGANDAS E (IMAGENS) POLÍTICAS PELA DESCOLONIZAÇÃO SOCIAL

Lígia Marina de Almeida (UDESC)  
limarina70@gmail.com

**Palavras-chave:** Descolonização; teatro; povos indígenas; agitprop; ritual.

A partir desta pesquisa de doutorado, em fase inicial, buscarei, enquanto conteúdo continuar minha pesquisa, iniciada no mestrado (e muito antes dele) em relação a imagens da luta dos povos originários do Brasil, que envolvem algum tipo de representação e performatividade, contra os processos colonizatórios, em curso há mais de 500 anos, que prevêm sua (nossa) total extinção. Para dar conta de tal conteúdo de pesquisa, é necessário uma certa revisão da forma de fazê-la. Se aprendemos com Hegel (via Peter Szondi) que forma nada mais é que um “conteúdo enformado” pesquisaremos também, então, uma forma de pesquisa e compartilhamento público da mesma que vá de contra a esses mesmos processos colonizadores. Assim, a priori, proponho outras formas de apresentação do material a ser pesquisado, uma espécie de “anti-tese” já que, em minha pesquisa de mestrado, notei que a forma “escrita acadêmica” está historicamente intimamente

ligada com os violentos processos coloniais, a saber: um pequeno livro de imagens da recente luta dos povos originários contra, principalmente, a Proposta de Emenda Constitucional 215, inspirado no modelo de ação proposto por Bertolt Brecht em seu livro *ABC da guerra*; um documentário com o ponto-de-vista sobre o corpo, o simbólico, a luta das lideranças dos povos originários do Brasil que aparecem nas imagens que coletei no mestrado e que formarão o ABC da luta dos povos originários; confecção e publicação de textos em periódicos na área das artes cênicas; criação de um grupo de extensão universitária na UDESC para tratar das questões desse projeto; perfo-palestras apresentadas por mim durante o processo e também um processo artístico-pedagógico baseado nesses materiais, em escolas estaduais indígenas aonde os riscos de aniquilamento desses povos originários são altos.

Caso eu venha a ganhar uma bolsa de pesquisa, também pesquisarei formas de compartilhamento da bolsa com todos os colaboradores dos povos originários da pesquisa, ou outras estratégias de fortalecimento financeiro da luta dos povos originários. Todo esse material será submetido às bancas de qualificação e de doutoramento em forma de um relatório audiovisual com todo o processo.

Minha metodologia de trabalho eu deduzirei da: rua e do meu ódio pela forma de ensino-aprendizagem que nos encontramos e de queimar cadeiras escolares em performances cênicas, deduzo das minhas próprias vivências enquanto mulher mestiça desterrada que só tem sua força de trabalho enquanto moeda de troca e vale pouco no mercado, das histórias e vivências dxs minhas amigxs índias e pretas contra a opressão colonial, do meu sangue de menstruação contaminado de sífilis, das minhas antepassadas que foram estupradas e desterradas por homens, brancos, europeus, do meu desemprego, dos meus sub-empregos, do que eu passei com os “sinhozinhos” que tive em Recife, da minha dívida de mais R\$8.000,00 que não tenho como pagar, dos concursos de professora universitária que não passei e que passaram em meu lugar homens brancos, deduzo de ir a manifestações lado a lado com xs companheirxs do MST, do MTST, do Levante Popular da Juventude, da Marcha Mundial das Mulheres, deduzo da fome que meu pai sentiu no Ceará e da fome que nunca passei e que não quero nunca passar, da fome que as pessoas ainda passam e que eu não gostaria que passassem, do ódio dos homens que amei que me agrediram fisicamente e/ou emocionalmente, do etnocídio dos povos originários aos quais eu pertenço mesmo sem saber de quais povos origino, deduzo do ódio da construção de Belo Monte, deduzo da luta dos povos originários da América Latina, deduzo minha metodologia dos comunicados zapatistas, deduzo dxs

companheirxs da pós-pornografia embora eu adote o termo agitpornografia, deduzo do “pessimismo teórico e do otimismo prático”, de pegar busão lotado, da “dignidade rebelde”, da “digna raiva” e sobretudo da “ternura radical”, desde o front.

Neste projeto de pesquisa também buscarei me relacionar, como já mencionado, e aprender apenas com “fontes” não-escritas, ou seja, buscarei aprender com pessoas com acúmulos de conhecimentos e naturezas de conhecimentos que não é possível de ser registrado num livro, pela forma escrita.

Passei a vida conhecendo o mundo e me formando junto com livros e mais livros e sou grata pela generosidade de tantxs pessoas por registrarem esses conhecimentos e análises antes que o trator do progresso passasse por cima de tudo.

Mas gostaria de propor outra coisa: como seria aprofundar e conhecer deste tema de pesquisa que proponho tão somente por relatos, histórias e oralidade de representantes, lideranças, de diversas idades e de distintos povos originários que conheço pessoalmente e que também virei a conhecer? O que acontece com uma pesquisa acadêmica quando ela é baseada quase que integralmente na oralidade? E como fazer com que esses relatos orais, esses conhecimentos possam ser conhecidos por mais gente? Por isso que escolhi a forma audiovisual como um

registro de pesquisa mais adequado aos nossos fins, por ser uma forma possível de plasmar essa cultura oral e ser, ela mesma, uma outra forma de oralidade.

Assim não haverá tese, mas uma anti-tese, um relatório com os materiais audiovisuais frutos da pesquisa. Gostaria de me tornar doutora pelas ações em que meu corpo estive diretamente envolvido na ação e não pela escritura sobre elas.

Creio que esse possa ser um passo para um certo exorcismo da colonialidade que impera na universidade, ao menos, uma pequena tentativa.

### **Referências:**

BRECHT, Bertolt. **ABC de la guerra**. España: Ediciones del Caracol, 2004.

## MEMÓRIAS ATRAVÉS DO TEMPO ESPAÇO; DESLOCAMENTOS DRAMATÚRGICOS NA DANÇA

Luiza Romani Ferreira Banov (USP)  
luizarfb@gmail.com

**Palavras-chave:** Dança depoimento; dramaturgia em deslocamento; dança teatral.

O presente trabalho propõe a reflexão em torno do processo criativo a partir das memórias inscritas no corpo, Pereira, 2010. Para tanto apresentamos como prática impulsionadora deste conteúdo a peça “SOPRO”, 2001, 2013 e 2015, criada por Luiza Banov<sup>14</sup> e Marina Henrique<sup>15</sup>, respectivamente, bailarina e atriz que juntas se

---

<sup>14</sup>Doutoranda em Artes Cênicas na Escola de Comunicação e Artes ECA/USP, mestre em Artes (2011) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Bacharel (2006) e licenciada (2007) pela mesma universidade. Vem atuando nos últimos anos como bailarina, pesquisadora, interprete, criadora, gestora de projetos, e docente integrando projetos cênicos em diversificados núcleos de pesquisa. Em 2010 foi estagiária da remontagem de Frauenballett (1981) a convite da coreógrafa Susanne Linke, junto ao Folkwang Tanz Studio, na Folkwang Universität der Künste em Essen, na Alemanha. Ainda neste mesmo ano realizou uma residência artística de dois meses na cidade de Bogotá, na Colômbia com o grupo Estantres Danza. Também já se apresentou na Venezuela e em Portugal.

<sup>15</sup>Marina Henrique, DRT: 13.158, é atriz formada pela Escola de Arte Dramática da USP (EAD/ECA/USP), com mestrado no Departamento de Multimeios da Universidade de Campinas, Unicamp, onde, explorou através de pesquisas a dramaturgia teatral e a linguagem épica no cinema através da peça e do roteiro "Marias". Nome de sua dissertação. Co-fundadora do Coletivo Estalo e do Coletivo Monte Alegre. Em ambos os coletivos teve a oportunidade de escrever, dirigir e atuar em

envolveram na tarefa de investigar as relações dramatúrgicas imbuídas na dança e no teatro, e também nas possibilidades cênicas entre ficção e autobiografia, dança depoimento, corpo como espaço de memórias e que permite a retomada de experiências significativas. Neste sentido, o olhar cauteloso do trabalho foi cuidar das biografias apresentadas pelos criadores vislumbrando ultrapassar a dimensão pessoal e ganhar, ao mesmo tempo, através dela, substratos artísticos para intersecções com o outro.

Desta maneira, a peça nasceu de um casamento entre a dança e o teatro, e buscou, além de diluir estas linguagens, também abarca os temas relacionados ao nascimento e renascimento do indivíduo no mundo. O espetáculo partiu de experiências pessoais para falar de algo universal e inerente a todos os seres humanos, uma vez que, embora nem todos tenham parido, todos nós inevitavelmente viemos ao mundo através do parto. Neste caso, a obra buscou

---

espetáculos teatrais, tais como: "Marias" (inspirado no poema de Bertold Brecht "A Infanticida Marie Farrar"), "História de Vento" e "Mentira", este último, em parceria com o "Coletivo Bruto"(Maria Tendlau). Dirigiu e escreveu o espetáculo de dança-teatro "Sopro" com a bailarina Luiza Banov. Trabalhou na Companhia do Latão de 2001 - 2005 sob direção de Sergio de Carvalho e Márcio Marciano nos espetáculos "Visões Siamesas", "Equívocos Colecionados", "O mercado do gozo". Trabalhou também com diretores como Cristiane Paoli Quito, Bete Dorgam, Luís Damasceno, Mário Piacentini e com a Companhia Tablado de Arruar no espetáculo "Petróleo", com dramaturgia de Alexandre Dal farra e direção de Clayton Mariano. Atualmente dedica-se a pedagogia Waldorf e inicia nova pesquisa do Coletivo Estalo sobre textos de Rudolf Steiner.

atentar-se aos nascimentos e renascimentos ao longo de nossas vidas; nossas escolhas e transformações; transformar a maneira que chegamos ao mundo é também transformar o mundo em seu aspecto mais profundo.

“SOPRO” é um espetáculo que fala sobre o nascimento, ou seja, a forma como todos nós chegamos ao mundo e a problematização do parto humanizado como uma questão política, ideológica e uma urgência humana. Unir os gestos precisos da bailarina, corporificar as palavras escritas no texto e construir a partir daí uma dramaturgia colaborativa e um diálogo constante da dança e do teatro foi a ferramenta artística para abordar a questão do parto. A arte neste caso, não estava desprendida de um olhar histórico e nem enrijecida numa dramaturgia linear. Neste sentido, entendemos a teoria de Lehmann, 2007 sobre a arte contemporânea e dialogamos, mesmo que “vulgarmente”, com a terminologia pós-dramática para abordarmos a criação de “SOPRO” e sua relação com a vida.

Teóricos como Fischer-litche, 2011 e Baxmann, 2011 nos quais poderemos aprofundar conceitos de arquivos e memórias corporais no campo das artes da cena nos conduzem para poderemos compreender estas reverberações dentro da cena contemporânea a partir de remontagens e ressignificações de obras através do tempo. Assim, tendo sido remontado por três períodos distintos, 2011, 2013, 215,

este trabalho nos propulsiona também para a discussão da obra enquanto deslocada e realocada em diferentes espaços e tempos, inclusive como possível estratégia de sobrevivência da mesma, compreendendo a dança e as experiências por ela apresentada e tendo o corpo como arquivo de si mesmo e de sua cultura.

O conceito de “meshwork” proposto por Ingold, 2011 indica a pluralidade e vasto campo ao qual a pesquisa em artes pode abarcar. A multiplicidade das formas, a expansão e cruzamento dos universos artísticos da cena contemporânea são, por que não um resultado de sua necessidade de “permanência” da obra em seu tempo, espaço.

## Referências

BAXMANN, Inge, **The body as archive**. On the difficult relationship between movement and history. Londres: Transaction Publishers, 2011, ISBN 978-3-8376-1596-8

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória** - Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito (3ª Edição), Editor: Martins Fontes, ano: 2006

BRANDESTETTER, Gabrielli, Dance a culture of knowledge. In GEHM, Sabine; HUSEMANN, Pirkko; Von WILCKE, Katharina (eds.) **Knowledge in Motion** – Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance. Bielefeld/Germany:Transcript Verlag,2007.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: ABADA Editores – Lecturas de Estética, 2011.

INGOLD, Tim. **Being alive**: essays on movement, knowledge and description. New York: Routledge. 2011.

LEHMANN, Hans-Thomas. **Teatro pós dramático**. Trad. Pedro Sussekund, São Paulo, Cossac Naify, 2007.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Thanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO**: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP. São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. **Corpos que esboçam memórias** – Anais do 2º encontro nacional de pesquisadores em dança – ANDA - Dança: contrações epistêmicas – 2011.

[www.portalanda.org.br/anaisarquivos/5-2011-10.pdf](http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/5-2011-10.pdf)

\_\_\_\_\_. Patrimônio que é experimentado “na pele”. In: **Terceiro Sinal** - Ensaio Sobre a São Paulo Cia . de Dança (org. Inês Bogéa) São Paulo , Annablume, 2011.

<https://lapettcia.files.wordpress.com/>

\_\_\_\_\_. **Pulsações e ações da memória materializados em cena**. Anais Seminário Interseções:Corpo e Memória-UFPE-2012 -

<http://pt.slideshare.net/liriamorays/anais-intersecoes-2012pdf-corpo-e-memria>

## FALARFAZENDO DANÇA AFRO: UMA ESTRATÉGIA METODOLÓGICA ENTRE A MEMÓRIA E A CRIAÇÃO EM DANÇA

Manoel Gildo Alves Neto (UFRGS)  
manoelalvesrso@hotmail.com

**Palavras-chave:** Dança Afro-Gaúcha; Memória; Protagonismo Negro.

Tendo como temática o protagonismo negro e gaúcho na Dança Afro produzida no contexto cênico do Rio Grande do Sul, a pesquisa intitulada “Dança Afro-Gaúcha: Memórias, Gestos e Práticas/Performance a partir de três Coreógrafos Negros” orientada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Suzane Weber da Silva (PPGAC – UFRGS), pretende investigar e compreender características e aspectos da Dança Negra produzida no Rio Grande do Sul, partindo da trajetória e prática de três educadores/coreógrafas(os) negras(os) convidadas(os) a compartilhar um pouco das memórias ancoradas em seus corpos.

Pela Dança localizar-se dentro do processo civilizatório negro/africano-brasileiro, baseado em princípios como a Oralidade, ora confundida com analfabetismo, muitas das memórias desse fenômeno se perderam com o falecimento de seus protagonistas, no entanto o esforço de muitas(os) negras(os) além de pesquisadores

não negros sensíveis a causas antirracistas, atualmente apontam a necessidade de grafar algumas memórias, até então silenciadas e/ou não assumidas como prioridade da história oficial da Dança.

É fulcral entender que, no contexto africano e em suas diásporas, a Arte é elemento substancial para elaboração de conhecimento, Santos (2006, p. 139) aponta que,

A Dança reforça crenças tradicionais, os valores, mesmo nas ocasiões puramente festivas. O Africano, através da música, do canto e da pantomima, capta o sobrenatural, que é a própria vida, com seus ritmos e ciclos, vida expressa em termos dramáticos. Assim, todos os importantes acontecimentos na comunidade são acompanhados pela Dança e Música acentuando seu significado.

A Performance opera como mecanismo ativo dos processos formativos do sujeito, além da produção de conhecimento e de subjetividade individual e coletiva. Segundo Zeca Ligiéro (2017) o quarteto “dançar-batucar-cantar-contar” são dimensões articuladas nas performances tradicionais africanas e afro-brasileiras, instancias complementares de uma sabedoria que é repassada através da oralidade.

Entendendo a Performance como mecanismo que encarna, corporifica, formula desde o corpo, noções, mitos, poesias e vivências da Oralidade Negra, é possível

afirmar que a Performance está diretamente ligada a produção do conhecimento dentro da Cultura de Matrizes Africanas.

Quando me deparei com essas questões relacionadas a oralidade e os processos ativos da memória coletiva negra, retomada constantemente como mote para criação em Dança, busquei me questionar sobre as estratégias metodológicas a serem utilizadas no projeto de pesquisa.

Na perspectiva de produzir uma Pesquisa-Arte que dialogasse horizontalmente com as lógicas operantes no objeto de estudo, busquei maneiras de furar o cerco da racionalidade científica eurocêntrica, fincada na importância da palavra escrita, buscando uma estratégia “Gestual” de como lidar com a coletas e geração de dados para pesquisa, onde o corpo estivesse se escrevendo em primeira pessoa.

Busquei alguns referenciais metodológicos que trouxessem desde uma perspectiva do Corpo e enfatizar a noção de Corpo-Memória como instâncias indivisíveis. Encontrei em enunciados da historiadora e poetisa negra Beatriz Nascimento (1989), inspiração para formular uma estratégia metodológica que me auxiliasse a romper com a lógica, por vezes utilitarista, da etnografia.

As memórias são conteúdos de um continente da sua vida, da sua história, do seu passado, como se o corpo fosse o documento. Não é a toa que a

dança para o negro é um momento de libertação. O homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer pelo gesto que ele não é mais um cativo (NASCIMENTO, 1989).

Apontando para a Dança como fundamento para a Descolonização, Beatriz também sinaliza para o Corpo como documento, semelhante ao conceito de Arquivo Corporal.

Muitas peculiaridades das memórias verbalizadas pelos coreógrafos interessam a pesquisa, no entanto, o movimento, a adaptação e/ou (re)criação gestual, a composição cênica vitaminadas pelos princípios etno-éticos-estéticos-coreográficos (PAIXÃO, 2009) instigam minha curiosidade numa dimensão prática.

Partindo da vontade em entender melhor processos criativos, revisitá-los, ouvir sobre e experimentar no corpo Gestos e Movimentos relacionados a evolução estrutural das técnicas em Dança e das metodologias de ensino da Dança Afro no Rio Grande do Sul, formulei a ideia de série de Entrevistas-Aulas-Performances chamadas “FalarFazendo Dança Afro”.

A proposta de fazer das entrevistas e aulas de Dança pequenas Performances com os três educadores-coreógrafos convidados, onde as dimensões FalarFazer se imbricam, desvelando questões relativas ao processo de ensino-aprendizagem,

contam através da potência do movimento, atualizando a ideia de que o relato da memória não é reviver, lembrar não é reviver, no entanto é refazer, reconstruir, repensar com imagens e ideias e reflexões de hoje as experiências do passado (Cf.BOSI, 1983).

## Referências

LIGIÉRO, Zeca. **"Motrizes culturais – do ritual à cena contemporânea a partir do estudo de duas performances: Danbala Wedo (afro-brasileira, do Benin, Nigéria e Togo) e Sotzil Jay (Maia, da Guatemala)"**. Teatralidades, Disidencias y Liminalidades, II. KARPA 10 (2017).

Paixão, Maria de Lurdes Barros da. **Re-elaborações estéticas da dança negra brasileira na contemporaneidade**: análise das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2009.

BOSI, Ecléa. **Lembrança de velhos**. São Paulo, T. A. Queiroz, 1983.

NASCIMENTO, Beatriz; GERBER, Raquel. **Ôrí**. São Paulo. 91', cor, 35mm, 1989.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural da dança-arte-educação**. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

## DENEGRIR PARA EMPODERAR: UMA PROPOSTA DE EDUCAÇÃO AFROPERPECTIVISTA EM ARTES CÊNICAS

Manuela da Fonseca Miranda (UFRGS)  
manufmiranda@gmail.com

**Palavras-Chave:** Afroperspectividade; cultura negra; identidade; formação artística.

Esse estudo busca investigar possibilidades reflexivas e, sobretudo, ações concretas para um projeto denegrir educação a partir da filosofia afroperspectivista, no campo das artes cênicas. Quando apresento a ideia de denegrir, uso o conceito de tornar-se negro que aborda Renato Nogueira (2012). Com a ideia de ressignificar essa palavra que é usualmente relacionada a algo ruim. A filosofia afroperspectiva trabalha no aspecto de ressignificar epistemologias, sobretudo no que diz respeito a essa expressão.

A pesquisa parte do meu percurso como uma mulher negra arte-educadora no contexto da Educação Social. O campo de pesquisa e também meu local de trabalho é a Vila Nossa Senhora de Fátima, que fica dentro do bairro Bom Jesus, na periferia de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Este estudo nada mais é senão um encontro das minhas identidades e a ligação disso com a minha formação de artista e

educadora; com a formação de base e fortalecimento das identidades das novas gerações afrobrasileiras e periféricas. O conceito de identidades que essa pesquisa aborda dialoga com a noção que Nilma Lino Gomes (2003) traz em relação a formação da identidade dos sujeitos quando sugere que não apenas a identidade negra os/nos constitui, mas também outras múltiplas identidades sociais (gênero, sexual, nacionalidade, classe, etc.). E leva em conta que essas identidades são descartáveis e podem ser abandonadas.

As artes cênicas possuem uma grande influência no processo de desenvolvimento da identidade de uma criança ou adolescente. Através da improvisação teatral, por exemplo e até da execução de jogos teatrais menos elaborados, podemos ver traços de expressividade nesses indivíduos que remetem muito à manifestação de suas singularidades como sujeitos que pensam e atuam no mundo, e no caso das crianças e adolescentes negros, o que sentem em relação ao racismo, o medo de viver em áreas periféricas por conta da violência e o desejo de um futuro com mais vida e não apenas sobrevivência. Por isso a metodologia dessa pesquisa consiste na experiência da exploração de diversos campos dentro das Artes cênicas em relação a elementos da cultura afrobrasileira e afrodiaspórica.

Nesse caminho a cultura do funk, de um modo geral trouxe uma primeira aproximação com as crianças e adolescentes pra que eu entendesse que era, principalmente nesse campo que eles se sentem mais à vontade de expressar seu corpo, cênica e cotidianamente, seu canto e seu modo de falar. Nesse âmbito, de entender que a construção da identidade do sujeito negro também se constitui a partir do corpo, pois é ali que muitas vezes se manifesta a violência do racismo como afirma Neusa Santos Souza (1990), experimentamos uma aproximação com o Passinho do Funk e do Charme que são estilos de dança que se afirmam dentro da cultura originária da periferia. Posteriormente, o Maracatu, surgiu no desenvolvimento de corporalidades negras diretamente relacionadas à religiosidade de matriz afro.

A metodologia ainda pretende abarcar mais duas ações. Uma diretamente ligada à potência performática da estética do cabelo afro e a relação dele com a afirmação das identidades negras. E como as técnicas de manipulação do cabelo, segundo Gomes (2003) dialogam simbolicamente com processos inconscientes de pensar o corpo oriundo de etnias africanas. Em relação a essa ação, a proposta é de uma ação cênica que integre meninas negras e mulheres negras adultas para refletirem a influência da experiência de vida em relação a aceitação de si e de sua estética e a formação empoderadora dessas meninas.

E a outra ação que diz respeito às sonoridades e músicas afrobrasileiras e afrodiaspóricas, pretende trabalhar as conexões ancestrais dentro da musicalidade negra a partir de experimentos de captação de sons, vivência com tambores, mixagens e colagens eletrônicas. Mostrando que é possível enxergar nossa herança negra ancestral tanto na batida de um tambor, quanto no *beat* eletrônico produzido por um computador.

A proposta é que a pesquisa seja concluída em um evento, em que possam ser compartilhadas as experiências das ações em um grande acontecimento cênico, onde a integração das crianças com a sua comunidade e das diferentes gerações afrobrasileiras se enxerguem representadas e isso seja uma fator de empoderamento e fortalecimento da construção das identidades desse sujeito na vida em comunidade pretende.

O conjunto dessas ações pretende explorar possibilidades da afroperspectividade na formação não apenas artística de crianças e adolescentes afrodescendentes, mas uma busca de denegrir a educação, para que os espaços educativos sejam ambientes que proporcionem segurança e incentivo ao desenvolvimento da formação das identidades. Levando em conta, a partir da narrativa desta pesquisa,

os desafios e possibilidades de uma formação docente e artística necessária para a efetividade dessas ações.

## **Referências**

GOMES, Nilma Lino. Educação, identidade negra e formação de professores/as: um olhar sobre o corpo negro e o cabelo crespo. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.29, n.1, jan./jun 2003, p. 167 – 182.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a educação: Um ensaio filosófico para uma pedagogia da pluriversalidade. **Revista Sul- Americana de Filosofia e Educação**, n.18: mai-out/2012, p. 62 – 73.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. 2. Ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1990.

## **ATRIZES GORDAS NO PROTAGONISMO TEATRAL: O PADRÃO ESTÉTICO CORPORAL COMPONDO O DISCURSO DA CENA NO TEATRO ATRAVÉS DE CORPOS NÃO PADRONIZADOS**

Márcia Teresinha Metz (UFRGS)  
marciametz@yahoo.com

**Palavras-chave:** Atrizes; Atrizes gordas Corpo padronizado; Corpo não padronizado; Padrão Estético-Midiático.

O presente projeto pretende verificar a hipótese de que o protagonismo teatral feminino repercute um padrão estético-corporal análogo ao padrão estético-midiático vigente. Segundo essa perspectiva, as atrizes protagonistas teriam um corpo padronizado em um padrão europeizado, magro e jovem. Já as atrizes de corpos não padronizados em formas, cores, etnias e tamanhos seriam relegadas a papéis coadjuvantes ou mesmo a personagens estereotipadas, tais como a ama de leite ou a gordinha engraçada. O projeto tem por objetivo questionar um padrão extremamente restritivo e descortinar as mensagens perpetuadas por uma seleção de atrizes protagonistas que privilegia a aparência sobre outros fatores que poderiam ser mais pertinentes. A pesquisa quer detectar se a variedade de corpos femininos que transitam cotidianamente pelas ruas está ou não representada no Teatro através de suas protagonistas. O referencial teórico busca fundamentar

possíveis relações sociais e artísticas com o tema da história da beleza no Brasil e no mundo, para isto utiliza-se da obra da historiadora brasileira Denise Sant'Anna (2001; 2014; 2016) e dos textos de Umberto Eco (2004; 2007). Estabelece a importância do corpo e seu tratamento ao longo da história principalmente através dos pesquisadores Georges Vigarello, Alain Corbin e Jean-Jacques Courtine (2009). Sobre a escassez de material sobre a presença das mulheres nos palcos temos a pesquisa de Lúcia Romano, além de autoras como Ana Lucia Vieira de Andrade (2008) e Stela Fischer (2014). O estudo baseia-se ainda no mito da beleza, teoria desenvolvida pela antropóloga Naomi Wolf, que afirma que a busca obsessiva das mulheres por um corpo magro foi exacerbada a partir do momento em que elas passaram a ter maior liberdade e maiores direitos na sociedade (WOLF, 1992). Para ela, o feminismo avançava em uma sociedade patriarcal, por isso o foco em emagrecer e com a aparência passou a ser uma forma de dominação masculina, fazendo com que as mulheres se sintam inferiorizadas quando não correspondem a um determinado padrão de beleza e, além disso, compitam entre si, desvirtuando-as de unirem-se mais em prol de direitos e igualdades. O estudo quer verificar como esta dominação se impõe às mulheres na cena teatral, se as atrizes rivalizam entre si através da aparência e se submetem a restrições, como dietas alimentares, no sentido de almejarem ser as escolhidas como protagonistas dos espetáculos, ao

invés de, talvez, estarem direcionadas em buscar um maior espaço para todas as mulheres na cena e em posições de poder para elas. O estudo irá se focar minuciosamente sobre as atrizes gordas, mas irá averiguar outros indicativos que fogem ao já referido padrão estético midiático, sendo eles: altura, deficiência, etnia e idade. Uma seleção aleatória de espetáculos locais apresentados em Porto Alegre/RS, ao final do ano de 2017, e, em 2018, nos festivais Porto Verão Alegre e Sesc Palco Giratório servirá como base de dados para a construção de uma tabela indicativa das características físicas das atrizes protagonistas no atual cenário teatral, permitindo assim sua análise quantitativa. Em 2017 foram assistidos 8 espetáculos e no Festival Porto Verão Alegre, deste ano, 14, assim já existe a coleta destas informações de 22 peças teatrais. Estes dados até o momento estão confirmando a hipótese da predominância de atrizes em um padrão europeizado, magro e jovem. Além disso, serão analisadas as trajetórias profissionais de três atrizes autodeclaradas gordas com longa carreira teatral em Porto Alegre/RS para darmos voz a estas atrizes e buscarmos entender, da perspectiva delas, como mulheres com corpos não padronizados se estabeleceram profissionalmente no Teatro. O contato com estas atrizes já foi realizado e as entrevistas agendadas para o mês de junho. Por fim, será realizado um cruzamento entre os fundamentos

teóricos, os dados levantados através dos espetáculos assistidos e os relatos das atrizes.

## Referências

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira. **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Hucitec, 2008.

CORBIN, Alain; COURTINE, Jean- Jacques; VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: da renascença às luzes. 3 vol. 5. ed. Petrópolis, RJ: Ephraim Ferreira Alves, 2012.

ECO, Umberto. **A história da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. **A história da feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FISCHER, Stela. Gênero, mulheres artistas de teatro e a experiência do coletivo rubro obscuro. In.: **INLIX** – Revista do LUME, n. 5, out. 2014, p. 1-9.

ROMANO, Lúcia. **De quem é esse corpo?** A performatividade do feminino no teatro contemporâneo. Doutorado – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Arte. São Paulo, 2009.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **A história da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_. **Corpos de passagem**: ensaios sobre a subjetividade contemporânea. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

\_\_\_\_\_. **Gordos, magros e obesos:** uma história do peso no Brasil. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

## RADICALIDADE COMO METODOLOGIA ARTÍSTICA (E SUAS ARMADILHAS), NA BUSCA DE ACONTECIMENTOS

Marcos Klann (UDESC)  
marcosklann@gmail.com

A construção de uma metodologia para artes, muitas vezes se dá na prática e mesmo que de antemão tenhamos um arcabouço de informações e modelos a seguir os desvios acontecem. Assim o começo, muitas vezes acontece pelo meio.

A proposta desse estudo visa compreender as direções que os acontecimentos no percurso de ensaios e apresentações criam no trabalho artístico.

Tendo como material de análise meus dois solos *O que antecede a morte* (2010) e *Werwolf* (2012) e como a reflexão sobre a memória do que já fizemos e vimos influi na direção de nosso próximo passo artístico. Neste estudo, este passo é a elaboração de um novo trabalho, intitulado *Selvageria*<sup>16</sup>.

---

<sup>1616</sup> Nome provisório e pensado a muito tempo atrás, porém, hoje ele é também nome da última peça de teatro de Felipe Hirsch, diretor de teatro nacionalmente conhecido, que teve sua estreia no final de 2017. <http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-e-danca,felipe-hirsch-apresenta-selvageria-peca-que-aponta-as-raizes-do-conservadorismo,70002070452>. Acesso em 08 de março de 2018.

Na reflexão sobre esses dois trabalhos, percebo hoje que havia como ponto de união a busca de uma radicalidade na cena, que colocava meu corpo em risco. Essa materialidade partia de questionamentos simples, como, O que o corpo sente próximo da morte?, ou qual o entendimento que temos sobre a solidão nos dias atuais?

Minha questão atual é entender o que me levou, ou leva a responder essas questões de forma radical. Seja enfiando o pé em ratoeiras e dando choques pelo corpo com um teaser<sup>17</sup>, como em “*O que antecede a morte*” ou me posicionando nu e deitado em frente a um rebanho de bois<sup>18</sup>, correndo o risco de ser pisoteado em “*Werwolf*”.

Por isso, nesse novo momento, a ideia é experimentar o caminho reverso, não partir de uma temática mas da própria experiência cinestésica. Um caminho que vá em direção ao passado em busca de futuro.

Segundo o filósofo Henri Bergson (2006) o presente não pode ser medido, capturado, ele só pode ser compreendido como duração, na percepção do tempo

---

<sup>17</sup> Aparelho elétrico usado para defesa pessoal, alimentado por uma bateria de 9 volts, que libera uma descarga de alta voltagem, mas de baixa amperagem, que tem como função deixar o agressor desorientado.

<sup>18</sup> Vídeo projetado na cena final do espetáculo.

movente. O presente é passado e futuro. Na duração o que se leva em consideração é a experiência, incalculável em sua extensão. Assim “*O que antecede a morte*” é “*Werwolf*” que é “*Selvageria*”.

“*Selvageria*”, parte do mais básico, da ação de respirar. Uma respiração de forma cíclica, utilizando uma técnica presente em terapias alternativas, chamada de *rebirthing*. Onde se expira e inspira pela boca, e no momento da expiração se busca algum tipo de vocalização.

Para além da função terapêutica, minha questão é compreender esse processo na transformação do corpo, na desorganização da movimentação pela injeção excessiva de ar no corpo e na imprevisibilidade dessa vocalização que se transforma, sem determinar um lugar de chegada. A radicalidade está em não ter o controle total sobre a ação e das reações do corpo, pois quanto mais tempo a respiração é mantida, mais imprevisível as reações se tornam.

Na apresentação desse processo no evento “*Fabulações da Paisagem*”<sup>19</sup>, esta vocalização me aproximou de um registro sonoro que eu já havia presenciado no trabalho “*Fole*” (2013) da artista Michele Moura, que tem como foco outro método de

---

<sup>19</sup> Evento realizado no dia 12/12/2017, com organização de Bianca Scliar e Matthew-Robin Nye.

respiração. Em “*Fole*” surgem vocalizações que remetem a palavras, tanto da língua portuguesa, como também da língua inglesa. Em determinado momento a *performer* parece estar dizendo “eu, eu, eu....” que se transforma em “*Hell, Hell, Hell...*” que vira “*Help, help, help...*”. No entanto, Moura parece que busca um caminho de voluntariedade na construção dessa qualidade sonora e dramática.<sup>20</sup>

Não foi o caso dessa minha primeira experiência, na qual esbarrei involuntariamente nas mesmas palavras, despertando a memória de “*Fole*”, enquanto estava em cena. Como desviar do acontecimento, ou como aceitar a coincidência ou semelhança de pesquisas artísticas que optam por metodologias contrárias e se encontram no mesmo lugar?

A questão é mais complexa, pois já trabalhei em colaboração com Moura em outro projeto<sup>21</sup>. Como resolver a equação subjetividade versus conhecimento dentro de um corpo que não é só intelecto? E também, como do momento em que eu me dou

---

<sup>20</sup> Conforme entrevista concedida pela artista ao Festival Panorama em vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OuHLRwQKat8>. Acesso em 08 de março de 2018.

<sup>21</sup> No processo de elaboração de “*Protocolo Elefante*” (2016), último projeto do do Grupo Cena 11 Cia. de Dança, grupo do qual faço parte. Michele Moura foi convidada a participar de uma etapa chamada Espelho, onde os artistas convidados passaram um período de trabalho com o grupo para efetuar uma troca de experiências. A proposta era que esse artista nos mostrasse de alguma maneira, como ele nos enxergava, um espelho distorcido, que assim passava a ser parte dessa memória identitária do grupo.

conta da semelhança resolver a questão ética, mesmo sabendo que os modos de chegar no objeto, nesse caso se deram por vias distintas?

Para o filósofo Slavov Zizek, não se trata de encontrar uma explicação de causas e efeitos para o acontecimento, mas de aceitar que a partir do momento de que algo que nos tira do estado de normalidade, uma mudança acontece.

Eis um acontecimento em seu estado mais puro essencial: algo chocante, fora do normal, que parece acontecer subitamente e que interrompe o fluxo natural das coisas; algo que surge aparentemente através do nada, sem causas discerníveis, uma manifestação destituída de algo sólido como alicerce (ZIZEK, 2017, p. 4).

Assim, o próximo passo dessa pesquisa é entrar em contato com Michele Moura e entender onde nos aproximamos e onde nos afastamos para traçar novas possibilidades para a pesquisa, aceitar que o acontecimento propicia desvios.

Como entender e se apropriar dessa ideia de radicalidade a partir da inevitável percepção de sua existência e entender a sua persistência como uma metodologia? Como medir os riscos da radicalidade e os acidentes, coincidências e possíveis processos por plágios que as pesquisas que se põem no limiar do acontecimento estão sujeitas?

Para Sylvie Fortin (2009), a construção do conhecimento pela experiência do corpo do artista e de como esse capta e filtra os acontecimentos é fundamental. Não se trata de filtrar, no sentido de depurar, mas daquilo que a experiência resguarda e seleciona, de forma muitas vezes aleatória e de valor até questionável e que não pode ser controlado pelo artista.

O acontecimento puro, como nos fala Zizek (2017), o qual não sabemos de onde vem e nem mesmo percebemos direito como nos atravessa, mas nos modifica e estabelece novos desvios. Um passo que acontece em direção ao abismo, em que o caminho só se materializa após o primeiro (plágio) passo.

Tendo essa reflexão como base, o próximo desafio é continuar a prática em busca de entender essa radicalidade de modo metodológico

Ainda só enxergo o abismo e vacilo em dar o próximo passo.

## **Referências**

BERGSON, Henri. **O PENSAMENTO E O MOVENTE: ensaios e conferências.** : Bento Prado Neto - são Paulo; Martins Fontes, 2006.

SYLVIE, Fortin. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística.** Tradução Helena Maria Mello. Cena Nº 7.

Periódico do Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

ZIZEK, Slavov. **Acontecimento - uma viagem filosófica através de um conceito.**  
- São Paulo : Zahar, 2017

## A CRIAÇÃO DE LUZ NOS PROCESSOS COLABORATIVOS DE CRIAÇÃO EM TEATRO

Nadia Moroz Luciani (USP)  
nadiamluciani@gmail.com.br

**Palavras-chave:** iluminação cênica; tecnologia teatral, criação, processo colaborativo.

O objeto de estudo do meu projeto de doutorado, em fase de qualificação, concentra-se em delinear as características do conceito de Performatividade da Luz, surgido como investigação da atuação performativa da luz em espetáculos cênicos que privilegiam uma relação próxima e intensa entre seus elementos e com o público espectador. Uma das características do espetáculo performativo que permite a participação ativa da luz na cena, ou seja, sua performatividade, são as peculiaridades do processo colaborativo como procedimento de criação e montagem teatral. É importante ressaltar, para esta análise, a diferença existente entre processo colaborativo e criação coletiva, como explica Cibeles Forjaz:

No processo colaborativo, a pesquisa cênica é realizada coletivamente, através de cenas criadas pelos atores, porém, ao contrário da criação coletiva, a finalização do texto é realizada<sup>[1]</sup> por um dramaturgo; a encenação cabe ao diretor; o desenho do cenário, ao cenógrafo; e assim

por diante, ou seja, são mantidas<sup>[1]</sup> as funções de uma equipe de criação do espetáculo teatral. Porém, o conceito da escritura do texto e da encenação é pesquisado em sala de ensaio, a partir da elaboração coletiva sobre um tema, um mito, uma obra literária ou qualquer matéria original a ser adaptada para o teatro, que é desconstruída e reconstruída cenicamente (FORJAZ, 2015).

Característico de montagens do teatro performativo, o processo colaborativo requer que as funções e atribuições se mantenham, preservando o trabalho criativo e o emprego das competências de cada profissional, cuja influência e participação, garantidos pelo processo de criação conjunta, asseguram a parceria e a colaboração mútua, bem como a possibilidade de interferir, sugerir e participar do processo, cada um em sua especialidade, de acordo com as necessidades dos seus elementos isolados como parte do conjunto. Além disso, a condução do processo pelo diretor e sua ingerência sobre o trabalho coletivo asseguram a coesão e o refinamento do espetáculo, que chega ao público, por vezes, ainda em processo, considerando também a interferência e participação do espectador.

Com as transformações ocorridas no entendimento da relevância da luz no espetáculo teatral e os avanços tecnológicos que possibilitaram a aquisição de uma posição de destaque na cena e uma função estrutural e estruturante no espetáculo, a iluminação cênica deixa de ser percebida como a simples criação de belos efeitos de luz para adquirir relevância e participação nos processos de concepção, criação e

realização de montagens cênicas. Ao mesmo tempo, e pelos mesmos motivos, a iluminação conquistou também o movimento, que permite articular espaço e tempo e representa a gênese da performatividade da luz. No teatro pós-dramático, que Josette Féral prefere chamar de performativo (FÉRAL, 2015, p. 129), a narrativa e as unidades de ação, tempo e espaço são abdicadas em nome da experiência sensorial do espectador, a sensação em detrimento do sentido, abrindo espaço para a participação do público. Com isso, a luz também se transforma, de narrativa a performativa, e adquire novas funções, passando a atuar, provocar sensações, contracenar e conduzir os espectadores na viagem de sentidos que os conectará ao espetáculo, cada um a sua maneira. O processo de criação da luz passa a ser compreendido como o domínio de uma linguagem artística cuja expressão requer conhecimentos, habilidades e rigor específicos, tanto artísticos quanto técnicos, reconhecendo a fusão entre a atividade do artista e do artesão e promovendo o processo de reconciliação entre a arte e a técnica.

Compor no espaço, sintetiza, nas artes do palco, o resultado do processo de criação da cena, regido por um encenador ou por um coletivo de artistas-criadores que, juntos, alcançarão o contexto e a ambientação da cena em seus aspectos sensoriais: som, luz, elementos visuais tridimensionais ou projetados, marcação de cena, expressão corporal e vocal, entre outros. Juntos, eles irão cartografar a escrita

da cena ao distribuir no espaço cênico seus elementos em um resultado expressivo e significativo de cores e luzes, vida e expressão. A luz, em seu caráter articulador da relação espaço/tempo (FORJAZ, 2013, p. 112-13), atua como elemento que conduz e edita as cenas de acordo com partituras previamente elaboradas ou improvisadas, conforme as resoluções estabelecidas durante o processo criativo, vivificando o corpo do ator na relação com o espaço que o cerca e a *performance* conjunta de todos os seus elementos constitutivos.

O entendimento da função performativa da luz, resultante da criação coletiva característica dos processos colaborativos de concepção cênica, amplia ainda mais o universo de atuação da iluminação, cuja possibilidade de interação com a cena, envolvimento com o trabalho dos *performers* e desempenho ativo durante a apresentação do espetáculo conferem uma dilatação da experiência do iluminador e da atuação da luz, entendida aqui como ato performativo. O iluminador é o artista responsável pela criação do resultado artístico, técnico e expressivo da luz e da sua realização no palco, executada pelo operador de luz, que pode ser o próprio criador ou outro preparado por ele, em condições específicas de participação e entrosamento, sempre em total participação e interação com a cena.

## Referências

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FORJAZ, Cibele \_\_\_\_\_. **À luz da Linguagem**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – PPGACECA/USP. São Paulo, 2013.

\_\_\_\_\_. O Papel do Encenador: das vanguardas modernas ao processo colaborativo. **Revista Subtexto**. Ano XII nº 11. Belo Horizonte: CPMT, 2015.

## FIGURINO: UPCYCLING COMO POSSIBILIDADE DE CONCEPÇÃO ESTÉTICA

Patrícia Trentini Linhares (UFSC)  
patriciatlinhares@gmail.com

**Palavras-chave:** Upcycling; Figurinos; Estética.

Minha pesquisa trata-se da escolha do Upcycling para a concepção estética da direção de arte de uma peça teatral. Upcycling é o processo de transformar resíduos, ou produtos inúteis e descartáveis, em novos materiais ou produtos de maior valor, uso ou qualidade. O objetivo da minha pesquisa é testar as possibilidades do uso do upcycling na confecção de figurinos cênicos, enaltecendo a economia circular. Para isso, estou realizando além da pesquisa bibliográfica, um memorial descritivo da montagem teatral “A Mão na Face”, a qual dirijo, escrita por Rafael Martins. A montagem faz parte das disciplinas de atuação IV e encenação IV do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina. O foco é a direção de arte, especificamente na concepção dos figurinos. Meus objetivos específicos são:

- Dar novo uso a materiais já inutilizados como forma de minimizar os danos ao meio ambiente.
- Buscar estratégias de conservação para prolongar a vida útil do figurino já pronto.
- Cuidar da concepção estética, no sentido de causar encantamento visual.
- Produzir figurinos mais viáveis financeiramente.

Esta pesquisa iniciou-se em Julho de 2017 e vem ganhando forma desde então. Meu interesse inicial era pesquisar algo no campo de direção de arte, que particularmente me encanta. Afunilando, cheguei em figurinos, pela experiência que tive durante o estágio no Laboratório de Figurinos da UFSC e, também, lembranças familiares com a costura e criação de roupas. A partir daí, fui percebendo que nem sempre conseguimos confeccionar o figurino que pretendemos para uma montagem teatral devido aos poucos recursos financeiros que possuem a maioria das cias teatrais iniciantes que eu conheço. Por experiência própria, comecei a pensar maneiras alternativas, mais baratas, para confeccioná-lo, sem perder a beleza e o patamar significativo que pretende alcançar, já que se trata de uma imagem narrativa materializada. Esse despertar para novas possibilidades me colocou em contato com o upcycling, que consequentemente me fez despertar para o

reaproveitamento. Para além do campo cênico, o meio ambiente pede socorro e é nosso dever ajustar as velas do barco em direção à cura ambiental, à cura social.

Considero algumas questões pertinentes para discussão:

1. O conceito do Upcycling, bem como o porquê do seu uso na contemporaneidade; Neste tópico pode-se ressaltar a economia circular sobre a linear, que é a nossa atual e, como podemos perceber, não é um case de sucesso. Falaremos da questão reaproveitamento, a relação com o capitalismo e a necessidade pelo meio ambiente.
2. O Upcycling no espetáculo teatral “A Mão na Face”; Por se tratar de uma peça de Drag Queens, venho pesquisando muito sobre este meio nos últimos tempos e um bordão que me chamou bastante atenção foi “Do lixo ao luxo”. A Drag Queen constrói suas próprias peças e utiliza muito a ressignificação de materiais, o que tem tudo a ver com minha pesquisa do uso de upcycling para figurinos. Aqui encontrei a oportunidade perfeita para testar todos os conceitos e minhas idéias. Falarei do ambiente cênico da peça e a relação com a escolha do upcycling.

3. Concepção enquanto figurinista, discorrendo sobre os métodos utilizados para a criação dos figurinos das personagens; inspiração, materiais, testes até chegar ao produto final.
4. A relação dos atores com o figurino; a influência desses figurinos para a criação da personagem. Um figurino tem muita influência em uma peça teatral, não só pela sua capacidade de comunicar, mas também, dar corpo aos personagens.

Mais do que figurinos, quero criar essa consciência de uma economia cíclica. Que possamos fazer uma revisão nos armários “entupetados” de coisas que não nos serve e que essa revisão se estenda para nossa alma.

## Referências

MAROSTICA, Lidia Maria da Fonseca. **Gestão ambiental municipal sustentável**. Maringá: Clichetec, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadorias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008

FLETCHER, Kate; GROSE, Linda. **Moda e sustentabilidade**: design para mudança. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

MANZANI, Enzo; VEZOLI, Carlo. **O desenvolvimento de produtos sustentáveis**. 1.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, Samantha Pereira; BUSARELLO, Raul Inácio. **Fastfashion e slowfashion: o processo criativo na contemporaneidade**. Estética, São Paulo, nº12, p. 1- 20. Jan.- jun. 2016.

## TEATRO PARA CRIANÇAS: UM OLHAR A PARTIR DOS PROCESSOS DE PESQUISA E CRIAÇÃO DOS GRUPOS COMÉDIA CEARENSE, GRUPO ATRÁS DO PANO E CIA. EXPERIMENTUS

Paula Gotelip (UDESC)  
paulagotelip@gmail.com

**Palavras-chave:** Teatro para crianças; teatro infantil; teatro de grupo; processos de criação.

*Teatro para crianças: um olhar a partir dos processos de pesquisa e criação dos grupos Comédia Cearense, Grupo Atrás do Pano e Cia. Experimentus* visa investigar os processos de construção das encenações para crianças com base na produção artística de três grupos teatrais. São eles: Grupo Atrás do Pano (MG), Grupo Comédia Cearense(CE) e a Cia Experimentus (SC).

O Grupo Atrás do Pano, criado em 1981, teve como seu espetáculo de estreia “A Ópera do Bicão” dirigido por Paulinho Polika. O trabalho do grupo, majoritariamente voltado para a infância, consiste em uma releitura dos jogos e tradições da infância e a cultura popular brasileira, mas sempre com um olhar voltado para a criança atual. O teatro é o leme da ação nos trabalhos deste grupo, que dialoga também

com a educação, as artes plásticas e a música. Sediado na cidade de Nova Lima, interior de Minas Gerais, seus trabalhos foram realizados, na maioria das vezes, em outras cidades do interior do estado. Como o grupo produz trabalhos para crianças há 36 anos, analisar o Grupo Atrás do Pano permite compreender como a cena, a dramaturgia e seu processo criativo caminharam durante o período e como estes processos dialogam com as nossas tradições.

Já o Grupo Comédia Cearense é considerado um dos grupos mais antigos do país possui 60 anos de existência. Eles foram considerados Utilidade Pública tanto por suas montagens como pelo trabalho sociocultural que desenvolve junto à comunidade da região onde está inserido. O grupo já encenou mais de 97 textos em 180 montagens, sendo que aproximadamente metade das montagens são voltadas para o público infantil. No documentário Ensaio Aberto-Ceará, o crítico Magela Lima menciona o compromisso do grupo em relação ao teatro para crianças e como eles transitam entre textos clássicos e adaptações. Sediados em Fortaleza, empreender estudo sobre parte da produção teatral deste grupo é entender um pouco sobre a história do teatro brasileiro e do teatro para a infância no país.

No sul do país, na cidade de Itajaí, Santa Catarina, a Cia Experimentus, criada em 1999, compõe o terceiro vértice deste triângulo. Apesar de ser o mais jovem dos

grupos, a Cia Experimentus possui produção constante desde a sua fundação, apresentando-se por diversos festivais. Assim como os demais grupos, os trabalhos da Cia Experimentus caminha em paralelo a ações educativas e formativas, mas apresenta como diferencial o cruzamento entre literatura e criação cênica.

Os grupos que compõem o recorte desta pesquisa, além de produzirem espetáculos para crianças, possuem trabalhos de formação que relacionam infância e teatro. A opção por pesquisá-los se deu tanto pelo tempo que se dedicam à produção teatral para crianças e por sua localização geográfica, pois todos eles estão fora do eixo de produção que envolve os estados do Rio de Janeiro e São Paulo, onde estão concentradas a maioria da produção teatral para infância e boa parte dos trabalhos acadêmicos sobre o assunto .

A partir de um mapeamento realizado nos primeiros meses da pesquisa, de forma sistematizada, foi possível identificar o Estado da Arte na Pesquisa em Teatro para Crianças, quais são os pesquisadores e as referências bibliográficas que tem norteado as pesquisas acadêmicas nos últimos anos. O levantamento destes dados possibilitou compreender o que tem sido produzido em teses e dissertações sobre o assunto, quais os temas abordados por estes pesquisadores e qual a relação deles com o teatro direcionado às crianças. A partir deste diagnóstico, a pesquisa passou

por um redirecionamento a fim de abranger novos aspectos, em comparação com as pesquisas anteriores. Para que isto aconteça será necessário um estudo teórico em paralelo com o trabalho de campo, que compreende coleta de dados e entrevista semi-diretivas. Pretendo ainda empreender a relação entre o teatro de grupo e como eles trabalham o conceito de criança e as criações artísticas.

## Referências

ASSIS, André. **Construção atoral para o teatro infantil**: uma proposta de criação cênica. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2010. 97 p. Dissertação ( Mestre em Artes).

ARIÈS, Philippe. **História social da criança e da família**. 2.ed. Tradução Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

FONSECA, Gilberto. **Um olhar sobre a produção teatral para a infância e juventude em Porto Alegre**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. 159 p. Dissertação ( Mestre em Teatro).

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 1ª ed. digital. ed. São Paulo: Global, 2013.

FREITAS, Marcos Cezar. **História social da infância no Brasil**. 9ª edição. ed. São Paulo: Cortez, v. 1, 2016. 444 p.

DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, v. 1, 2016. 444 p.

POSTMAN, Neil. **O desaparecimento da infância**. Tradução de Suzana Menescal de Alencar Carvalho e José Laurenio de Melo. 1ª edição, sexta reimpressão. ed. Rio de Janeiro: Graphia, v. 1, 2012.

PUPO, Maria Lúcia. **No reino da desigualdade**: teatro infantil em São Paulo nos anos setenta. São Paulo: Perspectiva, 1991.

**ENSAIO** Aberto Brasil, Direção Luiz Cruz, Ceará, Canal Brasil, Documentário. Brasil, 2014. 26min. Disponível em [https://canalcurta.tv.br/filme/?name=comedia\\_cearense](https://canalcurta.tv.br/filme/?name=comedia_cearense).

## O APOLÍNEO E O DIONÍSÍACO COMO IMAGENS EM PROCESSOS DE PESQUISA EM TEATRO E EDUCAÇÃO

Paulo Ramon (UDESC)  
pauloramons@gmail.com

**Palavras-chave:** Apolo; Dionísio; Criação do Ator; Imagem.

A pesquisa trata de convergências e divergências na dualidade apolíneodionisíaco e suas ressonâncias no trabalho de criação do ator. As práticas coletivas de criação e improviso em dança e a direção de um monólogo teatral - ambas em âmbito universitário - são experimentos que vieram somar-se às reflexões sobre experiências teórico-práticas anteriores, em teatro de rua e performance. Em suas reflexões, a pesquisa centraliza a teoria da tragédia de Friedrich Wilhelm Nietzsche. Nesta abordagem, a investigação busca associar as imagens de Apolo e Dionísio a princípios e qualidades do movimento. Várias das fontes consultadas sobre o movimento trouxeram elementos do “Nascimento da Tragédia”, primeiro livro deste filósofo alemão do século XIX, obra que tece uma síntese mítica sobre o nascimento deste gênero do teatro, na Grécia antiga. A partir da antítese apolíneo-dionisíaco, a investigação coloca como seu objeto central as reverberações do movimento nos processos de criação experimentados em dança e teatro - os impulsos nas ações;

focos de ação e atenção; e objetivação e esculturação das forças que agem no corpo do ator –, além das variações do conceito de “movimento”. A investigação de ações e aspectos da dualidade no corpo traz características de Dionísio, através do poder ativo da natureza, como proposta para princípio de ação e pensamento. Apolo relaciona-se com a indiferenciação ordenada e os estados anímicos. A investigação se propõe a pensar o trânsito entre as imagens antitéticas de Apolo e Dionísio. O trânsito interior à antítese apolíneo-dionisíaco considera a relação de complementariedade entre as duas forças e a percepção das relações humanas que aparecem nos aspectos formais da criação e da interpretação das imagens de Dionísio e Apolo a partir daquilo que se vê, com o mínimo de intervenção planejada. Para concretizar-se, a pesquisa, investiga a emergência da ação cênica; a condição cultural da ação artística em sua práxis; a molaridade das forças atuantes no corpo do ator; a ação do ator no tempo; a individualidade e a coletividade do processo de criação atoral; a dualidade na percepção do ator-artista em criação; as transformações, correções e desvios do processo criativo na perspectiva das imagens da estabilidade apolínea e convulsão dionisíaca; a violência como impulso criativo; a negação como substância e substrato dos processos criativos; o apolíneo em Dionísio e o dionisíaco em Apolo; e, por fim, as alteridades, oposições e diferenças relacionais, artísticas, coexistentes e colaborativas em experiências

compositivas. A metodologia da pesquisa abrange experiências individuais de uma práxis - dentro e fora da universidade - como fonte de vivência e referência aos estudos teórico-práticos; e experiências coletivas de criação, apresentação e compartilhamento.

## Referências

Daniel B. Portugal. **Filosofia do Design. Notas sobre o apolíneo e o dionisiaco.** <<http://filosofiadodesign.com/notas-sobre-apolineo-e-dionisiaco/>> 19 dez 2016

**Dionísio, o deus do vinho, da loucura, do êxtase e da tragédia.** Disponível em <<http://ulbra-to.br/encena/2014/10/17/Dionisio-o-deus-do-vinho-da-loucura-do-extase-e-da-tragedia>> Acesso em 21 ago. 2015.

EDINGER, E.F. **Anatomia da psique: O simbolismo alquímico na psicoterapia.** São Paulo, Cultrix: 2006.

**Mitologia Grega. Dioniso Baco.** Disponível em <[http://www.mitologia.templodeapolo.net/seres\\_ver.asp?cod\\_ser=74&value=Dioniso&mit=Mitologia%20Grega&esp=Deus](http://www.mitologia.templodeapolo.net/seres_ver.asp?cod_ser=74&value=Dioniso&mit=Mitologia%20Grega&esp=Deus)> Acesso em 21 ago. 2015.

**O Inferno do Belo.** <<https://tendimag.com/2014/01/28/o-inferno-do-belo/>> Acesso em 26 mar. 2017

**SOPRO 90: O belo inferno.** Disponível em <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/beloinferno.html#.WNgNOW8rLIU>> Acesso em 26 mar 2017.

FREYRE, Gilberto. **Sociologia**. 1945. Edição Gilberto FREYRE (por Edilberto Coutinho), Rio de Janeiro, Agir, 1994, p. 53-60.

GONTIJO, Fernanda Belo. **O Apolíneo e Dionisíaco Como Manifestações Da Arte e Da Vida**. Disponível em <[http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/2\\_Edicao/O APOLiNEO E DIONISiACO COMO MANIFESTACOES DA ARTE E DA VIDA](http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/2_Edicao/O%20APOLiNEO%20E%20DIONISiACO%20COMO%20MANIFESTACOES%20DA%20ARTE%20E%20DA%20VIDA) Fernanda Belo Gontijo.pdf> Acesso em 21 ago. 2015.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2002, p. 31.

LE MOS, Anna Paula. **O Apolíneo e o Dionisíaco na Dança Contemporânea. Quando as forças da natureza se encontram em Isadora Duncan**, UFRJ. Disponível em <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa8/al-annapaulalemos.html>>. Acesso em 22 ago. 2015

MARANHÃO, Tiago Jorge F. de Albuquerque. **Apolo versus Dionísio no campo da História: o futebol em Gilberto Freyre**, UFPE, 2003. Disponível em <<http://www.efdeportes.com/efd73/freyre.htm>> Acesso em 22 ago. 2015

MÉNARD, René. **Mitologia greco-romana**. São Paulo: Opus, 1997. 2v

NETO, Severino Elias. **O Apolíneo e o Dionisíaco Como Categorias Estéticas Em Friedrich Nietzsche**.

NIETZSCHE, F.W. **O Nascimento da Tragédia: ou helenismo e pessimismo**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Terra à Vista. Discurso do confronto: velho e novo mundo**. São Paulo, 1990, p. 52.

PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura. Loucura e Desrazão.** Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/peter/clausuradofora.pdf>> Acesso em 11 set 2016.

PELBART, Peter Pál. **Poder sobre a vida, potência da vida.** Disponível em <[http://uninomade.net/wp-content/files\\_mf/113003120907Poder sobre a vida potência da vida - Peter Pál Pelbart.pdf](http://uninomade.net/wp-content/files_mf/113003120907Poder%20sobre%20a%20vida%20-%20Peter%20P%C3%A1l%20Pelbart.pdf)>. Acesso em 11 set 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético.** São Paulo: Ed.34, 2009

SANTANA, Mônica Helena Weirich. **VIVER DIONISO - UMA EXPERIÊNCIA ARQUETÍPICA.** Disponível em <<http://www.jung-rj.com.br/artigos/docs/dionisoinstituto.pdf>> Acesso em 21 ago. 2015.

## **¿COMO RESISTIR A LOS CABALLOS? PROCEDIMENTOS PARA UMA CRIAÇÃO CÊNICA POLÍTICA LATINO AMERICANA**

Sandino Rafael da Silva da Rosa (UFRGS)  
sandinorafael@gmail.com

**Palavras-chave:** Criação, Política; América Latina; Intervenção; ativismo.

Esse resumo reflete sobre a montagem de *¿Como resistir a los Caballos?* espetáculo cênico que vem sendo desenvolvido no ano 2018, como parte dos elementos constitutivos da pesquisa de mestrado, feita junto ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFRGS. O processo de montagem estabelece ações cênicas na cidade de Porto Alegre, no primeiro semestre de 2018, sendo o espetáculo resultado desse ciclo de intervenções urbanas. A ideia da pesquisa é pensar os procedimentos existentes em uma criação de caráter político, ativista e que possui como referencial intervenções em países latino americanos.

Ao estabelecer esse paralelo inicial de práticas urbanas na América Latina, também buscamos as perspectivas do aspecto político na criação. De modo que entendemos político sobre duas vieses apresentadas por Ileana Dieguez que analisa a presença do político em diferentes performances. Dieguez traça duas distinções: "a política"

da alta política representada pelas estruturas de poder e atividades públicas; e a "o político" atividade essencialmente humana, das relações sociais e do aspecto coletivo (DIEGUEZ, 2012, p. 204).

Nessa perspectiva o processo de criação tem se estabelecido nessas duas buscas, do aspecto político ao se propor intervir na urbanidade, refletindo sobre suas características e sobre sua estética, principalmente sobre os sujeitos que compõem esse espaço urbano. Mas também se propondo a dialogar com o contexto político da cidade, pela conjuntura turbulenta em que estamos inseridos. Entendemos como importante pensar "o político", seus desdobramentos, mas também refletir sobre "a política", pensando como as estruturas de poder afetam a vida das pessoas e como essa conjuntura política atual afeta a vida na cidade.

Um importante conceito abordado por Dieguez é a estetização das práticas políticas, que aborda através de alguns exemplos de intervenções latino americanas, observando a presença do aspecto político nessas ações, que tentam de diversas formas incidir na agenda social de suas localidades. Nesse sentido o processo cênico de *¿Como resistir a los caballos?* propõe esse patamar de intervenção que conversa com os problemas da cidade de forma que as intervenções sejam canais de diálogo da população com o poder público, e que tenham como horizonte a

mudança, mesmo que transitória de determinadas situações sociais. (DIEGUEZ, 2007, p. 16).

O trabalho nasce da perspectiva de falar sobre América Latina na criação teatral, tendo como ponto de partida o pressuposto abordado por Dieguez em seu livro *Escenarios Liminales*, onde reconhece o caráter essencialmente engajado e interventivo do teatro produzido aqui. Assim o processo tem pesquisado, visualidades, movimentações, ritmos e estados que tragam a latinidade, de modo referencial no trabalho, mas também como temática na criação, que estabelece o cruzamento entre esses três elementos: os procedimentos de criação cênica, América Latina e o aspecto político na cena.

As intervenções acontecem na regularidade de um mês, podendo variar dependendo das situações e acontecimentos da cidade. Logo no início do processo nos deparamos com uma situação que tem alimentado nossas discussões, há cerca de dois meses quatorze famílias foram desalojadas de suas casas em duas ilhas de Porto Alegre, sob a justificativa de que suas moradias eram áreas de risco, entretanto o poder público não resolveu a situação dessas pessoas, fazendo com que essas famílias habitassem por um período de tempo em lonas, ao lado da prefeitura, como que escancarando o descaso do poder público.

A imagem dessas pessoas postas em situação de rua de forma compulsória nos foi apresentada logo no início do processo, quando já no primeiro encontro experimentamos algumas corporeidades possíveis na rua, ali jogamos e brincamos com crianças, que agora tinham o espaço de frente a prefeitura sua casa. Um jogo de ação e intervenção poética na cidade, com sujeitos que ocupando ela de outras formas. Nesse primeiro ensaio, constituímos diferentes imagens de resistência, para depois experimentá-las na rua, em uma dessas figuras os atores reproduziram a famosa imagem "Flower Bomb" de Banksy, eles jogavam objetos imaginários em direção a prefeitura. As crianças que brincavam ali foram convocadas a intervir junto dos atores, todas elas das famílias desalojadas que hoje tem a rua de frente a prefeitura como seu pátio de brincar, então juntos, atores e crianças, jogaram bombas imaginárias em direção a prefeitura.

A partir dessa ação podemos perceber um dos objetivos desse trabalho, refletir sobre as possibilidades de uma criação cênica que dialoga com os espectadores de forma direta, de modo que se constitua uma comunidade que reflete e discute junta novas possibilidades, que estabelece novos encontros. Criando assim um novo espectador que não é passivo em relações ao acontecimentos cênicos. (RANCIÈRE, 2010, p. 111) Criar através dessas intervenções uma plataforma de escuta e troca,

principalmente por que estamos buscando instaurar um espaço de sociabilização conjunto, coletivo e preocupado com as problemáticas da cidade.

## Referências

DIEGUEZ, Ileana. *Escenarios liminales*: Teatralidades, performances y política. 1. ed. Buenos Aires: Atuel, 2007. 224 p.

DIEGUEZ, Ileana. Práticas e poéticas do Político em RAMOS, Luiz Fernando. Org. Arte e Ciência: Abismo de Rosas. São Paulo: Abrace, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 15, p. 107-122, out. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/5363/3568>>. Acesso em: 20 dez. 2017.

## REVOLUÇÃO EM CORPO: UM OLHAR SOBRE PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DE CORPORALIDADES E AFETOS, POR CORPOS MARGINALIZADOS

Talita Corrêa (UDESC)  
t\_talita\_t@hotmail.com

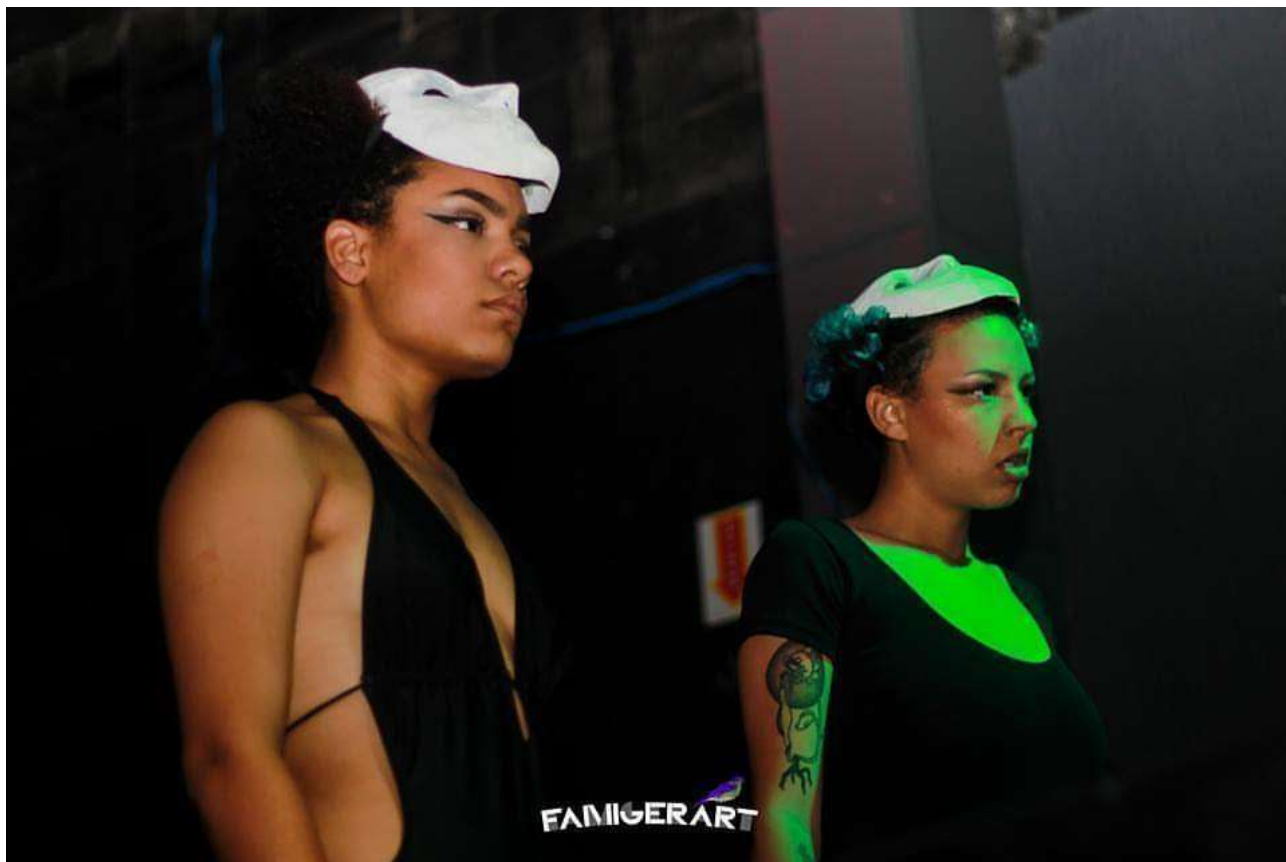
**Palavras-chave:** Revolução; Corporalidade; Marginalidade;

### **Objeto de pesquisa**

Pretendo estudar a força poética revolucionária de corpos que estão a margem da normatividade, através de duas peças e uma performance teatral: a performance intitulada A.DI.A = (um) Presente., dupla Kandace (Vitori Elena e Franco), O Homem Tran Tornado, dirigido e atuado por Nicolas Moritz e SOB MEDIDA, dirigido por Gaia Colzani, com Bruna Puntal e Uila Roldan. Todas as obras analisadas, são obras produzidas por colegas da UDESC e as duas últimas peças supracitadas, são resultados da disciplina de Direção do curso de Licenciatura em Teatro. Em SOB Medida só atuam e dirige mulheres gordas; em O Homem Trans Tornado o ator/diretor é um homem trans; no Kandace, duas meninas negras se dirigem em um show-perfomático. Não habito nenhum desses corpos ou sequer possuo em meu

corpo tais características, mas os admiro e observo suas forças. Por isso, pretendo através do meu TCC refletir sobre a natureza revolucionária contida em corpos que tem suas essências subjugadas e negadas socialmente, através da descrição dessas obras, seus processos artísticos, receptividade do público e, por fim, interseccionar os três corpos.

É importante colocar que todas as obras escolhidas são essencialmente compostas por movimentos corporais, sem qualquer tipo de fala. Os corpos falam por si só. E, para exemplificar, segue abaixo uma pequena demonstração visual de cada uma delas.



“KAN • DA • CE é um duo de rap composto pelas integrantes Vitori Elena e Franco. Mulheres, negras e lésbicas, a dupla tem como objetivo elaborar performances políticas através do rap, da arte, da luta.” [https://www.facebook.com/pg/kandaceoficial/about/?ref=page\_internal]. No primeiro momento de seu show-performático elas, da direita para a esquerda, Franco e Vitori Elena apresentam uma partitura corporal com as máscaras brancas, deixando refletir sobre a branqueamento racial.



“O que faz de alguém um homem? O que faz de alguém uma mulher? Quantas batalhas uma pessoa enfrenta para poder se tornar algo que sempre foi?” É a sinopse da peça dirigida e atuada por Nicolas Moritz, que expõe através de seu corpo sua história, enquanto homem trans.



“SOB Medida tem como objetivo fazer com que o público reflita sobre todos os arquétipos impostos socialmente a partir de uma mídia que vende e gera padrão em

cima dos corpos gordos, colocando essa figura a margem. Aqui os corpos gordos ocupam, ressignificam, dançam, tocam e remexem os pensamentos daqueles que os assistem, junto com as banhas que batem daqui para lá de forma sutil gerando impacto.”, é a sinopse de SOB Medida, dirigido por Gaia Colzani, com Uila Roldan e Bruna Puntel no elenco, que, como a sinopse alerta ressignificam e remexem com os pensamentos daqueles que assistem suas banhas livre e soltas em cena.

### **Metodologia e referências**

Pretendo embasar minha pesquisa no conceito de revolução elaborado por Hannah Arendt; no conceito de corporalidade, descrito por Victoria Perez Royo e, sobre o conceito afeto ainda me faltam referências, principalmente porque pretendo trabalhar com referências femininas. A primeira, porque relaciona revolução a algo que necessariamente causa transformação, mas que não é qualquer transformação e sim aquela que permite a criação de um espaço para o exercício da liberdade, que acho que é exatamente o que a (r)existência desses corpos propõem e reivindicam em cena; e a segunda porque, se propõe a pensar a construção de corporalidade como algo que se dá a parti do momento em que há o olhar externo. De forma que me interessa pensar na construção de corporalidades, ou seja, performatividades sociais, a partir de corpos marginalizados, como algo que transcende a própria

questão de gestão política para atingir pontos mais profundos como a própria humanidade. Traçando um paralelo entre a performatividade que construo a parti do momento em que sei que me olham e o afeto que pretendo criar com o outro, me interessa pensar no afeto como uma transcendência da própria corporalidade no exercício da criação de vínculo direto com outros corpos, na recepção do público.

### **Referências**

[https://www.facebook.com/pg/kandaceoficial/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/kandaceoficial/about/?ref=page_internal), visitado em 02/12/2017, as 21 horas

GIÃO BORTOLOTTI, Ricardo. A propósito da noção de revolução em Hannah Arendt. 10.4025/6cih.pphuem.147 . 2013. UNESP/Assis.

ROYO, Vctoria Perez. Componer el plural. Una introducción. Componer el plural: Escena, cuerpo, política. Polígrafa: 2017.

## CONVOCANDO O INDIVIDUAL E O COLETIVO, UM ESTUDO SOBRE CORALIDADE

Vanessa Garcia Civiero (UDESC)  
vgciviero@gmail.com

**Palavras-chave:** Coralidade; corporalidade; coro.

A presente pesquisa visa explorar as potencialidades do conceito de *coralidade*. A *coralidade* é o nome dado à qualidade dos diferentes usos e funções que partiram do coro grego e o atravessam, estando na qualidade da cena. Esta noção abarca a possibilidade de tratar o palco de maneira coral (Pavis, 2010), o coral é uma tendência de composição que aborda o aspecto dialético que envolve a relação entre os seres humanos, que pertencem tanto ao singular quanto ao coletivo. Sob a perspectiva teórica, a *coralidade* estabelece a relação das histórias das artes do espetáculo com a expressividade do drama contemporâneo, questionando o devir pós-dramático do drama; apresenta um teatro que explora menos o contar, e expõe os limites do estar junto, apresentando perspectivas sobre o vínculo social da comunidade e das individualidades que a compõe. A *coralidade* contém a investigação das possibilidades de uma comunidade teatral, seus caminhos

estéticos, de diálogo e repercussão, a apresentação do sentimento privado em relação com a ação coletiva.

A *coralidade* migrou de um coro presente no dispositivo de representação e se apresenta nos estudos sobre o assunto, como uma reivindicação de um funcionamento geral do conjunto da cena, sendo desenvolvida na articulação do seu agenciamento interno, na expressão da coletividade dos atores e na relação estabelecida com a comunidade de espectadores (Triaú, 2003). A presente pesquisa visa evidenciar espetáculos que exploram as características da *coralidade*, investigando a individualidade, seus campos de pertencimento e sua possibilidade de anonimato. O objetivo da pesquisa é abordar as potencialidades de trabalhos que saem das restrições e limitações de uma dramaturgia pautada em conflito e situação, diálogo e noção de personagem (embora estes não estejam ausentes), mas desejam propor um jogo no acontecimento cênico entre artista e público; colocando esse público na ação de se posicionar e através da *coralidade*, propor outra abordagem ao olhar do espectador, outra forma de ser observador, de se reconhecer em cena e de pertencer a ela.

*Batucada* é um espetáculo abordado na pesquisa, que procura propor relações inusuais com o público, onde a expectativa é ir além da captura da imagem e tornar-

se um participante ativo numa ação coletiva (Rancière, 2010). *Batucada* é uma parada político-alegórica, um rito urbano, uma procissão civil<sup>22</sup>, criação do coreógrafo Marcelo Evelin/*Demolition Incorporada*.

*Batucada* foi concebida para o *Kunsten Festival des Arts*, um dos principais festivais de arte performática da Europa, realizado em Bruxelas (Bélgica), em maio de 2014, passando por diversas outras cidades e países. Chamo a atenção, primeiramente, para o caráter de convocação que o coreógrafo Marcelo Evelin propõe neste trabalho. Antes das apresentações o coreógrafo faz uma chamada em veículos de comunicação para que os *cidadãos* da cidade onde a apresentação se dará, sejam integrantes de *Batucada*, o que envolve na participação de ensaios intensivos que antecedem a apresentação. Nesses ensaios, estímulos são propostos pelo coreógrafo, que também são rearticulados pelos intérpretes com o público. São propostas vivenciadas e posteriormente projetadas, compondo imagens com os corpos e utilizando a sonoridade que estes corpos provocam com suas batucadas em painéis e utensílios de alumínio. A concepção resultante das propostas se completa no jogo do acontecimento cênico, com o público. O espetáculo é uma convocação para romper o cotidiano e tornar-se um conjunto de corpos, que estão

---

<sup>22</sup> Classificação encontrada no site: <https://www.demolitionincorporada.com/batucada> [conteúdo visualizado em: 10/10/2017].

coletivamente num mesmo espaço-tempo, é uma chamada para se atravessar por si mesmo e pelo outro.

Outras noções serão investigadas e dialogarão com a pesquisa, como a noção de *corporalidade* articulada por Victoria Perez Royo, que evidencia o fato de o corpo concretizar teorias, enquanto o corpo é singular a *corporalidade* é relacional. O corpo que apresento, projeto ao outro, é relação e está em relação quando é *corporalidade*. Sendo assim a *corporalidade* é fabricada, pois se treina, além disso ela é contagiosa, estática, virtual e viral; ela transborda o corpo, é excessiva, e assim atinge e alcança os outros (ROYO, 2017).

No Teatro temos um espaço de fabricação da *corporalidade*, corpos em relação estabelecendo diferentes definições do estar junto. O corpo nesse caso é do emissor, mas a *corporalidade* produzida se torna de todos. Além da reunião de pessoas que o Teatro situa, a presença no palco de intérpretes que se propõem como um conjunto de corpos, estabelece outra identificação deste público que o olha. A *corporalidade* que o ajuntamento de corpos proporciona nos instiga a questionar nossas possibilidades enquanto conjunto, a investigar o que possivelmente não somos capazes de fazer sozinhos, nos incita a pensar coletivamente.

Pretendo com essa pesquisa elucidar que mesmo não possuindo controle sobre a finalidade de projeções articuladas na dramaturgia espetacular, sua investigação é importante. As percepções que são estabelecidas, ambientadas num espaço ficcional, convocadas e constituídas para serem propostas em relação, com corpos presentes em reunião, inscritos na efemeridade de um momento, instaurando uma relação que findará, um possível *acontecimento*; serão aspectos aprofundados na pesquisa e explorados na concretude dos espetáculos retratados.

## Referências

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

RANCIÈRE, Jacques. "O Espectador Emancipado" in: **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas** Vol 1, n.15, 2010.

ROYO, Victoria Pérez. "Componer el plural. Una Introducción. in: **Componer el plural**: Escena, cuerpo, política. Polígrafa, 2017.

TRIAU, Christophe. "Coralidades difratadas: a comunidade em negativo" in: **Alternatives théâtrales**, nº 76-77, 2003. Traduzido por Marcus Vinicius Borja, não publicado, sem paginação.

## MODO OPERATIVO AND COMO PROCEDIMENTO PARA UMA CRIAÇÃO TEATRAL NÃO-AUTORAL

Vinicius Medeiros dos Santos (UNESPAR)  
essenaoeoemaildovinicius@gmail.com

### Objeto de estudo

O trabalho é uma investigação acerca de possibilidades de desativação da autoralidade na produção grupal de uma obra artística cênica. Para isso, tem-se como norteador prático e ético o jogo performativo coletivo proposto por Fernanda Eugénio, Modo Operativo AND (M.O\_AND), com suas ferramentas específicas (Quadrado, GHOST, Enunciado, Re-performance, Zona de Transferência, Arrumação), e o conceito-ferramenta (EUGÉNIO & FIADEIRO, 2012, p. 222) de *ressource sensible* (ROY, 1993, p. 35) extraído dos Cycles Repère. A pesquisa constitui o meu projeto de TCC, sendo ela uma junção de duas investigações paralelas: a dos Cycles Repère, que estudo em minha iniciação científica, e a do Modo Operativo AND, à qual me dedico tanto na escala da vida vivida quanto em processos artísticos paralelos. Trata-se de um trabalho cartográfico, especificamente dentro da concepção que Laura Pozzana e Virginia Kastrup traçam ao afirmarem que “a processualidade está presente em cada momento da pesquisa”, haja vista

que a cartografia “parte do reconhecimento de que, o tempo todo, estamos em processos, em obra” (BARROS & KASTRUP, 2015, p. 73).

### **Etapas atuais**

No momento o projeto se encontra em fase de organização de um cronograma e próximo ao início da atividade prática criativa. Tendo em vista que a *ressource sensible* assume aqui a função de Primeira Posição (EUGÊNIO & FIADEIRO, 2012, p. 226) artística para o coletivo, o autor está atualmente cuidando de produzi-la. Ela virá na forma de uma cena e seguir-se-á então a investigação prática do funcionamento do coletivo a partir desse ponto. Importante assinalar que aconteceu uma vivência de 17 horas e meia, divididas em cinco dias consecutivos, para que os participantes do grupo experimentassem as ferramentas do M.O\_AND mencionadas acima.

### **Discussão**

Desde o final do século XIX há um profundo questionamento acerca da autoria do espetáculo. Stela Fischer pontua que

Durante um longo período, o termo autor foi empregado para designar o dramaturgo, consequentemente vinculado à literatura dramática. (...)

Com o destaque para a figura do encenador, que data da primeira metade do século XX, o dramaturgo passa a ser o responsável pelo aspecto literário e o encenador pela autoria da cena. (...)

Em contrapartida, a partir dos movimentos de contracultura dos anos 60 e 70, as artes cênicas passaram por um remanejamento da autoria, a fim de questionar a autoridade do autor/diretor teatral e romper com alguns padrões estabelecidos pelas formas tradicionais. (FISCHER, 2002, p. 164, 165).

Essas contestações desembocam, em terras brasileiras, nos processos coletivos dos anos 70 e nos processos colaborativos da década de 90. A autora cita o conceito de *performer* tal qual a definição de Renato Cohen para enfatizar ainda a característica autoral e propositiva que o intérprete adquire nessas novas formas de organização do coletivo produtor de teatro, “tornando-se criador-autor do processo de elaboração e produção da obra artística” (ibid, p. 165). Outro pesquisador, Matteo Bonfitto, afirma que a autonomia criativa do *performer* e a independência deste tornaram-se praticamente uma obrigatoriedade nos processos contemporâneos, um pensamento que certamente ecoa nas palavras de Antônio Araújo. O diretor diz, em entrevista a Stela Fischer, que

O processo colaborativo só acontece plenamente quando o individual está fortalecido. (...) Sei que estou num processo de criação que devemos chegar juntos: esse é o pacto. A cena que vai nascer, é uma cena nossa e não minha. Agora, vou brigar com você até a morte defendendo a minha ideia e você a sua (FISCHER, 2002, p. 135).

Ainda que os processos coletivos e colaborativos tenham dado conta de abrir a discussão sobre as hierarquias no coletivo teatral e a autoralidade da obra, parece haver na própria fala de Araújo um tensionamento ainda pouco adentrado e que parece ser capaz de problematizar ainda mais a autoralidade: o que funda uma obra teatral? Jorge Dubatti, pesquisador argentino, define a ontologia do espetáculo teatral a partir da tríade convívio-*poiesis*-expectação (DUBATTI, 2016, p. 31), afirmando o fenômeno teatral como um acontecimento, ou seja, “algo que acontece e em que se dá a construção de sentido” (ibid, p. 27). Daí decorre que a pergunta parece poder ser reposicionada junto às tendências colaborativas, pois, enquanto Dubatti se atenta ao objeto de arte constituído (o espetáculo), as perspectivas colaborativas acentuam o caráter *processual e coletivo* da *produção* de tal objeto. O questionamento adentra aqui o campo próprio do que é instaurado no grupo enquanto ética, colocando não o espetáculo como acontecimento mas, antes, como *artefato do encontro* (FIADEIRO & EUGÊNIO, 2013, 234), produto e produtor de um outro acontecimento: o grupo, ressaltando aí o caráter também processual deste.

É precisamente nessa fenda que o presente trabalho se situa, disparando-se a partir de uma pergunta falsa: é possível conceber uma obra teatral não-autoral? Chamo-a falsa porque ela já pressupõe ser possível a autoria sobre o espetáculo, a relação sujeito-objeto (artista-obra), quando talvez a cena esteja a todo tempo

apresentando-se como *agenciadora* (DELEUZE & GUATARRI, 2011, p.18), como força que entrelaça multiplicidades (artistas, público, legislações culturais, sociedade, etc.). Como o livro mencionado por Deleuze e Guatarri, o espetáculo não teria sujeito e nem objeto. Essa, no entanto, possivelmente seja outra discussão.

Para tentar realizar a não-autoralidade, pretendo, aqui, fazer uso da prática e da forma do jogo Modo Operativo AND, abrindo assim a possibilidade de um coletivo que opere não por juízos estéticos ou ambições temáticas, mas pelo ciclo da dádiva do M.O\_AND (dar-receber-retribuir), pelo acolhimento irrestrito daquilo que se apresenta como matéria e pelo compromisso concretizado em ato de praticar uma ética do viver juntos que só é possível abrindo-se mão das ideias.

## Referências

BARROS, L. P.; KASTRUP, V. **Cartografar é acompanhar processos**. In: Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015, 207 p.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs** - capitalismo e esquizofrenia 2. São Paulo: Editora 34, 2011, vol. 1, p. 26

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos**: uma introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016, p. 41.

EUGÊNIO, F.; FIADEIRO, J. Jogo das perguntas: o Modo Operativo "AND" e o viver juntos sem ideias. **Fractal Revista de Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 221-246, Maio/Ago. 2013. <disponível em:  
<http://www.periodicoshumanas.uff.br/Fractal/article/view/1118/859>

FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo**: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90. 2003. 231 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2003.

ROY, I. **Le Théâtre Repère**: du ludique au poétique dans le théâtre de recherche. Quebec: Nuit Blanche Éditeur, 1993.

## HOMEM QUE DANÇA MINA, VIRA QUALIRA? A PERFORMATIVIDADE DOS CORPOS MASCULINOS NO TAMBOR DE MINA DO MARANHÃO

Vinicius Viana Ferreira (UDESC)  
vncs.viana1@gmail.com

**Palavras-chave:** Corpo; Dança; Performatividade; Tambor de Mina.

O Tambor de Mina, religião afro-brasileira, herança *Jeje*<sup>23</sup> do povo africano, especificamente do *Reino de Daomé*, onde hoje é o Benim, preservada no Maranhão e cultuada desde o século XIX, com a chegada dos escravos, fundando assim as primeiras casas de culto aos voduns, a Casa das Minas e a Casa de Nagô, casas estas comandadas somente por mulheres. “Sendo uma religião de domínio da (s) mulher (es), a Mina ao longo de sua história ou gerações vem sendo representada por um matriarcado dominante em detrimento de um crescente matriarcado de bases femininas” (LINDOSO, 2007). No decorrer da história, questões políticas e sociais surgiram em relação a participação masculina, travando assim um conflito com o sagrado que chama os homens para cumprir suas obrigações, até mesmo as mulheres eram mal vistas, por que Mina não era coisa

---

<sup>23</sup> Denominação usada para designar a cultura do povo daomeano.

para “mulher da sociedade”, só para domésticas, lavadeiras e operarias de fabricas (OLIVEIRA, 1985). Os primeiros homens foram feitos<sup>24</sup> a partir do Terreiro da Turquia<sup>25</sup>, estes iam dançar nos terreiros mais distantes da cidade, a família queria que eles não fossem reconhecidos e apontados como afeminados. Dessa forma partimos da ideia do sujeito performativo em uma análise do papel do homem no terreiro, que vem para baíar<sup>26</sup> até o estado de incorporação.

As entidades espirituais, entre as cultuadas na religião estão: Voduns, Orixás, Gentis, Encantados e Caboclos” (FERRETI, M., 2008, p.2), no qual descem para brincar e dançar. Ganha-se uma hibridez, um encontro dos movimentos das entidades femininas junto ao fenômeno da corporalidade masculina, personificando uma nova estética independente de uma discussão das identidades de gênero.

Segundo Jussara Setenta, destaca a perspectiva de Judith Butler, referente a performatividade do corpo, pois “o poder implícito do performativo está precisamente em sua habilidade para instituir um sentido prático para o corpo, podendo ou não negociar espaços e posições nos termos das coordenadas culturais dominantes”. (BUTLER apud SETENTA, 2008). Este debate provoca reflexões implicadas em um

---

<sup>24</sup> Termo que se usa para o ritual de iniciação do filho de santo.

<sup>25</sup> Casa de culto Mina já extinta, localizada no bairro do Apeadouro em São Luis-MA.

<sup>26</sup> Termo utilizado pelos praticantes da religião para fazer referência ao ato de dançar.

jargão popular maranhense que diz “Homem que dança Mina, vira qualira<sup>27</sup>!”, sendo uma palavra de cunho popular este que aponta uma visão de totalidade, sobre os indivíduos que dançam Mina, apontadas somente por um viés sexual.

O Tambor de Mina ao abordar a temática da homossexualidade, as vodúnsis, ou filhas-de-santo da Casa das Minas, afirmam que “o vodum não tem nada contra o sexo e a homossexualidade, pois na hora do transe a pessoa está independente desta vida e ninguém entra nas festas sem estar limpo ou puro”. Sendo assim, “os encantados ou as entidades espirituais podem castigar, desmistificando o que muitos dizem que as religiões afro-brasileiras são isentas de preconceito, são terreiros de aceitação” (FERRETTI, M., 2000, p. 97). O autor nos mostra que estas casas são templos sagrados que seguem regras e os centros mediúnicos considerados sérios, devem exigir dos seus praticantes, respeito a sua comunidade, assim como devem satisfação a suas entidades, por comportamentos inadequados no seu dia-dia.

Direcionando isto para um comportamento cênico que está ligado ao transe e o estado de posseção dos dançantes, o comportamento performativo das entidades, principalmente as femininas e a forma que essas brincam, falam e se vestem, o

---

<sup>27</sup> Expressão popular maranhense para denominar pejorativamente um sujeito homossexual.

corpo dançante é colocado em situação de liminariedade ritual, termo empregado por Richard Shechner, onde o ser divino impera durante o transe e como o sujeito que dança, performatiza no espaço, transmite um vocabulário, indo além das potencialidades do seu corpo. A partir dessas observações fica explícito a identidade desses homens junto aos seus guias, que nos instiga a observar os seus movimentos, a gestualidade performativa e a conexão que fazem estes zelar por sua religião, as narrativas da encantaria mineira, as grandes roupas brilhosas de suas senhoras, e o chamado a suas obrigações, realizado pelas suas encantadas, exemplificando: cabocla Ita, cabocla Mariana, Princesa Doralice, Princesa Iná, entre tantas outras.

## Referências

FERRETTI, Mundicarmo. **Maranhão Encantado**: encantaria maranhense e outras histórias: São Luís: Uema Editora, 2000.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Encantados e encantaria do Tambor de Mina**: Boletim da Comissão Maranhense de Folclore, v. 42, p. 15-16, 2008.

LINDOSO, Gerson Carlos Pereira. **Pluralismos e diversidade afro-religiosa em terreiros de Mina de São Luís**: um estudo etnográfico do modelo ritual do Ilê Ashé Ogum Sogbô: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão, 2007.

OLIVEIRA, Jorge Itaci. **Orixás e Voduns nos terreiros de Mina:** São Luís: VCR produções e publicidade, 1989.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo:** Dança e performatividade: Salvador: EDUFBA, 2008.

## PARTICIPAÇÃO DE PESSOAS TRANS – TRAVESTI IMPORTA!

Vulcanica Pokaropa (UDESC)  
vulknik@gmail.com

**Palavras-chave:** Travesti, transexualidade, participação, visibilidade, luta.

O trabalho parte da minha vivência enquanto bixa travesty que está vivendo de teatro e performance e que não se sente pertencente a muitos espaços por falta de participação de outras pessoas trans-travestis. Mais que representatividade, precisamos falar sobre participação de corpos subalternizados em espaços de privilégio.

Vidas trans importam. Não queremos mais ser representadas por pessoas cisgêneras, mas sim escrevermos e atuarmos por nós mesmas, visto que o que se é projetado tem peso social e que muitas vezes só reforçam estigmas que temos lutado para derrubar.

### Referências

BERKINS, Lohana - **O Direito absoluto sobre os nossos corpos.** *Trad Pedro Fielke. Argentina, 2000.*

DUMARESQ, Leila - **Ensaio (travesti) sobre a escuta (cisgênera)** 2016.

**MANIFESTO Representatividade Trans! Diga Não ao Trans Fake.** Disponível em: [www.facebook.com/ https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/](https://www.facebook.com/RepresentatividadeTrans/). São Paulo, 2017

MOMBAÇA, Jota. **Pode um cu mestiço falar?.** São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>