



CADERNOS DO
**GIPE
CIT**

**ANO 27
N. 51
2023.2**

ISSN ELETRÔNICO
2675-1917

TÉCNICAS, JOGOS, IMPROVISAÇÕES E RITOS: Um dossiê sobre a atuação cênica

**ORG. ANA CLÁUDIA CAVALCANTE
ANTÔNIA PEREIRA BEZERRA
CELSO DE ARAÚJO OLIVEIRA JR.**



CADERNOS DO
**GIPE
CIT**

ISSN ELETRÔNICO
2675-1917

SALVADOR

ANO 27

N 51

P. 1-185

2023.2

TÉCNICAS, JOGOS, IMPROVISAÇÕES E RITOS: UM DOSSIÊ SOBRE A ATUAÇÃO CÊNICA

AUTORES

Amanda Mayer; Ana Paula Penna da Silva;
Augusto Henrique Lopes Costa; Brenda Urbina;
Cleyton Alves; Cristiane Santos Barreto; Denni
Salles; Gabriel Carvalho; Joice Aglae Brondani;
Kael Brito; Letícia Mello Neves; Luís Alonso-
Aude; Micaela Santos; Monalisa Barbosa

ORGANIZAÇÃO

Ana Cláudia Cavalcante; Antônia Pereira
Bezerra; Celso de Araújo Oliveira Jr.

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana Cláudia Cavalcante

COMISSÃO CIENTÍFICA – EDIÇÃO 51

Adriana Moreira Silva; Alice Stefânia Curi; Ana
Cláudia Silva Cavalcante; Ana Karine Jansen
de Amorim; Annie Martins Afonso; Antônia
Pereira Bezerra; Carolina de Paula Diniz;
Celso de Araújo Oliveira Jr., César Augusto
Paro; Cleise Furtado Mendes; Eliene Benício
Amâncio Costa; Igor de Almeida Silva; João
Alberto Lima Sanches; Leonardo José Sebiane
Serrano; Márcia Soares de Almeida; Mario
Fernando Bolognesi; Melina Scialom; Meran
Muniz da Costa Vargens; Simone Requião



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR

Paulo César Miguez de Oliveira

VICE-REITOR

Penildon Silva Filho

PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Ronaldo Lopes Oliveira

DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO

Luiz Cláudio Cajaíba Soares

COORDENAÇÃO DO PPGAC

Joice Aglae Brondani

VICE-COORDENAÇÃO DO PPGAC

Leonardo José Sebiane Serrano

CONSELHO EDITORIAL

André Carreira (UDESC); Angela de Castro Reis (UNIRIO); Antônia Pereira Bezerra (UFBA); Beti Rabetti (UNIRIO); Christine Douxami (Univ. Franche Comté); Ciane Fernandes (UFBA); Daniel Marques (UFBA); Denise Coutinho (UFBA); Eliana Rodrigues Silva (UFBA); Fernando Mencarelli (UFMG); Gilberto Icle (UFRGS); Olinda Margareth Charone (UFPA); Sérgio Farias (UFOBA); Wladilene Lima (UFPA).

REVISÃO

Alex Simões

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Nando Cordeiro

FOTO DA CAPA

Denni Sales



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela.
CEP: 40110-150. Salvador-BA/ BRASIL
Telefone: 55 71 3283-7858. E-mail: ppgac@ufba.br
(<http://www.ppgac.tea.ufba.br>)

Cadernos do GIPE-CIT é um periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – UFBA, lançado pelo Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, criado em 1994. Este grupo de pesquisa deu origem ao Programa, em 1997, e à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE, em 1998. Os Cadernos propõem-se a divulgar resultados parciais de seus pesquisadores efetivos e associados, professores, doutorandos, mestrandos e artistas. A iniciativa vem contando com o apoio do CNPq (1997/1999), da FAPEX e da UNEB (1999/2000) e do PROAP-CAPES/MEC (a partir de 2004). Edições dos **Cadernos do GIPE-CIT** podem ser encontradas em bibliotecas especializadas e podem ser acessadas pelo sítio do PPGAC/ UFBA, bem como no PORTAL DE PERIÓDICOS da UFBA (<https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit>).

© 2023, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte. Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores. **Cadernos do GIPE-CIT** conta com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES/ MEC – Brasil.

Ficha Catalográfica por Biblioteca Nélon de Araújo – TEATRO/UFBA

Cadernos do GIPE-CIT: Grupo interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – N. 51, 2023.2. Salvador (BA): UFBA/ PPGAC.

185p.;

Periodicidade semestral

ISSN eletrônico 2675-1917

1. Teatro. 2. Dança. 3. Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia.

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

EDITORIAL Ana Cláudia Cavalcante, Antônia Pereira Bezerra, Celso de Araújo Oliveira Jr.	4	CORPO ENERGÉTICO TEATRAL E MORTE: pistas e provocações para pensar a morte como dispositivo de um novo bios-cênico Luís Alonso-Aude	105
PREFÁCIO I "NO LABIRINTO DE DÉDA: somos todos seus Ícaros" Celso de Araújo Oliveira Jr.	8	IMPROVISAÇÕES NO ESCURO: análise inicial da performance corporal às cegas Augusto Henrique Lopes Costa	123
PREFÁCIO II "APONTAMENTOS SOBRE A ATUAÇÃO PARA A CÂMERA: em prol de uma formação multimidiática" Ana Cláudia Cavalcante	14	TEATRO EM AMBIENTES DIGITAIS: práticas e emergências cênicas em tempo de convergência de meios e de linguagens Denni Sales	144
FOGÃO DE OURO OU FOGÃO DOS DEUSES: um estudo sobre as potencialidades do <i>Tanden</i> para o desenvolvimento do corpo cênico Cleyton Alves	20	FOLHAS AVULSAS	162
RISCO: processos criativos de espetáculo circense para a rua Letícia Mello Neves, Joice Aglae Brondani	39	EXPERIÊNCIAS A PARTIR DO COMPONENTE PROCESSOS DE ENCENAÇÃO COMO PISTAS PARA PRÁTICAS DECOLONIAIS Ana Paula Penna da Silva, Amanda Mayer, Gabriel Carvalho, Kael Brito, Micaela Santos, Monalisa Barbosa	163
A ILHA QUE EU SOU: mapeamento performativo do corpo-território Brenda Urbina	60		
COMO TUDO ISSO ATRAVESSOU NOSSOS CORPOS? Relato de uma experiência com práticas pedagógicas performativas Cristiane Santos Barreto	82		

ANA CLÁUDIA CAVALCANTE,
ANTÔNIA PEREIRA BEZERRA,
CELSO DE ARAÚJO OLIVEIRA JR.

A Edição número 51 do Cadernos do GIPE-CIT, **TÉCNICAS, JOGOS, IMPROVISAÇÕES E RITOS: UM DOSSIÊ SOBRE A ATUAÇÃO CÊNICA**, pretende colaborar com a sistematização do conhecimento acerca de linhas de atuação, processos de criação, de treinamento, bem como com a formação de atuantes para multimeios e em diversas modalidades artísticas, tais como o teatro; a dança; o cinema; as produções ficcionais televisivas; os produtos ficcionais feitos para *streaming* e para canais e plataformas da internet; as performances; as criações circenses; além de produções artístico-pedagógicas que se valem das diversas formas de atuação cênica, em processos de criação, desenvolvidos por educadores-artistas e estudantes.

A edição aborda linhas de atuação, processos de criação, de formação, de treinamento, pedagogias, exercícios e técnicas, por meio dos seguintes artigos e ensaios:

No artigo **FOGÃO DE OURO OU FOGÃO DOS DEUSES: um estudo sobre as potencialidades do *Tanden* para o desenvolvimento do corpo cênico**, Cleyton Alves propõe processos de investigação psicofísicos utilizando fundamentos e princípios dos exercícios corporais advindos do teatro associados a técnicas do Karatê. Dessa forma, considera possível descobrir como ativar o *Tanden* e utilizá-lo de forma consciente no momento da cena. O artigo convida o leitor a uma reflexão sobre a utilização dessa energia vital em benefício do desenvolvimento do corpo



cênico. As reflexões levantadas objetivam colaborar com o campo de estudo acerca da *pré-expressividade*, ressaltando as potencialidades de princípios e técnicas das artes marciais para o desenvolvimento da arte do ator no teatro e no cinema.

O artigo ***RISCO: processos criativos de espetáculo circense para a rua***, de Letícia Mello Neves e Joice Aglae Brondani, visa relatar, de forma descritiva e reflexiva, o processo de criação do espetáculo de rua *Risco*, que foi realizado com base em pesquisas, atividades formativas, experimentos cênicos e experiências pessoais da atuante/encenadora Letícia Mello. Trata-se de um espetáculo circense que utiliza acrobacias, pirofagia, além de imagens e alegorias construídas a partir da linguagem da palhaçaria. Busca tensionar a ideia de sonho com a de realidade, contendo referências do estilo estético *steampunk*, refletindo sobre a importância do olhar sonhador. Com base em metodologias desenvolvidas pelas artistas/pesquisadoras Joice Aglae Brondani e Renata Cardoso, foi feita a descrição dos processos de encontro com a máscara da palhaça (Bitoca Ual); a preparação corporal; a criação da visualidade do espetáculo-solo, bem como a criação da sua dramaturgia.

A pesquisadora Brenda Urbina, no ensaio ***A ILHA QUE EU SOU: mapeamento performativo do corpo-território***, apresenta um relato analítico sobre uma prática artística, que é definida como um jogo de mapeamento somático-performativo. A experiência artística tem o objetivo de “expelir” vivências, através de um *mapeamento*, e encontrar, na clivagem entre “zonas de paz” e “zonas de guerra” de corpos indignados, a demarcação do limite daquelas experiências no repertório das memórias corporais dos *performers*. Conforme a artista/pesquisadora, a potência do mapeamento, análise do corpo como território em disputa, é um catalisador para a criação performativa e, com isso, instaura um estado de presença e de inventividade, que delinea uma identidade ética, poética e estética nas criações cênicas.

Em busca de *mais presença do que representação; mais experiência partilhada do que transmitida; mais processo do que resultado; mais manifestação do que significação; mais impulso de energia do que informação*, a professora e pesquisadora Cristiane Santos Barreto apresenta um relato analítico-descritivo de experimentação desenvolvida com estudantes da Licenciatura em Teatro. No artigo de sua autoria, ***COMO TUDO ISSO ATRAVESSOU NOSSOS CORPOS? Relato de uma experiência com práticas pedagógicas performativas***, enfoca a ação performativa em processos educacionais. Dentre as principais referências do experimento, destacam-se os



estudos sobre os *viewpoints*, de Anne Bogart e Tina Landau; a noção de teatro pós-dramático, partindo da obra referencial de Hans-Thies Lehmann; o teatro performativo, com Josette Féral; e a *cartografia* como metodologia de pesquisa-intervenção, com Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia.

Como lidar com a morte como chave e agrupamento de recursos que ativem novas formas no processo criativo do ator e da atriz de teatro, através do treinamento do corpo dos atuentes implicados? Onde reside a morte no nosso corpo-humano-em-vida, porém no corpo energético teatral? Quais pistas nos oferecem uma possível ontologia do corpo teatral para dar seguimento aos estudos sobre o corpo em cena? No ensaio **CORPO ENERGÉTICO TEATRAL E MORTE: pistas e provocações para pensar a morte como dispositivo de um novo bios-cênico**, Luis Alonso-Aude parte da experiência laboratorial com seu próprio corpo, articulando fundamentos disciplinares da Ontologia, da Filosofia do Teatro e da Fenomenologia.

No artigo **IMPROVISAÇÕES NO ESCURO: análise inicial da performance corporal às cegas**, o pesquisador e *performer* Augusto Henrique Lopes Costa apresenta, por meio de relato descritivo-analítico, considerações a respeito de experiências em processos artísticos corporais às cegas. O estudo teve como base práticas artísticas orientadas para a coleta de dados sobre performatividade do corpo. A partir de um referencial teórico/visual, desenvolve uma perspectiva diante dos dados e informações coletados, apresentando variações do trabalho corporal realizado sem o exercício da visão, investigando como isso pode afetar a criação e expandir o repertório corporal do atuante pelos sentidos, qualificando a performance e suas potencialidades dramatúrgicas.

Em **TEATRO EM AMBIENTES DIGITAIS: práticas e emergências cênicas em tempo de convergência de meios e de linguagens**, Denni Sales reflete sobre a expansão da encenação teatral em ambientes digitais a partir do contexto da pandemia causada pela covid-19. O objetivo do artigo é analisar a convergência de linguagens para meios digitais, inclusive a linguagem do teatro, considerando que o uso de Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC) foram vitais para a sobrevivência de muitos artistas durante o período abordado pelo estudo. Sales, nesse trabalho, compartilha experiências com o denominado Teatro Digital, que desenvolvem estratégias criativas no campo da atuação cênica, destacando a linguagem da performance como um ponto de conexão entre o teatro e a linguagem digital. A experimentação aconteceu na cidade de Manaus, por meio de uma parceria com o coletivo Nupramta, vinculado à Universidade do Estado



do Amazonas (UEA). Registra-se que a imagem da capa desta edição do “Cadernos do GIPE-CIT”, capturada por Denni Sales (que está também em cena), é do espetáculo híbrido *Apnéias: Ofélias*, relacionado ao estudo apresentado. A gravação foi feita em uma floresta próxima ao rio Solimões, em Iranduba, a 38,1 km de Manaus.

Na seção FOLHAS AVULSAS, o artigo **EXPERIÊNCIAS A PARTIR DO COMPONENTE PROCESSOS DE ENCENAÇÃO COMO PISTAS PARA PRÁTICAS DECOLONIAIS** tece reflexões sobre processos de encenação, em busca de modos mais dialógicos e horizontalizados de criação, que valorizem singularidades, saberes, conhecimentos, tendências e experiências dos estudantes, desenvolvendo o interesse pela pesquisa da linguagem, por práticas pedagógicas diferenciadas e por processos artísticos colaborativos, apontando caminhos para uma perspectiva decolonial. A professora e pesquisadora Ana Paula Penna, orientadora do processo descrito, desenvolve o texto juntamente com alguns dos estudantes implicados na experiência: Amanda Mayer, Gabriel Carvalho, Kael Brito, Micaela Santos e Monalisa Barbosa. O trajeto se sustentou na noção de *experiência*, de Jorge Larrosa Bondía; nas discussões acerca do surgimento do *encenador* – nas perspectivas de Jean-Jacques Roubine e Walter Lima Torres Neto; nas Pedagogias das Encruzilhadas, de Luiz Rufino; na concepção de educação para a liberdade, de bell hooks; e na Pedagogia da Autonomia, de Paulo Freire.

Em **APONTAMENTOS SOBRE A ATUAÇÃO PARA A CÂMERA: em prol de uma formação multimidiática**, como prefácio a esta edição, Ana Cláudia Cavalcante reivindica uma formação dialógica e multimidiática que contemple os desafios que o atuante da cena contemporânea enfrenta diante da convergência de meios e de linguagens na internet, realidade cultural que altera as formas de pensar a realização, a formação do ator/brincante/*performer* e a sua relação com seus próprios anseios e com as expectativas de um espectador, cada vez mais ativo.

E, finalmente, com o prefácio **O LABIRINTO DE DÉDA: somos todos seus Ícaros**, Celso de Araújo Oliveira Jr., de maneira testemunhal, homenageia a trajetória do ator, diretor e professor Harildo Déda, que desenvolveu uma metodologia voltada à interpretação no teatro, se consagrando como mestre de gerações de atuantes das artes cênicas.



PREFÁCIO I

NO LABIRINTO DE DÉDA: somos todos seus Ícaros

CELSO DE ARAÚJO OLIVEIRA JR.

Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Celso Jr. é ator, diretor teatral e professor, atualmente lotado no Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas, da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (CECULT/UFRB).

Harildo Esteves Déda nasceu em Simão Dias, no sertão de Sergipe, em 1939. Porém, no fim da infância, já veio para a Bahia, estudar no Colégio 2 de Julho, quando recebeu uma bolsa de estudos, através da Igreja Presbiteriana. Apesar de ter chegado a Salvador bem jovem, jamais perdeu o sotaque sergipano que o acompanhou a vida inteira.

Stephen Dedalus, personagem principal de *Ulysses*, clássico da literatura do século 20, escrito por James Joyce, é um andarilho que percorre as ruas incansavelmente, andando e descobrindo o mundo, escrevendo seu mundo. E Harildo também foi um Stephen Dedalus, perambulando por Simão Dias/Salvador/Louisiana/França/Itália/Ilhéus/Iowa/Dublin, percorrendo caminhos, criando mundos a cada passo.

Em Salvador, deslumbrou-se com a cidade grande, com o cinema e com as primeiras experiências como plateia do teatro, nas primeiras montagens da recém-inaugurada Escola de Teatro da UFBA. A memória das impressões deixadas pela montagem de *Senhorita Júlia*¹, de August Strindberg – que trazia no elenco Ana Adler, Antônio Patiño e Nilda Spencer – marcou o jovem Harildo: “Era como se eu estivesse vendo um filme ser feito, como se meus olhos fossem as câmeras”. Ali, o devir de ator e diretor se encantou pelo teatro.

¹ O Teatro Santo Antônio, que atualmente leva o nome de Martim Gonçalves, foi inaugurado em 1958, com o espetáculo *Senhorita Júlia*, de August Strindberg.



Aos 18 anos de idade, vai estudar Letras e Literatura em Louisiana College, nos Estados Unidos, e tem contato com a segregação racial estadunidense e seus horrores. Ali também aprofunda sua admiração pelo cinema, frequentando as sessões, assistindo aos clássicos hollywoodianos.

Quando Harildo retorna ao Brasil, no começo dos anos 1960, algo havia mudado. O país estava na era Kubitschek: o Brasil da Bossa-Nova, do Cinema Novo. Na Bahia², Edgar Santos, Martim Gonçalves³, Lina Bo Bardi, dentre outros artistas e intelectuais, traziam a modernidade para a música, o teatro, a dança, as artes visuais. Havia também uma intensa mobilização política. Além da constituição das novas escolas de arte na universidade, a formação do clube de cinema de Walter da Silveira, a inauguração do Museu de Arte Moderna da Bahia, a implantação do Centro de Estudos Afro-Orientais e a criação do CPC, Centro Popular de Cultura, são alguns dos relevantes acontecimentos no campo da cultura nesse período.

Harildo, junto com outros jovens universitários que se mostraram interessados em política e arte, se engaja no CPC, Centro Popular de Cultura⁴, cujo manifesto de 1962 demonstra sua proposta totalmente política, usando o teatro como meio. A predileção de Harildo pelos musicais hollywoodianos causa espanto em seus colegas.

Em 1963, contracena com a atriz Maria Adélia, na peça *Os fuzis da Senhora Carrar*, de Bertolt Brecht e aí tem início uma amizade que os acompanhará por toda a vida. Suas atuações são elogiadas, a peça faz grande sucesso. No ano seguinte, depois do golpe militar de 1964, Harildo é pressionado a retornar a Simão Dias, como forma de se proteger da repressão política.

Mesmo assim, foi intimado a depor no quartel general do exército por 15 dias. Após um período afastado dos palcos, Harildo retorna a Salvador e cria uma parceria artística com o diretor João Augusto⁵, que durará até fim dos anos 70, com montagens emblemáticas de espetáculos baseados em literatura de cordel, bem como em clássicos da dramaturgia.

É no início dos anos 1970 que Harildo é contratado pela Escola de Teatro como ator. Com espetáculos de cordel de João Augusto, Harildo irá fazer uma turnê pela Europa, nos festivais de Nancy (França) e pela Itália. Nesse período, começam suas parcerias com outros diretores, como Deolindo Checcucci e Ewald Hackler.

2 Em Salvador, observa-se uma profusão de produções e realizações no teatro, na música, na dança e nas artes visuais. Com a fundação da Escola de Teatro, particularmente, a capital da Bahia insere-se no cenário do “moderno” teatro brasileiro e despontam grupos profissionais de artistas. No país, era perceptível um certo encorajamento à movimentação artística que seria enfraquecida pelo golpe de 1964 e pela política cultural desenvolvida pelo regime de exceção, que durou 20 anos.

3 Eros Martim Gonçalves administrou a Escola de Teatro por cinco anos e, nessa gestão, contratou professores brasileiros e estrangeiros (Gianni Ratto, Alberto D’Aversa, Eugenio Kusnet, Domitila Amaral, Sérgio Cardoso etc.). Fundou a companhia A Barca, encenando diversos espetáculos teatrais; e organizou atividades formativas e seminários extracurriculares. Foi nesse período que a Escola inaugurou o Teatro Santo Antônio.

4 O teatro desenvolvido pelo CPC baiano esteve presente no centro e nos subúrbios de Salvador, nas faculdades, nas escolas, nos circos, nas praças, nas



Entre 1978 e 1980, Harildo retorna aos Estados Unidos, dessa vez, para a realização de um mestrado prático, na Universidade do Estado de Iowa. Durante a formação, participa do elenco de uma dezena de espetáculos, como ator.

Retornando a Salvador, Harildo é contratado como professor do curso de Interpretação Teatral da Escola de Teatro (UFBA), dando início a sua carreira como grande mestre de gerações de atores e atrizes da Bahia.

Foi aí que eu conheci Harildo.

Minhas primeiras memórias com Harildo são com ele no palco, na montagem de *Em alto mar*, de Slawomir Mrozek, e *Dias felizes*, de Samuel Beckett, ambas sob direção de Ewald Hackler, e ainda na montagem de *A noite das Tríades*, de Per Olov Enquist, sob direção do próprio Harildo, no palco da Escola de Teatro, todas no ano de 1985. Lembro de encontrar com Harildo no Beco dos Artistas, após uma dessas peças, sentado em uma mesa na calçada, bebendo cerveja (ele ainda bebia álcool nessa época) e cantando clássicos do jazz. Virei fã.

Em 1989, depois de me assistir na montagem de formatura do Curso Livre da Escola, Harildo me convida para participar do elenco da peça *O jardim das cerejeiras*, de Anton Tchêkhov, no papel do jovem criado lacha. Essa montagem dá início a uma parceria intensa e produtiva, em que estivemos juntos em duas dezenas de projetos, além das aulas. Fui seu aluno, assistente de direção, integrante de elenco, sonoplasta, operador de luz, cotradutor, motorista, secretário. Em todos esses encontros, as conversas aprofundavam imensamente os conteúdos das aulas e dos ensaios.

Em 1992, já na metade do curso de Direção Teatral, eu estava felicíssimo por ter finalizado um longo e demorado trabalho de adrecista, confeccionando uma máscara neutra de papel machê, para as aulas de Maquiagem, com a professora Claudete Eloy.

praias, nos teatros e nas organizações camponesas, pois os artistas e articuladores políticos transitaram também em cidades do interior do estado. Fizeram parte do CPC artistas como o poeta José Carlos Capinan; o músico Tom Zé; os cineastas Orlando Senna, Glauber Rocha, Geraldo Sarno e Conceição Senna; o antropólogo Ronaldo de Salles Senna; o escritor João Ubaldo Ribeiro; entre outros.

5 No início de 1960, com a liderança de João Augusto – ex-professor da Escola de Teatro, Sônia Robatto, Othon Bastos, Carlos Petrovich, Echio Reis, Carmem Bittencourt e Tereza Sá (integrantes da primeira turma da Escola, que, em um ato de divergência com a gestão, decidiram não se formar) fundaram a Sociedade Teatro dos Novos e produziram inúmeros espetáculos com o objetivo de angariar recursos para a construção de um espaço próprio para a companhia, o Teatro Vila Velha. A companhia Os Novos e o Vila Velha vão movimentar a cena artística do país, constituindo um espaço fundamental para a gestação do movimento Tropicalista, dentre outras ações artístico-culturais fundamentais.



Era um processo que demorava semanas: primeiro, era feito um molde do seu rosto, com gaze gessada, com a cara untada de vaselina. Esse molde negativo servia como base para um molde positivo, feito com gesso maciço. A partir do molde maciço do seu rosto, a tarefa era aderir várias camadas de fragmentos de papel molhado com cola, até que resultasse em uma máscara de papel machê leve e rígida. Essa máscara então recebia algumas camadas de tinta branca, para depois ser lixada e, finalmente, receber o acabamento com verniz transparente. Então, poderia ser usada nas aulas de expressão com máscara neutra.

Uma das características desse tipo de máscara é que, como ela é feita sobre um molde tirado do rosto de cada um, geralmente, ela não se encaixa nos rostos dos outros colegas.

Eu estava muito feliz com o resultado final da minha máscara neutra, tinha tirado nota 10, e desci as escadas do velho casarão, animado, com minha máscara na mão. Encontro Harildo no *hall* de entrada da Escola e ele me vê muito eufórico ali. E eu digo o motivo da minha euforia: “Terminei minha máscara!”.

Então, ele toma delicadamente a máscara das minhas mãos e, num gesto ampliado, veste a máscara em seu próprio rosto. O encaixe é perfeito. Naquele momento, se fez um silêncio. Harildo devia ter cinquenta e poucos anos. Pouco menos do que eu tenho hoje.

Ali, naquele momento, atravessamos o tempo e o espaço e eu me vi como o ator que eu iria me tornar no futuro, o ator que eu sou hoje.

Eu sou um dos – muitos! – filhos e filhas de Harildo.

Harildo criou um método próprio de ensino de interpretação teatral, adaptando exercícios e práticas de outros mestres. Entre os procedimentos do trabalho como ator, se destacam sua leitura particular do *Método das Ações Físicas*, de Stanislavski, e ainda sua releitura da *Análise Ativa* (procedimento criado por Stanislavski e desenvolvido posteriormente por seus discípulos). Em suas práticas de sala de aula, um dos procedimentos mais importantes também era a busca por uma *Frase Núcleo*, após o desbaste do texto, como se faz a poda em uma árvore, quando o ator remove temporariamente todos os ornamentos textuais, para encontrar o cerne de ação de sua personagem.



Outro mote repetido incansavelmente por Harildo: “Palavras sem imagens são mortas”. Com essa assertiva, ele propõe que atores e atrizes “imaginem” as palavras, fazendo com que elas ganhem significados, preenchendo o texto com imaginação. E ainda o *Se mágico*, que é trabalhado não só como “e se eu fosse tal personagem”, mas também com “E se a pessoa com quem estou contracenando fosse tal personagem, como eu reagiria?”. Assim, aos poucos, o trabalho de Harildo com atores vai induzindo à construção de uma “segunda natureza”.

Em relação ao corpo, destaca-se o trabalho com respiração e caixas de ressonância. Exercitando a profundidade e as diversas velocidades da respiração, obtêm-se resultados expressivos importantes. Além disso, a divisão do corpo em três caixas (craniana, torácica e pélvica) produz resultados emocionalmente diversos que, combinados com a respiração, conduzem a uma experiência ímpar no trabalho de atores e atrizes.

Harildo continuou a atuar e dirigir até o fim de sua vida. Morreu poucas semanas após a estreia de seu último espetáculo *A matéria dos sonhos*⁶. Em seu funeral, no Teatro Martim Gonçalves, em um determinado momento, colocou-se um microfone à disposição, para que as pessoas pudessem compartilhar momentos com o mestre. A primeira pessoa a falar foi Maria Adélia, sua companheira de vida, amiga de uma vida toda, contemporânea de Harildo. Os depoimentos seguiram, com até jovens artistas de 20 e poucos anos falando o quanto Harildo tinha sido importante para suas vidas.

Ser eterno é isso. É morrer aos 84 anos e ser celebrado como um artista e professor relevante.

Harildo Déda/Dédalo ajudou gerações de atores e atrizes a construir suas asas, para escaparem do labirinto que é a interpretação teatral. Nesse sentido, somos todos seus Ícaros, voando por aí. Mas Harildo não está mais aqui, para nos aconselhar a voarmos mais perto ou mais longe do sol. Caberá a nós, seus filhos/Ícaros, descobrirmos sozinhos, guiados por suas lições.

⁶ Espetáculo *A Matéria dos Sonhos – Shakespeare em 24 vozes* (2023). Direção de atores: Harildo Déda; Direção geral: Marcelo Flores; Coordenação e Produção: Alethea Novaes; Iluminação: Otávio Correia. Com: Alethea Novaes, Ana Clara Veras, Anna Lu Tavares, Antonio Soares, Beatriz Pinho, Carla Lucena, Dionne Barreto, Guiga Stadler, Hugo Bastos, Igor Epifânio, Ingrid Lago, Jarbas Oliver, Kadu Veiga, Mabelle Magalhães, Rafael Charrete, Rafael Morais, Raphael Gouveia, Sara Jobard, Teresa Costalima, Thais Laila, Thauan Peralva, Tiago Querino e Widotto Áquila. Realização: Os Argonautas Cia de Teatro e Fundação Gregório de Mattos.



Harildo Déda (1939-2023)
desenvolveu um método próprio
de ensino da interpretação
teatral, se tornando mestre de
gerações de atores do teatro
feito na Bahia.

Imagem do acervo pessoal de Déda.



PREFÁCIO II

APONTAMENTOS SOBRE A ATUAÇÃO PARA A CÂMERA: em prol de uma formação multimidiática

ANA CLÁUDIA CAVALCANTE

Atriz, escritora e jornalista, Ana Cláudia Cavalcante é Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA. Atualmente é professora substituta na Escola de Teatro da UFBA e pesquisadora do Programa Nacional de Pós-Doutorado (PNPD/ Capes-MEC). Autora das peças/roteiro *Clarissa em Espiral*, *Tudo pela Família*, *Lágrima Alegria* e *Salão Rainha do Mar*. Entre março de 2007 e abril de 2011, foi a coordenadora geral da Unidade de Comunicação/ TV Anísio Teixeira (IAT/ Secretaria da Educação/BA).

A produção cênico-dramatúrgica adquiriu novos contornos diante dos diversos meios, modalidades e linguagens que se multiplicam freneticamente desde o final do século XIX até os dias atuais. Essas transformações estão relacionadas ao advento da fotografia, do rádio, do cinema, da televisão, da publicidade em multimeios e, posteriormente, dos jogos digitais e da internet.

O teatro é uma arte multimodal, articulada com diversos outros sistemas de significação – verbais e não-verbais, podendo dialogar com um texto previamente escrito ou não. Está cada vez mais evidente para os realizadores da atualidade que a constituição (e o desenvolvimento) do teatro como linguagem está relacionada com as diversas outras modalidades artísticas¹, tais como a dança, o circo, a acrobacia, a música, a performance, as artes visuais, além da literatura (lírica, épica e dramática). E, posteriormente, com a ficção produzida para o rádio, o cinema, a televisão e os ambientes digitais.

¹ “O teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico. Nesse sentido, pode-se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante” (Fernandes, 2010, p. 11). FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.



Além disso, a arte teatral reuniu um banco de experiências (poéticas, estéticas, argumentos, mitos, personagens, processos de criação, formas de expressão corporal e vocal, convenções, tecnologias) seculares, que vêm sendo acessadas por realizadores de outros meios, modalidades e linguagens que lhe sucederam e pelos próprios artistas da cena contemporânea. No entanto, nunca a forma textual dramática e o texto cênico gozaram de tanta autonomia e liberdade criativa para definir as suas temáticas e convenções, que não se caracterizam como normas e não levam em consideração as prescrições que condicionaram a história do drama e a do teatro.

Dentre as principais tendências e desafios da cena contemporânea podemos destacar: a fragmentação e/ou o esgarçamento da narrativa e da personagem; a ação simultânea; a tendência a epicização; o drama lírico; a autoficcionalidade; a busca pela ação performativa multimodal ou pela estética do denominado teatro pós-dramático pelo alemão Hans-Thies Lehmann²; a valorização dos percursos criativos, formativos e da gênese da criação artística por parte de realizadores, pesquisadores, educadores e críticos; a busca pelo estabelecimento de processos coletivos e/ou colaborativos; a noção do corpo como espaço cênico; a necessidade ética, estética e política por diálogos entre matrizes culturais; o estabelecimento de distintos pactos de recepção; a questão da presença e da telepresença; a hibridização (diálogos entre modalidades artísticas, poéticas, estéticas, matrizes culturais, gêneros, meios etc.); e a convergência³ de tecnologias e de linguagens nos ambientes digitais.

Observa-se, ainda, que a partir do século XX a poética do espetáculo (centrada na figura do diretor) pouco a pouco se impôs, restringindo e, em muitos casos, suprimindo a presença de um texto previamente escrito, de acordo com propostas que têm como referência o inglês Edward Gordon Craig, o suíço Adolphe Appia, o francês Antonin Artaud⁴, dentre outros. Ademais, atuantes despontam como figuras centrais da criação artística, em poéticas centradas no ator/*performer*/brincante e nas potencialidades do seu corpo. A palavra surgindo do corpo em processo de treinamento ou a partir de ritos⁵ coletivos.

Desafio para os cursos de artes cênicas das universidades do país, é importante formar artistas e arte-educadores que possam transitar entre diversas poéticas, estéticas, gêneros, modalidades (teatro, dança, circo, vídeo-arte, performance, cinema etc), ambientes e espaços cênicos e entre matrizes culturais. Por esse caminho, é imprescindível formar atores e atrizes que possam atuar em multimeios: teatro, cinema, televisão, vídeo, *streamers* e mídias digitais, ou seja, preparados

2 “[...] O teatro já não aspira à totalidade de uma composição estética feita de palavra, sentido, som, gesto etc., que se oferece à percepção como construção integral; antes, assume seu caráter de fragmento e de parcialidade. Ele abdica do critério da unidade e da síntese, há tanto tempo inconteste, e se dispõe à oportunidade (ou ao perigo) de confiar em estímulos isolados, pedaços e micro-estruturas de textos para se tornar um novo tipo de prática. Desse modo, ele descobre uma inovada presença do performer a partir de uma mutação do actor e estabelece a paisagem teatral multiforme, para além das formas centralizadas do drama” (Lehmann, 2007, p. 91-92). LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

3 O teatro e o seu legado são elementos importantes nesta tendência contemporânea de convergência midiática propiciada por suportes ou plataformas digitais e a consequente convergência entre linguagens diversas e modalidades artísticas. Importante destacar que a concepção de *cultura da convergência*, utilizada neste



para a convergência de meios e de linguagens que se concretiza como fenômeno cultural contemporâneo, com o advento das tecnologias digitais. Observa-se que a pandemia (2020-2022), por conta do isolamento social imposto, impulsionou a inevitável participação do teatro nesse fenômeno da comunicação e da cultura contemporânea, estabelecendo produtos híbridos.

Ainda que o teatro seja um veículo secular, banco de experiências e de construções cênico-dramatúrgicas – que alcançou as formas ficcionais de meios posteriores, os seus agentes sofreram e sofrem o impacto do surgimento de cada meio de comunicação que se sucedeu no curso da história, tendo que responder aos anseios de seus realizadores, do público, do mercado, e a diretrizes das políticas públicas de Cultura (ou, em alguns períodos, a inexistência delas), buscando manter sua chama ancestral acesa.

Com base em investigação teórico-prática desenvolvida com artistas/estudantes de graduação e da pós-graduação da Escola de Teatro e do PPGAC/UFBA, seguem alguns apontamentos extraídos de práticas laboratoriais voltadas a desenvolver a expressividade de atuantes diante da câmera.

As práticas do Laboratório de Atuação para a Câmera em questão se sustentam em linhas de atuação utilizadas por atores de teatro, verificando o potencial destas para o audiovisual, embora se identifique que parte significativa das produções de ficção produzida para cinema e televisão trabalhem com alguns aspectos do complexo sistema concebido por Constantin Stanislavski, transformado em um método, e com uma perspectiva “realista” na atuação, naturalizada como o caminho para que se estabeleça a relação do atuante, com a tecnologia dos meios audiovisuais e com o seu sistema de significação triádico (sustentado numa dimensão imagética, numa dimensão sonora e numa dimensão verbal).

O referido laboratório de criação cênica – constituído para experimentar a atuação para a câmera – estabelece diálogos com diversas outras perspectivas, buscando parâmetros, inclusive, nas próprias atuações evidenciadas em produções para cinema, TV ou internet.

Com isso, busca desenvolver potenciais expressivos do ator através dos exercícios, atividades e jogos propostos, que se relacionam com o sistema codificado por Stanislavski, contemplando, no entanto, outras formas de atuação originárias do teatro, e ainda recorrendo a câmeras, locações, microfones, *softwares* e outros recursos tecnológicos utilizados cotidianamente em processos

contexto, parte dos estudos deflagrados a partir de publicações de Henry Jenkins.

4 Artaud, em *O teatro e seu duplo*, explicita essa perspectiva: “Para mim ninguém tem o direito de se dizer autor, isto é, criador, a não ser aquele a que cabe a manipulação direta do palco” (Artaud, 1938, *apud* Roubine, p. 165). ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

5 Conforme, Nestor Canclini (2008, p. 349), expoente dos Estudos Culturais na América Latina: “Em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos. As ações exemplares, os subterfúgios culturais, os ritos são maneiras de transpor os limites por onde é possível”. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.



de produção para TV e cinema. Estabelece-se, dessa forma, o diálogo entre os sistemas, confrontando as suas distintas lógicas de criação e de produção.

Por essa via, a proposição objetiva identificar, juntamente com os estudantes-pesquisadores implicados, os elementos fundamentais relacionados especificamente aos processos de produção da ficção nos meios audiovisuais (etapa de pré-produção, produção e pós-produção); apreciar a atuação de atores em diversos contextos estéticos (no cinema, TV e internet); construir situações dramáticas, experimentando recursos expressivos do trabalho do ator para os meios audiovisuais. O ponto culminante de cada uma das etapas tem sido a gravação de um produto experimental, a partir dos roteiros que se configuram ao longo do processo.

Além da realização de exercícios práticos voltados para o reconhecimento de características individuais e do grupo, no que se refere a aspectos expressivos específicos direcionados para a atuação diante das câmeras, é importante que sejam organizados seminários e exposições que apresentem e debatam aspectos da linguagem cinematográfica, tais como a linguagem dos planos (enquadramentos, eixos, ângulos), os movimentos da câmera (internos e externos ao quadro), a relação entre visualidade e sonoridade, além de elementos relativos à segmentada e multidisciplinar lógica de produção da ficção nesses meios.

Não basta ter *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*. Faz-se necessário para a formação plena desse ator/atriz pesquisador um letramento, acesso à gramática da ficção audiovisual, sua sintaxe⁶ básica, que possa permitir a construção poética posteriormente.

Dentre os principais tópicos abordados é possível destacar: o olhar e a expressão facial; a expressão corporal, gestos e movimentos; a respiração, a dicção, a expressão vocal; cena, contracena, desempenho de papéis, construção de personagens; continuidade (na perspectiva do atuante); relação do ator com ambientes cenológicos, estúdios e locações; eixos de câmera e planificação; e a improvisação.

A partir desse processo que parte do corpo do ator, ambiciona-se chegar a textos dramaturgicos, roteiros, que tenham uma relação orgânica com os atores-pesquisadores, ritmo, andamento e dicção experimentados; e que apresentem personagens corporificadas, que já contenham uma perspectiva tridimensional.

⁶ CAVALCANTE, Ana Cláudia Silva (2022). A dramaturgia nos meios audiovisuais e seu sistema de significação. *Repertório*, 1(37). <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.37673>.



O pensamento seminal extraído das proposições de cada um dos teatrólogos referenciais, Stanislavski, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht, ajuda a delinear vértices e concede uma forma triangular ao debate teórico-prático que tem sido travado, tendo como sustentação filosófica as noções de *diálogo*, *dialogismo* e *polifonia* do russo Mikhail Bakhtin. O *diálogo* (como perspectiva metodológica) entre os sistemas de significação implicados na investigação provoca a construção de experimentos híbridos e *polifônicos*, como perspectiva estética.

Os teatrólogos mencionados vêm funcionando como pontos de referência na investigação, guiando não só a experimentação, mas também, simultaneamente, a fruição e a análise das obras para TV, cinema e internet, no que se refere especificamente ao trabalho dos atores.

Nessa experimentação que transita entre o teatro e os meios audiovisuais (obras ficcionais), considera-se, por exemplo, que a expressão facial independente de impulsos originários de uma construção que envolva memória emocional, dados psicológicos da personagem ou que se sustente em um entendimento racional do papel a ser desempenhado, parte de uma *ação física*⁷, que impulsiona a criação de coreografias e partituras corporais, que utilizam a musculatura da face e da cabeça, o que demanda uma atitude que envolve o corpo por inteiro, mesmo quando a criação é minimalista.

Ou seja, parte-se de pressupostos originários de práticas da arte teatral para embasar as investigações e experimentações voltadas para o ator diante das câmeras e suas questões específicas. De acordo com Bornheim⁸ (2007, p. 21), “o ator – ou o ator ideal – tende a possuir um domínio universal de todas as técnicas, de tal maneira que ele possa, ao menos em princípio, trabalhar qualquer tipo de texto”.

Esse processo permite que os atuantes implicados possam ter uma visão das linguagens artísticas entrelaçadas, que permeiam a complexa linguagem audiovisual. Dessa forma, é possível experimentar, produzir, elaborar, evitando que haja uma reprodução acanhada dos modelos pré-existentes. Em conformidade com a proposta triangular da artista/educadora Ana Mae Barbosa é muito importante, além da experimentação e da contextualização (reflexão constante, autoavaliação), a leitura de produtos referenciais. O despertar de uma consciência estética e de uma postura ética diante da sua própria produção e da produção de outros é indispensável para a plena realização dessa perspectiva metodológica.

7 BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

8 BORNHEIM, Gerd Albert. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.



Laboratório de Atuação para a Câmera. Imagens de experimentações realizadas com estudantes da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

IMAGEM 1

Bárbara Laís e Elisa Reichmann;

IMAGEM 2

Bárbara Laís;

IMAGEM 3

Letícia Conde, Luiz Buranga e Yanca Baroni.

Direção: Ana Cláudia Cavalcante.





FOGÃO DE OURO OU FOGÃO DOS DEUSES: um estudo sobre as potencialidades do *Tanden* para o desenvolvimento do corpo cênico

CLEYTON ALVES

Ator, diretor, preparador de elenco, artista/pesquisador e praticante de artes marciais. Possui Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e é Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Atualmente, é professor voluntário no Curso de Licenciatura em Teatro da UFAL, com foco na área de Corpo. Em sua pesquisa, integra o caminho em busca da potência energética e da organicidade, unindo o treinamento do atuante com as artes marciais, tanto para o teatro quanto para produções audiovisuais.

RESUMO

O centro energético localizado particularmente no baixo ventre é uma fonte de energia vital que conecta emoções e ações físicas. Ao direcionar essa energia, atores e atrizes poderiam encontrar equilíbrio, precisão e potencializar a sua presença cênica? Nas artes marciais, o *Seika Tanden* ou simplesmente *Tanden* (núcleo de energia do corpo localizado aproximadamente três ou quatro dedos abaixo do umbigo) é comumente treinado e estimulado, como no Karatê, por exemplo, para desferir golpes precisos, potentes e promover a consciência corporal. Considera-se que, em processos de investigação psicofísicos, utilizando fundamentos e princípios dos exercícios corporais advindos do teatro associados a técnicas do Karatê é possível descobrir como ativar o *Tanden* e utilizá-lo de forma consciente no momento da cena. O artigo convida o leitor a uma reflexão sobre a utilização dessa energia vital em benefício do desenvolvimento do corpo cênico. Poderia o *Tanden* contribuir para os processos de treinamento, bem como com processos criativos de atores da cena? As reflexões levantadas aqui objetivam colaborar com o campo de estudo acerca da "pré-expressividade", ressaltando as potencialidades de princípios e técnicas das artes marciais para o desenvolvimento da arte do ator, que já foram investigadas por diversos artistas, grupos e mestres do teatro, e destacando o uso desse conhecimento, fundamentos e princípios, em preparações de elenco realizadas em sala de ensaio no Instituto de Preparação para Cena, em Paripueira, litoral norte de Alagoas. Nas preparações, assim como em treinamento pessoal para a atuação cênica, busca-se ativar o *Tanden*,

percorrendo um processo de investigação e treinamento psicofísico que utiliza princípios e fundamentos do Karatê Shotokan para auxiliar na organicidade, prontidão, presença e potência energética do corpo. O *Tanden*, particularmente nesse contexto, é acessado por meio da combinação de exercícios que fazem parte do treinamento do ator e de práticas da arte marcial japonesa.

PALAVRAS-CHAVE:

Treinamento do Ator. Artes Cênicas. Organicidade. Pré-Expressividade. *Tanden*.

GOLDEN STOVE OR STOVE OF THE GODS: A STUDY ON THE POTENTIAL OF TANDEN FOR THE DEVELOPMENT OF THE SCENIC BODY

ABSTRACT

The energetic center located particularly in the lower abdomen is a source of vital energy that connects emotions and physical actions. By directing this energy, actors and actresses could find balance, precision, and enhance their stage presence? In martial arts, the Seika Tanden or simply Tanden (a core of strength located approximately three or four fingers below the navel) is commonly trained and stimulated, as in Karate, for example, to deliver precise, powerful strikes and promote body awareness. It is considered that, in psychophysical investigation processes, using principles and fundamentals of bodily exercises from theater associated with Karate techniques, it is possible to discover how to activate the Tanden and use it consciously in the moment of the scene. The article invites the reader to reflect on the use of this vital energy for the development of the theatrical body. Could the Tanden contribute to training processes, as well as to the creative processes of stage performers? The reflections raised here aim to contribute to the study field of "pre-expressivity", highlighting the potential of martial arts principles and techniques for the development of the art of acting, which have already been investigated by various artists, groups, and theater masters, emphasizing the use of this knowledge, fundamentals, and principles, in cast preparations conducted in the rehearsal room, at the Institute of Scene Preparation, in Paripueira, north coast of Alagoas. In these preparations, as well as in

personal training for stage performance, the aim is to activate the Tanden, following a process of psychophysical investigation and training that uses principles and fundamentals of Karate Shotokan to assist in the organicity, readiness, presence, and energetic power of the body. The Tanden, particularly in this context, is accessed through a combination of exercises that are part of actor training and practices of Japanese martial arts.

KEYWORDS:

Actor Training. Performing arts. Organicity. Pre-Expressivity. Tanden.



ARTES MARCIAIS E POSSÍVEIS CONTRIBUIÇÕES PARA O CORPO CÊNICO

Atualmente, em diversas práticas relacionadas ao treinamento do ator, encontramos a presença das artes marciais. O Kung Fu, o Aikido, o Judô e até mesmo o Kyudo (tiro com arco), bem como a Capoeira (de matriz africana) já foram utilizados como disparadores em vários processos artísticos. É possível tomar como exemplo algumas pesquisas, inclusive investigações brasileiras, no campo das artes cênicas, que trazem as artes marciais como aliadas nos processos de desenvolvimento da arte do ator.

Na pesquisa de Sanântana Paiva¹, o Gong Fu é apresentado como recurso para a criação de cenas e para a desconstrução de formas corporais pré-estabelecidas em nosso cotidiano. Silvia do Socorro², em sua dissertação, aborda o Kata pessoal, em um treinamento com uma perspectiva advinda da antropologia teatral, contendo ainda uma análise da filosofia marcial com base no Judô.

Entre os exemplos, não poderíamos deixar de mencionar as contribuições do pesquisador Cesário Augusto Pimentel³, com seu treinamento psicofísico oriundo da arte marcial indiana Kalaripayattu, e de práticas orientadas pelo diretor e *performer* Phillip Zarrilli⁴. Ademais, não podemos esquecer da professora e pesquisadora Débora Zamarioli⁵, que destaca a ética marcial e a corporeidade do Kung Fu e do Tai Chi Chuan para o trabalho do ator. Em lançamento recente, no livro *Uma atriz em cultivo das artes marciais*, Zamarioli nos diz: “[...] esses trabalhos compartilham o referencial da arte marcial como um caminho técnico-criativo ‘pré-expressivo’, que amplia o leque de possibilidades sensório-motoras para a criação de ações/partituras e de qualidade-presença cênica” (Zamarioli, 2021, p. 37).

1 É mestra em Artes pela Universidade de Brasília (2011), possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (2007). É atriz, artista marcial, pesquisadora e professora. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/3654103>.

2 É atriz e professora. Estuda há onze anos sobre o treinamento psicofísico com artes marciais para atores de teatro e possui mais de 30 anos de experiência na arte marcial japonesa, judô, no qual tem o grau de faixa preta, além de ser mestra em Artes pela UFPA (2012). Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/7912113/silvia-do-socorro-luz-pinheiro>.

3 Professor Dr., atualmente, é professor efetivo, nível associado 4, da Escola de Teatro e Dança-ETDUFPA e do Programa de Pós-graduação em Artes-PPGArtes e do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará-ICA/UFPA, onde leciona e dá continuidade a sua pesquisa sobre o treinamento do ator baseado nas artes marciais asiáticas, junto ao grupo GITA. Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/6419749/cesario-augusto-pimentel-de-alencar>.



Podemos observar que as práticas marciais estão presentes nos mais diversos meios de treinamento do corpo cênico, seja como recurso de criação de cenas, de construção de partituras corporais – a partir de suas movimentações e formas, seja como vetor para a ativação do corpo/mente. Sem dúvida, as artes marciais podem contribuir com o campo da pré-expressividade no desenvolvimento da arte do ator.

“Quando praticadas com o objetivo de ‘agência’, ‘vigor’, ‘pré-expressividade’ e ‘presença’, as Artes Marciais equacionam uma simples aritmética: rotina + disciplina = controle psicofísico” (Alencar, 2006, *apud* Zamarioli, 2021, p. 37). Além das palavras de Zamarioli, com base em experiência pessoal, considera-se no presente estudo que atores e atrizes poderão alcançar a potência energética corporal desejada ao vivenciar treinamentos que tenham fundamentos e princípios práticos das artes marciais em seu percurso.

A ARTE MARCIAL ORIENTAL E O TREINAMENTO DO ATOR

Ao observar a relação de alguns processos teatrais com a arte marcial, podemos destacar o trabalho que Jerzy Grotowski (1933-1999) realizou com os atores que o acompanharam no seu Teatro Laboratório em diversas fases da sua pesquisa. Neles, encontram-se, dentre outras referências, princípios das artes marciais japonesas, sendo um deles o ato de limpar o local de treinamento.

Pode parecer algo comum, se apenas observarmos o ato de limpar como um simples hábito de higiene realizado em nossas casas, porém o ato ou, como é chamado nas artes marciais e na

4 Diretor artístico e fundador do The Llanarth Group. Autor reconhecido internacionalmente como diretor e intérprete por desenvolver um sistema de treinamento psicofísico para atuantes alicerçado em artes marciais e meditativas asiáticas. Disponível em: www.arqueologita.com.br

5 Atriz, bailarina, educadora do movimento e artista marcial. Professora do curso de graduação de Artes Cênicas da UFSC nas áreas de atuação e corpo. Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestre em Artes Cênicas pela ECA/USP e bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP. Autora do livro *Uma atriz em cultivo pelas artes marciais*. Informações disponíveis em: <https://www.escavador.com/sobre/7708014/debora-zamarioli>



cultura japonesa, o *Soji*⁶, agrega algo que vai além de manter o espaço limpo e organizado. O *Soji* nos permite limpar a nós mesmos, deixando-nos aptos para o processo que se iniciará. Nas palavras do ator japonês Yoshi Oida: “Enquanto fazemos esse exercício, devemos pensar apenas em esfregar o pano [...] é algo muito bom para treinar a concentração que o ator necessita” (Oida, 2007, p. 22).

No trabalho de Grotowski, também podemos encontrar outras práticas semelhantes aos fundamentos e princípios marciais, além do *Soji*, como o silêncio durante o treinamento, a busca por uma mente limpa, a atenção consigo mesmo e com o espaço, entre outros, que podem ser encontrados no livro *Jerzy Grotowski*, de James Slowiak e Jairo Cuesta (2013), no capítulo 4 – Exercícios Práticos (p. 181).

No Brasil, o Lume Teatro⁷, núcleo de pesquisas sobre teatro que desenvolve suas atividades na UNICAMP, em Campinas, estado de São Paulo, Sudeste brasileiro, referência no que diz respeito aos processos de treinamento do corpo cênico, podemos observar em suas práticas ações que nitidamente remetem às artes marciais orientais. Uma delas é o exercício que compõe a postura por eles chamada de *Samurai*.



IMAGEM 1

Carlos Simioni demonstrando o exercício com a postura do Samurai.
Fonte: Trecho da demonstração técnica “Prisão para a Liberdade”. IX Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas – Unicamp 2020.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1l4Y-zt9rVs&t=3260s>

6 Palavra japonesa que significa “o ato de limpar”; no Japão existe uma tradição nas escolas de ensino regular e nos templos e dojos de artes marciais, que é a limpeza do local ao final das aulas; é chamada de “soji no jikan”, algo como a hora da limpeza. Disponível em: <http://www.inteligenciamarcial.com.br/soji-a-pratica-de-limpar-o-doj>.

7 Núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. É formado por sete atores-criadores com repertório diversificado de teatro físico. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/>.



Na práxis, o praticante assume uma posição semelhante a uma das bases do Karatê. No exercício, a postura é utilizada para que o corpo possa adquirir tônus e enraizamento dos pés. Além disso, na sequência de movimentos mostrados, Carlos Simioni, em sua demonstração técnica chamada “Prisão para a liberdade”⁸, revela que é utilizado um bastão imaginário para a realização do treinamento.

Durante a demonstração de Simioni, pode-se observar a similaridade dos movimentos com os do *Kata*⁹ *Jitte*¹⁰ do estilo *Shotokan* de Karatê. Diversos exercícios citados por Simioni podem ser encontrados no livro *A arte do ator: da técnica à representação*, de Luís Otávio Burnier (2009).



IMAGEM 2

Trecho do Kata Jitte.
Fonte: Masatoshi,
2012, p. 22

Associo às experiências mencionadas aos meus treinos diários em território alagoano ao longo dos anos em que pratico Jiu-Jitsu (arte suave) e Karatê (mãos vazias), no qual atualmente obtenho a graduação de Sensei e instrutor na respectiva sequência. Com base nesse processo com as artes marciais e no trabalho que desenvolvo com as artes cênicas, percebo a importância da utilização de fundamentos e princípios das artes marciais presentes no meu treinamento como ator. Esses fundamentos e princípios são aplicados tanto em atuações em trabalhos para teatro e cinema, quanto em preparações de elenco realizadas em minha sala de ensaio, junto ao Instituto de Preparação para Cena¹¹, localizado na cidade de Paripueira, litoral norte de Alagoas, Nordeste brasileiro. Além disso, tenho aplicado em alguns estados brasileiros o curso *O uso do Tanden no Corpo Cênico*.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1l4Y=-z9trVs&t=3260s>.

⁹ Disponível em: <https://youtu.be/u4Hw9nipExg>.

¹⁰ A palavra kata significa “forma” ou “exercícios formais” “são combinações lógicas de técnicas de bloqueio, soco, golpe e chute em sequência premeditada” (Nakayama, 2012, p. 13).

¹¹ Espaço dedicado ao treinamento do corpo cênico. Onde correm aulas de teatro, dança e circo, além das imersões e processos de preparação para o audiovisual. Disponível em: <https://www.instagram.com/cenaipc/> e https://www.behance.net/cenaipc?tracking_source=search_projects%7Ccenaipc.



IMAGEM 3

Preparação para o filme "Brasa", de
Silvie Leal. Fonte: Acervo pessoal.
Instituto de Preparação para Cena.
Paripueira (AL), março de 2022



IMAGEM 4

Preparação para o filme "Dois Cabras", de Alex Walker. Fonte: Acervo pessoal. Instituto de Preparação para Cena. Paripueira (AL), setembro de 2021



IMAGEM 5

Aplicação do curso *O uso do Tanden no Corpo Cênico*.

Fonte: Acervo pessoal.

Laboratório de Pesquisa em Arte, Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia. Minas Gerais, setembro de 2022

IMAGEM 6

Aplicação do curso *O uso do Tanden no Corpo Cênico*.

Fonte: Acervo pessoal.

CRDança, Belo Horizonte (MG), março de 2023





IMAGEM 7

Aplicação do curso *O uso do Tanden no Corpo Cênico*. Fonte: Acervo pessoal. Teatro Deodoro, Maceió (AL), maio de 2023



Nas preparações de elenco, assim como em meu treinamento pessoal como ator, busca-se ativar o *Tanden* percorrendo um processo de investigação e de treinamento psicofísico que utiliza princípios e fundamentos do Karatê Shotokan para auxiliar na organicidade, prontidão, presença e potência energética do corpo. O *Tanden*, nessa perspectiva, é acessado por meio da combinação de exercícios que fazem parte do treinamento do ator e de práticas da arte marcial japonesa.

TANDEN: O USO E AS ATIVAÇÕES PSICOFÍSICAS

Nas artes orientais, sejam marciais ou cênicas, o *Seika Tanden*, ou simplesmente *Tanden* (centro de energia do corpo), localizado aproximadamente três ou quatro dedos abaixo do umbigo, é comumente utilizado e treinado em suas práticas. Segundo o Sensei de Karatê Yokota Kousaku em seu artigo *What is Tanden?* (2020), esse local do corpo pode ser chamado de “o fogão de ouro ou o fogão dos Deuses”, onde a energia do corpo se concentra e queima constantemente para nos manter vivos e vibrantes.

Essa vibração pode se tornar relevante na busca pelo desenvolvimento do corpo cênico, em prol da organicidade em cena, dentre tantos outros benefícios. Pode-se encontrar na obra de Yoshi Oida (2007), *O ator invisível*, a importância do uso do *Tanden* ressaltada. Nesse sentido e em conformidade com as palavras de Lorna Marshall¹², “é impossível praticar qualquer tipo de disciplina física ou espiritual (como artes marciais, meditação, teatro) sem considerar essa região” (Marshall, 2007, *apud* Oida, 2007, p. 32).

O *Tanden* contribui pela busca do estado/campo pré-expressivo do ator. De acordo com as afirmações de Eugênio Barba (2012), sabemos que esse estado é “o nível que se ocupa de como tornar cenicamente viva a energia do ator, ou seja, de fazer com que ele se torne uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador” (p. 228). Dito isso, afirmo que a energia que é gerada a partir do núcleo proporciona ao ator essa presença. Podemos observar

12 Pesquisadora honorária na Academia Real de Arte Dramática. Colaboradora de longa data de Yoshi Oida.



esse estado de presença nos karatecas. Eles, mesmo antes de iniciar um combate ou uma sequência de movimentos, carregam uma energia que parece queimar incessantemente, como a observada por Yokota.

Inicialmente pouco explorada fora das artes marciais, a energia do *Tanden*, ao ser trazida para o contexto das artes cênicas, fortalece-se gradualmente à medida que o treinamento progride, oferecendo ao ator benefícios que vão além do campo pré-expressivo. O ator, em primeiro lugar, estabelece uma conexão consigo mesmo por meio do entendimento e ativação do *Tanden*, para então estender essa conexão. Essa comunicação com o eu interior promove a organicidade. Os exercícios do treinamento estimulam reações instintivas, reduzindo o intervalo entre a ação e a reação, eliminando a necessidade de planejamento prévio da expressão cênica.

De acordo com Grotowski, a organicidade é caracterizada por reações espontâneas e impulsos que surgem internamente, sem serem previamente preparados. Podemos encontrar algumas declarações a respeito da organicidade no seu livro *Em busca de um Teatro Pobre (2023)*. O treinamento coloca o ator no momento presente, no aqui e agora, contribuindo para o acesso à organicidade. Lidia Olinto (2017), atriz e *performer*, define a organicidade como “aquilo que acontece em cena que não foi planejado, previsto, premeditado, pré-elaborado, aquilo que seria fruto de uma reação ao momento presente que a cena ocorre” (p. 20). Portanto, se o processo de treinamento e a ativação do *Tanden* promovem um estado de alerta, aguçam o instinto, intensificam a presença energética e aumentam a consciência corporal e o autoconhecimento, é seguro afirmar que manter o *Tanden* ativado durante a performance contribuirá para o campo pré-expressivo e permitirá ao ator acessar sua organicidade. É importante ressaltar que quanto mais consistente for o treinamento de ativação, para saber como utilizá-lo, mais rápido será o acesso a esse estado energético.

Sensei Yokota afirma que a energia que queima no *Tanden* deixa nosso corpo vibrante. A palavra “vibrante”, usada nesse contexto, pode dialogar com outra área: a bioenergética. Já Alexander Lowen¹³ (1910 – 2008), com base em suas práticas, considera que “O ventre é literalmente o assento da vida” (Lowen, 1985, p. 26) e que a vibração encontrada em nosso corpo é o que nos coloca em plenitude ou seja em organicidade.

13 Psicanalista e criador da análise bioenergética, prática que consiste em analisar os processos energéticos do corpo e vitalidade.



Continuando por essa via, nos deparamos com Karlfried Graf Dürckheim¹⁴ (1896 – 1988), que se dedicou a escrever o livro intitulado *Hara – The Vital Centre of Man* (1970), para tratar sobre esse local potente em nosso corpo.

Quando uma pessoa possui Hara totalmente desenvolvido, tem a força e a precisão para desempenhar ações que de outra forma nunca atingiria nem mesmo com a mais perfeita técnica, a mais acurada atenção ou a maior força de vontade. Somente o que é feito com o Hara tem êxito total (Dürckheim, 1985, p. 46).

Dürckheim nos mostra como esse local do corpo pode nos proporcionar uma consciência corporal notável ao ser trabalhado. Observamos que sua abordagem dialoga com e, arrisco dizer, completa as falas de Oida (Teatro) e Kousaku (Karatê). No entanto, é importante esclarecer um detalhe: a palavra *Hara*, quando traduzida, significa barriga, e é comumente encontrada em diversos livros e pesquisas quando se refere a essa região do corpo. No entanto, nas artes marciais japonesas, nos deparamos com a palavra *Tanden*, que se refere a um ponto específico interno e não à barriga como um todo, conforme ilustrado na Imagem 8.

Dito isso, vemos que o *Tanden* pode ser considerado como algo indispensável nos campos abordados e, ao ser utilizado, permite-nos acessar um estado psicofísico diferenciado. Acredito que seu uso pode ser fundamental para os atores, pois proporciona, como já dito, organicidade ao corpo, conectando emoções e ações físicas. Treinar e estimular a energia

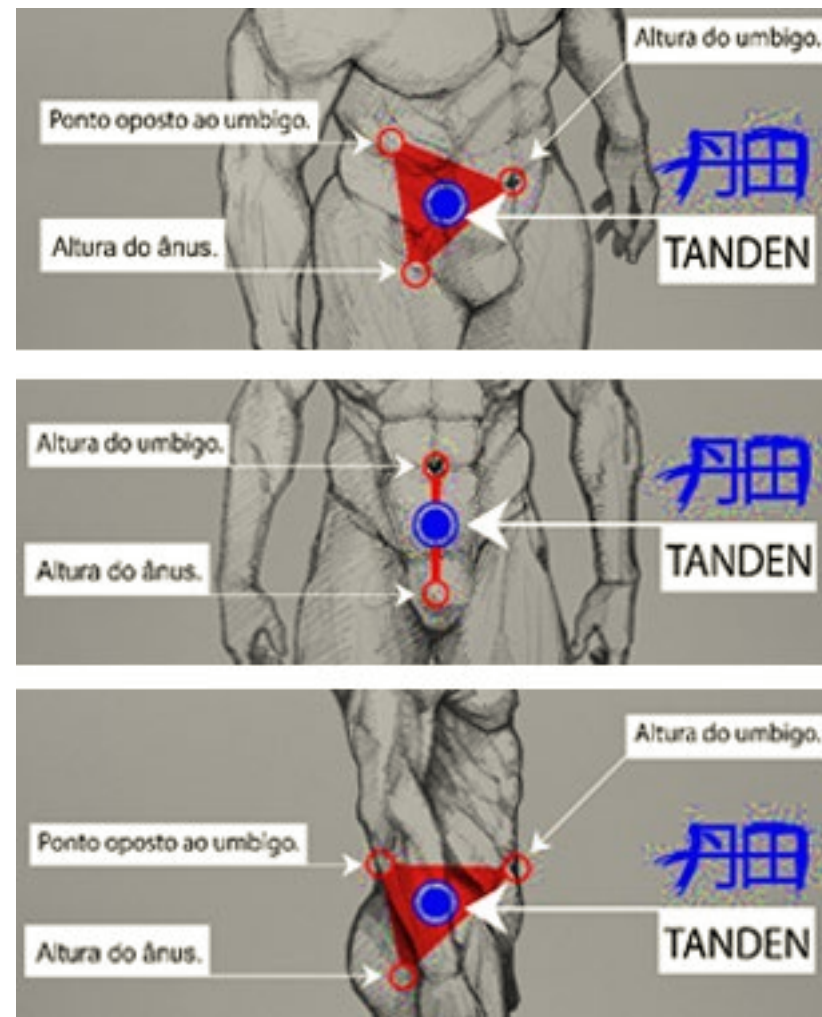


IMAGEM 8

Desenho do artista plástico Luiz Campos para auxiliar na localização do Tanden. Fonte: Alves, 2023, p. 37

¹⁴ Mestre e estudioso do Zen, psicoterapeuta e diplomata alemão.



do *Tanden* conduz o corpo cênico a alcançar prontidão e equilíbrio, aprimorando a presença, no campo pré-expressivo e na expressividade.

A partir dessas observações, trago a reflexão sobre a importância do treinamento e do uso do *Tanden* para o corpo que irá para a cena. Trabalhá-lo e estimulá-lo nos permite despertar a organicidade, pois não é à toa que essa região é considerada o “centro de energia vital” (Machida, 2021). Ela está diretamente ligada às nossas emoções e pode ser vista como um ponto de origem:

[...] convido você a experimentar em algum momento, se possível, observar o que ocorre nessa região quando você estiver sorrindo, chorando ou até mesmo com medo, o *Tanden* se contrai de modos, velocidades e forças diferentes em cada uma dessas situações. Os sentimentos são gerados fisicamente desse lugar, o centro contrai de acordo com cada sensação e estímulo emocional reagindo aos impulsos e com eles (Alves, 2023, p. 35).

Como disse Lowen, essa região é “o assento da vida” (1985, p. 26). As emoções são geradas fisicamente desse lugar, o centro contrai de acordo com cada sensação emocional. Então, se nós, como artistas da cena, trabalhamos as sensações e emoções em nossos processos para vivenciarmos nossas personagens, por que nos esquivamos de investigar o potencial desse centro energético?

Além de colaborar com a organicidade na construção da cena, o trabalho permite liberar pontos de tensões, podendo proporcionar, ainda, além da consciência corporal já citada, um estado de prontidão, benéfico para a criação artística. Ao praticar Karatê, treinamos e estimulamos a ativação, aprendendo como usar o *Tanden* para desferir golpes potentes, como chutes, socos e defesas. O corpo se movimenta a partir dessa região, o que promove uma consciência corporal já mencionada, permitindo-nos agir de maneira rápida e precisa quando necessário.

Assim, encontramos-nos em estado de alerta, nossos movimentos são repletos de potência e presença, com *Kimê*. Em uma breve explanação, o *Kimê* é o conceito utilizado no Karatê para nomear uma ação realizada com o máximo de potência e precisão, como na execução de ataques, defesas, bases e outras movimentações. Contudo,



[...] não apenas na arte marcial, mas também em uma variedade de práticas culturais japonesas que incluem pelo menos uma quantidade mínima de movimento físico, como a clássica dança japonesa e teatro, a cerimônia do chá, caligrafia, arranjos de flores, e assim por diante. Durante a execução dessas artes, há uma série de pontos em que a perfeição da forma física se torna fundamental. Tais expressões físicas se manifestam como uma pausa momentânea no curso de um único movimento harmonioso e contínuo. Esta pausa momentânea, se posso colocar desta forma, corresponde a uma condensação de tempo que reúne a pessoa que faz o gesto com o espaço que o cerca [...] (Tokitsu, 2012, p. 51).

O *Kimê*, essa potência, só pode ser adquirida com a ativação do *Tanden*. É comum ouvirmos nas aulas de Karatê frases como: “Esse movimento teve *Kimê*, enquanto esse outro não teve”. E quando ele não aparece, retornamos ao treinamento do núcleo de energia. Voltamos a estimulá-lo para obter o *Kimê*/potência necessária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se enxergarmos o palco como um espaço repleto de energia, onde tanto a sutileza como a explosão de movimentos e de emoções se misturam, a necessidade de nossa prontidão e a potência são pré-requisitos básicos para a presença nesse espaço. Nas artes cênicas, assim como nas artes marciais, o corpo é um instrumento de expressividade que ultrapassa a performance do atuante.

Ao refletirmos sobre o uso do *Tanden* em prol do desenvolvimento do corpo cênico, podemos constatar diversas conexões que se estendem para a metafísica. Esse “fogão de ouro” interior, núcleo da vitalidade, em que nossas emoções vibram e se originam, o ponto de partida da potência



energética, a força que sustenta tanto os golpes de Karatê quanto a presença cênica, potência e expressividade do ator, pode nos conduzir a um outro estado de vivência artística.

Considera-se, a partir de práticas e reflexões em processos criativos, treinamentos preparações de elenco para produções artísticas realizadas em minha sala de ensaio, no Instituto de Preparação para Cena, Paripueira, Alagoas, que a busca pela organicidade e prontidão do ator possam ser conquistadas a partir do conhecimento e treinamento do *Tanden* (centro de energia vital). Ademais, a expressividade na criação cênica está muito distante de “fingir” emoções. Através da consciência das potencialidades do *Tanden*, é possível permitir que fluam organicamente, em prol do desenvolvimento de um corpo cênico.

Imaginemos uma cena que exija uma interpretação de profunda tristeza. Com o *Tanden* ativado, o corpo e as emoções conduzem os gestos, o caminhar, a postura e o olhar para essa cena. O corpo torna-se uma tela em que a expressividade vibra e compõe a obra. Uma vibração que é a própria essência da vida, traduzida em gestos, expressões e ações que perpassam os limites do palco ou das câmeras.

Estimular e treinar o *Tanden* não é um simples recurso técnico, mas um convite para um mergulho profundo em nossa própria essência. Quando o ator o ativa, ele transcende para alcançar um estado de presença que vai além do mero desempenho. A jornada do ator é, em essência, uma busca incessante pela verossimilhança artística. Com base nos estudos e na práxis desenvolvida, considero que o *Tanden* possa ser a âncora nesse mergulho, um disparador, um norte que aponta para a expressão, potência/presença/prontidão e vitalidade. Ao compreender e utilizar essa fonte de energia, o artista da cena supera seus limites de desempenho, tornando-se um condutor de emoções que ressoa profundamente em quem assiste à prática. O seu estado pré-expressivo.

Portanto, se em diversas áreas de pesquisa relacionadas ao corpo, nos deparamos com esse local como núcleo de energia vital, física e emocional, auxiliando em meditações e ações precisas, por que não o incorporamos ao treinamento do ator, já que os campos citados fazem parte de nosso âmbito como artistas da cena? Na prática do Karatê, percebo como o uso, o estímulo e o despertar do *Tanden* promovem uma clara transformação dos corpos ao longo do tempo de treino. Um corpo que dá os primeiros passos nessa prática adquire presença e expressiva a partir da ativação e da introspecção; a vibração do corpo se expande e o estado de prontidão é diferente



daqueles que não treinam o *Tanden*. Portanto, podemos levantar as seguintes questões: Seria essa, talvez, a diferença entre corpos cênicos repletos de presença e potência/*Kimê*? Quanto àqueles que se apresentam em cena e fazem os olhos do espectador brilhar, eles teriam, talvez mesmo sem consciência, o *Tanden* queimando constantemente como “o fogão dos Deuses”?

Esse centro/núcleo cheio de energia que nos coloca em um estado pré-expressivo diferenciado, seria alcançado com o uso de princípios, fundamentos e práticas do Karatê juntamente com os treinamentos do ator? Acredito que, se pensarmos como praticantes de mãos vazias (Karatê), diríamos: sim, esse é o caminho! Mas se pensarmos como artistas da cena, atores, bailarinos, circenses, *performers* que treinam diariamente em busca de algo que nos deixe mais vibrantes, potentes, orgânicos, disponíveis, energizados, verdadeiros e precisos em cena, o que nos impediria de dar a mesma resposta?

REFERÊNCIAS

- » ALVES, Cleyton. *O uso do Tanden no corpo cênico*: reflexões sobre a organicidade e prontidão a partir dos princípios e fundamentos do Karatê Shotokan dialogando com as práticas de Jerzy Grotowski. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2023, 110 f. DOI <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.304>.
- » BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*: um dicionário de antropologia teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.
- » BURNIER, Luís Otávio. *A Arte do Ator*: da técnica à representação. São Paulo: Perspectiva, 2009
- » DÜRCKEIM, Karlfried. *The vital centre of man*. London: Editora George Allen & Unwin Ltd, Edição de 1985.
- » GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.



- » KOUZAKU, Yokota. "*What is Tanden?*" Facebook: (asaibrail) Texto do Post. Santiago de Surco, 5 fev. 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/asaibrasil/posts/1663586277098623>. Acesso em: 21 mar. 2022.
- » LOWEN, Alexander. *Exercícios de bioenergética*: o caminho para uma saúde vibrante. São Paulo: Editora Ágora, 1985.
- » MACHIDA, Yoshizo. *Tanden*: a energia do abdômen. Belém, 10 jun. 2021. Instagram: @machidayoshizo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CP8QZrFpNpE/>. Acesso em: 19 maio 2023.
- » NAKAYAMA, Masatoshi. *O melhor do Karatê*, Vol. 7: Jitte, Hangetsu, Empi. São Paulo: Editora Cultrix, 2012.
- » OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Via Lettera Editora, 2007.
- » SILVA, Lidia Olinto Do Valle. *Grotowski, Grotowskianos e o Paradoxo Precisão-espontaneidade*. Paco Editorial, 2018.
- » SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. São Paulo: Editora É Realizações, 2013.
- » TOKITSU, Kenji. *The inner art of Karate*: cultivating the budo spirit in your practice. Boulder, Colorado, EUA: Publishing Company Shambhala Publications, 2012.
- » ZAMARIOLI, Débora. *Uma atriz em cultivo pelas artes marciais*. Curitiba: Editora Appris, 2021.



RISCO:

processos criativos de espetáculo circense para a rua

LETÍCIA MELLO NEVES

Palhaça na rua, atriz e *performer*, Letícia Mello Neves estuda Interpretação Teatral na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Entre 2009 e 2018, integrou os grupos de teatro Novomundo, Tribus e Núcleo 6 de Teatro, na Baixada Santista – SP. Desenvolve projetos de pesquisas na área de máscaras, circo e visualidade; participa ainda de pesquisas sobre estudos da presença, práticas artísticas populares e consciência corporal – através da capoeira e do circo.

JOICE AGLAE BRONDANI

Atriz e diretora de teatro, Joice Aglae Brondani é Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), professora da Escola de Teatro da UFBA; e é, atualmente, a coordenadora do PPGAC/UFBA. Fundou os grupos de pesquisa e criação teatral Cia Buffa de Teatro (Brasil) e Bottega Buffa CircoVacanti (Itália).

RESUMO

Este artigo visa relatar, de forma descritiva e reflexiva, o processo de criação do espetáculo de rua *Risco*, que foi realizado com base em pesquisas, atividades formativas, experimentos cênicos e experiências pessoais da atuante. Trata-se de um espetáculo circense que utiliza acrobacias, pirofagia, além de imagens e alegorias construídas a partir da linguagem da palhaçaria. Busca tensionar a ideia de sonho com a de realidade, contendo referências do estilo estético *steampunk*, refletindo sobre a importância do olhar sonhador. Com base em metodologias desenvolvidas pelas artistas/pesquisadoras Joice Aglae Brondani e Renata Cardoso, foi feita a descrição dos processos de encontro com a máscara da palhaça; a preparação corporal; a criação da visualidade do espetáculo-solo, encenado por Letícia Mello, bem como a criação da sua dramaturgia.

PALAVRAS-CHAVE:

Palhaçaria. Pirofagia. *Steampunk*. Máscara. Teatro de rua.

RISCO: CREATIVE PROCESSES OF CIRCUS SHOW FOR THE STREET

ABSTRACT

This article aims to reflect and describe the creation process of the street spectacle Risk, build from the two studies together with courses and personal experiences. Its about a Circus show that uses acrobatics and pyrophagy to create tension between dream and reality with visual reference from steampunk. The show reflects on the importance of being a dreamer, using visuals and allegories from clownery. The spectaculum uses methodologies developed by the guiding teachers Joice Aglae Brondani and Renata Cardoso that describe the process of the initial connection with the mask, body shaping, visual development and dramaturgy development.

KEYWORDS:

Clown. Pyrophagy. Steampunk. Mask. Street theater.



INTRODUÇÃO

O presente artigo contém relato descritivo do processo de criação do espetáculo-solo *Risco*, no qual os espectadores são conduzidos por uma narrativa construída pela atuante a partir de gestos, acrobacias, malabarismo de fogo e do estudo da máscara da palhaça.

O espetáculo integrou a programação do Congresso UFBA 2023¹, com apresentação na Praça das Artes; participou da programação do Cabaretta²; foi apresentado no Dia do Circo e do Teatro e no II Seminário Internacional de Pesquisa – *O Circo no Brasil de Ontem e Hoje*³, realizados na Escola de Teatro da UFBA e no Teatro Martim Gonçalves. Além dos eventos mencionados, o espetáculo, concebido para a rua e espaços abertos, realizou apresentações no Parque da Cidade e na Praça Ana Lúcia Magalhães, em Salvador-BA.

Ademais, a pesquisa correlacionada ao espetáculo-solo compôs a programação do XII Congresso ABRACE⁴ no formato de vídeo-pôster; foi apresentada durante o Encontro Nacional dos Estudantes de Artes⁵ (ENEARTE 2023), realizado na cidade de Belo Horizonte-MG; e integrou a programação do já mencionado II Seminário Internacional de Pesquisa – *O Circo no Brasil de Ontem e Hoje*.

A proposta do espetáculo se desenvolveu a partir do tensionamento entre a ideia de sonho e a de realidade, trazendo reflexões acerca de trabalhos monótonos realizados no dia a dia e da importância da construção de um olhar sonhador sobre o mundo. Considera-se que as artes cênicas – o circo, o teatro, a performance – podem colaborar com essa construção de maneira não direta e racional, mas por meio do compartilhamento de imagens e alegorias.

O espetáculo *Risco* foi realizado com base nas pesquisas PIBIC *Da mitologia pessoal à máscara de clown*⁶; e PIBExA *Estética do Irreal: explorando o Steampunk em performance pirofágica*⁷. Foi executado durante a graduação em Artes Cênicas – Interpretação Teatral na Universidade Federal da Bahia, quando a atuante/encenadora, Letícia Mello, foi orientada pelas professoras doutoras Joice Aglae Brondani e Renata Cardoso – no período entre agosto de 2022 e agosto de 2023. Além de expor aspectos fundamentais das pesquisas, que foram contempladas por editais, o relato analítico contém outras experiências, cursos e vivências que impactaram no processo criativo do espetáculo.

1 O congresso foi realizado de 14 a 17 de março de 2023.

2 Eventos artísticos organizados por estudantes da Escola de Teatro da UFBA, que trazem o Cabaré artístico como referência.

3 O seminário aconteceu entre os dias 27 e 30 de setembro de 2023.

4 O XII Congresso ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas) – Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos foi realizado entre os dias 24 e 30 de junho de 2023.

5 Evento itinerante realizado desde 1988, de cunho científico, político, acadêmico e cultural, que é constituído por estudantes de Licenciatura e/ou Bacharelado das diversas áreas de Artes.

6 Pesquisa desenvolvida na seção “Máscara da Palhaça”.

7 Pesquisa desenvolvida na seção “Criação de visualidade”.



A pesquisa surgiu do desejo da atuante/encenadora de criação de um solo que contivesse técnicas de pirofagia para a rua e que pudesse ser realizado de forma independente, isto é, sem muita dependência da estrutura cenotécnica de um teatro, de coxias e de uma iluminação específica. A partir desse desejo, foram buscados recursos teóricos, financeiros, técnicos e criativos para a concretização da ideia. A atuante/encenadora detinha conhecimento prévio sobre manipulação do fogo, acrobacias e malabarismo, os quais foram aprofundados e melhor desenvolvidos/praticados no decorrer do processo. Era também almejada a criação da visualidade do espetáculo e da dramaturgia de forma que trouxessem características ficcionais e a quebra da noção de tempo linear⁸, que expressassem a forte influência da poética de Tim Burton⁹ na proposição.

Somado aos desejos iniciais, havia um encantamento, ainda tímido, pela máscara da palhaça – a qual despertava grande curiosidade na atuante. Após ser espectadora do Festival Internacional de Artistas de Rua na cidade de Salvador e ser motivada por diferentes vertentes da palhaçaria, teve certeza de que gostaria de incluir essa linguagem no seu processo de criação. As pesquisas foram realizadas de forma paralela, durante as etapas da criação cênica, e a dramaturgia se desenvolveu a partir da construção da visualidade do espetáculo.

Aqui, nesta escrita, busca-se compartilhar o processo de concepção do espetáculo *Risco*, desde a criação do roteiro/encenação, passando por aspectos relacionados à concepção da visualidade e à preparação corporal, além do encontro com a máscara da palhaça. Especificando as metodologias utilizadas, o relato se desenvolve acompanhado de reflexões da atuante/encenadora. Serão ainda abordados os processos adjacentes de autoconhecimento e de desenvolvimento da consciência corporal. O artigo contém a perspectiva de Letícia Mello nas principais etapas da pesquisa e o processo criativo em torno da realização do espetáculo-solo *Risco*, orientados por Joice Aglae Brondani e Renata Cardoso.

8 A quebra do tempo na cena é construída inspirada nos filmes *Alice Através do Espelho* e *Alice no País das Maravilhas*, de Tim Burton, nos quais se passam minutos na ordem cronológica da realidade enquanto se vive todo o filme em outra atmosfera em que o tempo se desloca da linearidade temporal da vida.

9 Timothy “Tim” Walter Burton (Burbank, 25 de agosto de 1958) é um cineasta, produtor, roteirista, escritor, animador e desenhista norte-americano. Seus filmes apresentam aspectos góticos, fantasiosos, excêntricos ou sombrios. Algumas obras inspiradoras da pesquisa: *Os Fantomas se Divertem*, *Noiva Cadáver*, *O Estranho Mundo de Jack*, *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, dentre outros.



MÁSCARA DA PALHAÇA

O ponto de partida do estudo da máscara da palhaça foi a entrada para a pesquisa PIBIC: *Da Mitologia pessoal à máscara de clown*, orientada por Joice Aglae Brondani.

Há uma forte tendência no teatro de que o termo *máscara* faça referência apenas ao objeto que cobre o rosto, porém, no presente estudo, a máscara deve ser entendida como um estado – podendo haver ou não a presença do objeto em cena e tomando a atriz por inteiro. Essa compreensão se deu a partir da busca de um trabalho aliado a técnicas de máscaras já conhecidas, trazidas pela professora, coordenadora da pesquisa, a qual possui experiência ao longo de sua trajetória de artista, alimentada por meio de intercâmbios com artistas brasileiros e de países estrangeiros (Itália e França), das vivências em processos que usam diferentes abordagens do estado de máscara, da palhaçaria e de suas próprias técnicas criadas.

Para a realização das atividades propostas, participei como monitora voluntária do componente curricular da graduação na Escola de Teatro da UFBA *Formas de Atuação Cênica*, também ministrado por Joice, em que foi trabalhada, na prática e na teoria, a busca do estado da Máscara nariz vermelho. Estar presente na monitoria me proporcionou uma disciplina de estudos teóricos e práticos, além da vasta troca de experiência com os colegas de turma.

O clown sente tudo profundamente, logo ele sabe que cada ser é único, isso faz cada um de nós ter uma dignidade, mas também todas as fraquezas de sermos únicos e sós. O clown aproveita para revelar estas fraquezas através de situações cômicas, mas isso não quer dizer que sejam menos duras. Através de sua lógica própria, da ausência de compromisso com a sociedade que o rejeita e ao seu aparente absurdo, o clown toca a estrutura social e brinca com seus tabus, mostrando-a através de um espelho, mas espelho deformado, que provoca novas visões e reflexões (Brondani, 2006, p. 36).



Discorrendo sobre a máscara da/do palhaça/o/e, Joice trouxe para a sala de aula a consciência da profundidade e da importância dessa linguagem para o circo, para o teatro e para quem a estuda. Tendo a estrutura baseada em metáforas, essa linguagem permite ainda que os espectadores construam, a partir de vivências particulares, as suas próprias conexões durante um espetáculo, conexões possíveis apenas por conta de uma “morte” do ego do artista. De acordo com Valérie Enguiale (2002, p. 12)¹⁰, como citado por Joice (2006, p. 36): cada vez que os/as *clowns* mostram o espetáculo diante do público para nos revelar a verdade, eles “[...] sacrificam diante de nossos olhos, sua identidade para representar a todos, oferecendo à nossa crueldade seu corpo e sua honra”.

A partir dessa ótica, é possível entender que o universo que tange a busca da máscara da palhaça se delinea a partir da análise dos próprios traços da personalidade de quem se dispõe a fazer. Não é esperada uma interpretação da atriz/ator, mas sim uma ampliação de suas características marcantes. O desempenho da palhaça/o/e pode deflagrar críticas ao comportamento humano (incluindo o próprio), buscando revelar fraquezas, subverter situações políticas/sociais, provocando diferentes emoções nos espectadores, através de estratégias do cômico, por meio de jogos, falas e ações. Pode-se estabelecer, dessa forma, camadas de entendimento da proposição, de acordo com as reflexões particulares daquele que o/a vê. Trata-se, sobretudo, de uma grande investigação voltada ao autoconhecimento.

Durante a monitoria, pude entender a profundidade desse encontro com a palhaça e sentir no corpo a construção do estado de máscara¹¹, buscando de forma subjetiva manifestações da mitologia¹² pessoal. Esse encontro se deu a partir de exercícios circenses, danças populares, desenvolvimento de uma consciência corporal, manipulação, improvisação, entendimento da energia da musculatura do baixo ventre. Os exercícios propostos buscavam também ativar o imaginário de forma que, por meio dos estímulos, traços da mitologia pessoal fossem acessados. As atividades eram acompanhadas de música e dos narizes de palhaça (ainda não vestidos), os quais eram deixados no centro da sala para absorção dos impulsos do processo.

Após alguns dias trabalhando as técnicas desenvolvidas pelo componente curricular Formas de Atuação Cênica, sob condução de Joice, vestimos os narizes e interagimos com os colegas, entendendo o comportamento de nossos *palhaces* em diferentes dinâmicas e relacionando-os com os outros da turma. Após estudo de maquiagem e vestimenta, acompanhado de um batizado, ganhei o nome de Bitoca Ual.

10 Tradução de Christine Nicole Zonzon: “[...] sacrifie, devant nos yeux, son identité en nous représentant tous, offrant à notre cruauté son corps et son honneur”. RANSON-ENGUIALE, Valérie. In: *Le cirque et les arts*. 2002, p. 12.

11 Estado corpóreo construído a partir dos comandos da orientadora durante o processo de preparação corporal.

12 Entende-se mitologia a partir dos conceitos de Joseph Campbell: “Mitologia é a organização de narrativas simbólicas e imagens que são metafóricas das possibilidades da experiência humana e da sua realização com determinada cultura, em certa época” (Campbell, 2000, p. 166). Mais sobre os conceitos de mitologia de Campbell disponíveis em *O herói de mil faces*.



Os encontros, ao longo desse processo formativo, ativaram em mim um estado diferente – envolvendo pensamentos e sentimentos, que perpassou para a esfera da vida cotidiana. Passei a analisar diferentes respostas instintivas cotidianas que me trouxeram uma ampliação desse caminho de autoconhecimento. Consegui/consigo me explorar e explorar *o outro* em diferentes situações cênicas, buscando o “estado” e efeitos cômicos a partir de situações cotidianas.

Trata-se de um processo facilmente transformado em material de trabalho para a palhaça, pois o palhaço se constrói e se renova a cada dia a partir de mudanças e novos entendimentos das relações. A esse respeito, Odette Aslan explica:

No decurso da nossa investigação, ultrapassámos cedo a máscara em sentido estrito de revestimento facial, para abordar as noções de pessoa, de identidade, de busca de si, os problemas do duplo. Através das cerimónias rituais e das práticas teatrais colocamos o acento no espírito de metamorfose, na transcendência do ser, nos jogos de ilusão e de desvelamento, chegando a uma consciência mais aguda de nós mesmos (Aslan, 1999, p. 7).

Em paralelo ao período que estive na monitoria voluntária do referido componente curricular, foi realizada em Salvador uma oficina de improvisação do artista de rua, produzida pelo Espaço Boca de Brasa, que foi ministrada pelos Irmãos Saúde, palhaços e irmãos brasilienses, do Circo Artetude. Nessa oficina pude trabalhar o improviso; entender mais das relações políticas presentes na palhaçaria acerca do sistema de oprimido e opressor; ganhar um repertório de *gags* e piadas; experienciar na prática a ida para a rua e conhecer novas referências bibliográficas para o estudo.

Foi a partir da oficina que o livro *Manual e Guia do Palhaço de Rua*, elaborado através de ensinamentos do palhaço latino-americano Chacovachi¹³, se tornou inspirador nesse processo de estruturação dramática do espetáculo e na construção da máscara. No livro, existe um método explicativo de como montar uma apresentação de rua, trazendo explicações do ofício¹⁴ do palhaço; informações sobre os diferentes canais de comunicação¹⁵; arsenal de piadas, rotinas e dramaturgias; dicas para a passagem de chapéu, além de um mapa explicativo de como obter autorização para a realização de apresentações na rua em países latino-americanos e europeus.

13 Chacovachi (seu nome real é Fernando Cavarozzi) é um palhaço argentino, nascido em Buenos Aires em 21 de abril de 1962. Um dos palhaços de referência na Argentina, esse artista de rua é também criador do Circo Vachi, nele atuando como diretor de circo e diretor artístico.

14 Explicado no livro como um processo no qual o palhaço cresce à medida que encontra materiais, desenvolvendo destrezas e conseguindo efetividade nas apresentações, trazendo em si comportamentos, detalhes da profissão e filosofia própria.

15 “A palavra, o teatro; A ação, a mímica; O movimento, a dança; O gesto, a pantomima; O som, a música; O ruído, o gutural. O palhaço, que se comunica permanentemente com o público, tem que trabalhar independentemente sobre os diferentes canais. Assim conseguirá maior amplitude de possibilidade para criar. Não se trata de tornar-se um *virtuose* em cada uma dessas artes, mas de explorar todas as possibilidades que lhe permitem comunicar-se verdadeiramente com o público, encontrar esse



Ao realizar os percursos acima citados, tecendo diálogos entre as experiências vividas, fui tendo a percepção das diferentes transformações físicas e energéticas presentes no estado de máscara. Essa consciência foi me dando base para a realização da composição para a montagem cênica em questão, apoiada nas técnicas de palhaçaria e na pirofagia como técnica de impulsão para a cena.

A encenação proposta pelo espetáculo *Risco* coloca em diálogo, no corpo da palhaça e nos elementos da montagem cênica, referências estrangeiras e brasileiras, trazendo a linguagem da palhaçaria como artifício da *catarse*¹⁶ almejada, tocando o imaginário dos espectadores por meio de metáforas, deixando um livre espaço para possíveis manifestações de emoções e identificações.

PREPARAÇÃO CORPORAL

Já possuía conhecimento básico nas técnicas de manipulação com fogo, acrobacias e malabarismo. Durante o período voltado à concretização do projeto, realizei de forma autônoma treinos de malabarismo e manipulação com fogo, aperfeiçoando as técnicas já conhecidas e desenvolvendo diversas outras. As técnicas de pirofagia exigem um cuidado extremo, como observado por Gallo e Macedo:

[...] o malabarismo de fogo se impõem variáveis limites, quais: planos e vetores de direção, lógica do risco do instrumento, irregularidade do espaço, mudanças de peso, tempo do fogo, improvisação específica, que interferem no desenvolvimento da técnica e na sua utilização em cena (Gallo; Macedo, 2023, p. 7).

Os movimentos são lapidados ainda com os equipamentos desligados e treinados com fogo apenas depois de muitas tentativas sem erros. Os equipamentos variam de peso e de tempo acesos no decorrer da rotina de treinamento, também por conta da evaporação do combustível e do vento. Fatores importantes a serem analisados, principalmente na técnica de cuspir fogo – ao fazê-la na direção contrária ao vento, por exemplo, o *performer* corre perigo de se queimar.

sentimento em cena que pode ser compartilhado, contagiar, mobilizar”. (Chacovachi, 2019, p. 17)

16 A noção de *catarse* tem sido desenvolvida em diferentes áreas do conhecimento, tais como na Filosofia, na Literatura e no Teatro. No contexto aqui descrito, refere-se a uma dinâmica cênica que busca provocar no espectador uma intensa emoção ou estado afetivo, liberando percepções. A partir do estabelecimento prévio de uma relação empática entre o espectador e o artista/persona, pode deflagrar ainda reflexões sobre aspectos da vida social e da condição humana.



O malabar de fogo explorado na encenação do espetáculo é o *swing poi*, instrumento de malabarismo que consiste em uma corda com uma bola no fim revestida do tecido kevlar¹⁷. São utilizados dois, um em cada mão, em movimentações codificadas de giros. De forma semelhante às descritas a seguir:

As ações, que se baseiam em sequências de movimentos idênticos, simétricos, contrários e híbridos, promovem um jogo de luz, uma ilusão na qual o fogo e os bastões parecem ser uma dupla de corpos animados que interagem e dialogam entre eles, enquanto o artista é aquele que orchestra e orienta esse diálogo (Gallo; Macedo, 2023, p. 17).

Na cena também são utilizados equipamentos de manipulação, duas tochas e uma cartola – elaborada especialmente para essa apresentação. Os objetos são explorados de diferentes formas, criando imagens e recheando números.

Com acompanhamento profissional, foram realizados treinos de acrobacias, com Yerko Haupt¹⁸; musculação e capoeira, com o grupo Arte Baiana Capoeira¹⁹, a fim de expandir a consciência corporal, a mobilidade e o fortalecimento do corpo, evitando lesões nos treinamentos de alto impacto de acrobacias. Os treinos possibilitaram uma criação de repertório e rotinas para a cena, sendo utilizadas invertidas²⁰, estrelas com uma mão e ponte. Todas as práticas foram realizadas semanalmente, graças aos auxílios de estudantes disponibilizados nas pesquisas.

CRIAÇÃO DE VISUALIDADE

Entende-se por visualidade toda a construção visual do espetáculo – cenário, figurino e adereços. Como dito anteriormente, a visualidade do espetáculo *Risco* foi criada a partir da pesquisa *Estética do Irreal*²¹: explorando o *Steampunk* em performance pirofágica, sob orientação de Renata Cardoso e contemplada pelo edital PIBExA.

17 O tecido kevlar é um polímero sintético de alta resistência, usado em roupas de bombeiros, astronautas, coletes à prova de balas e também em malabares de fogo. Sua estrutura não se decompõe facilmente, fazendo com que o fogo apenas se alimente do combustível, de modo a demorar mais do que os tecidos convencionais para ser danificado.

18 Artista, professor e pesquisador de circo. Interessado na relação do circo como outras linguagens como dança, teatro e com tecnologias. Desde 2016, trabalha como acrobata e malabarista em números, espetáculos e eventos. Graduando no Bacharelado Interdisciplinar em Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

19 A Associação Cultural e Desportiva Arte Baiana Capoeira, criada em 21 de junho de 1989, por Jodiel Araújo Silva, mestre de Capoeira, assistente social. A associação tem como foco principal atender famílias em situação de vulnerabilidade social, trabalhando os termos de fortalecimento de vínculos individuais e coletivos.

20 Trata-se das acrobacias em que são feitas paradas de cabeça, cotovelos e mãos.



A pesquisa teve como resultado uma indumentária e adereços específicos inspirados na união entre o movimento estético *steampunk*²² e as técnicas circenses de acrobacia e pirofagia, para as quais foram necessárias materialidades específicas, garantindo segurança na execução das técnicas.

O estilo *steampunk*, surgido da ficção científica, explora uma realidade alternativa que ganhou popularidade nos anos de 1980 e 1990, primeiramente nas obras de Júlio Verne²³. Essa realidade utópica traz uma confusão no espaço tempo onde a tecnologia teria avançado a partir da mecânica das máquinas a vapor. São propostas ambientadas na revolução industrial com uma maquinaria do passado de uma forma mais avançada do que hoje em dia – geralmente combinada com indumentária vitoriana. Se faz presente o uso de engrenagens, cobre, ampulhetas, relógios, cartolas. Essa estética é aplicada em filmes como *Sherlock Holmes*, *Viagem ao Centro da Terra*, *Van Helsing*, *Sherlock* e muitos outros.

A relação entre o estilo e as técnicas se deu através das irrealidades e fantasias presentes. O movimento estético é fruto de uma ficção científica e, no circo, essa compreensão se dá a partir do virtuosismo – que, por meio de manipulações com fogo, malabarismo e acrobacias, desafia limites humanos.

O processo partiu de uma necessidade de expressão pessoal, com uma dinâmica feita com Renata, na qual foram buscadas palavras que representassem interesses pessoais. Com base nessas palavras, traçamos a trajetória da pesquisa. As minhas foram: Performance; Teatro de Rua; Risco; Erotismo.

Durante o período de pesquisa visual e teórica acerca de poéticas visuais circenses, foi identificada uma escassez de conteúdos. Os circos mais antigos, de família, possuem uma poética totalmente pessoal em cada um deles, geralmente sem uma unidade de grupo. Já os maiores, como o Cirque du Soleil, possuem uma estética construída com materialidades de difícil acesso. Busquei então referências em filmes, diferentes circos e artistas visuais por diversos sites. Criei uma pasta no aplicativo Pinterest e alimentei com o que me chamava atenção dentro do universo trabalhado. A partir das referências, foi iniciado o desenho do *croqui*, que se modificou inúmeras vezes até chegar na versão final. Não possuo estudo aprofundado em costura, então a maioria das minhas ideias surgiram por meio de desenhos e foram encaixados em um plano e ideias de execução indicadas pela orientadora. Os materiais foram encontrados no comércio de Salvador,

21 No presente estudo, não são abordados conceitos filosóficos acerca da palavra “irreal”. Optou-se pelo uso da palavra por conta do estilo estético escolhido, o qual é fruto de uma ficção científica.

22 O estilo *steampunk* surgido da ficção científica explora uma realidade alternativa que ganhou popularidade nos anos de 1980 e 1990 primeiramente nas obras de Júlio Verne. Essa realidade utópica traz uma confusão no espaço tempo onde a tecnologia teria avançado a partir da mecânica das máquinas a vapor. São propostas ambientadas na revolução industrial com uma maquinaria do passado de uma forma mais avançada do que hoje em dia – geralmente combinada com indumentária vitoriana. Se faz presente o uso de engrenagens, cobre, ampulhetas, relógios, cartolas. Essa estética é aplicada em filmes como *Sherlock Holmes*, *Viagem ao Centro da Terra*, *Van Helsing*, *Sherlock* e muitos outros.

23 Júlio Verne é um autor francês do século XIX, considerado o pai da ficção científica.



interferindo diretamente na execução do trabalho. Foram necessárias adaptações conforme o que se encontrava disponível. Depois de definidos, os tecidos foram levados para a costureira construir a base da roupa. A etapa seguinte consistiu na customização do traje – chegando-se ao resultado esperado por meio de alterações e adição de acessórios.

Obtive como resultados materiais um macacão; um *corset*; uma gargantilha; uma cartola; equipamentos de fogo; materiais suficientes para ajustes futuros; sapato de palhaça; cenário.

- **Macacão:** feito a partir de modelagem bufante com elásticos preenchendo toda a cintura, trazendo uma liberdade de mobilidade, com corte “tomara que caia” para facilitar os números de manipulação de fogo em que a tocha é passada no peitoral. Optei pelo comprimento curto do *short* com grandes bolsos e rendas aplicadas em algumas extremidades. A tonalidade de todos os tecidos escolhidos foram cores em sua maioria terrosas e a padronagem dos tecidos escolhidos para o macacão foram listras. Roupas bufantes e o uso da padronagem listrada estão presentes tanto no universo circense quanto no *steampunk* – estilo com muitas referências de indumentária vitoriana.
- **Corset:** essa peça foi escolhida pelo fato de aparecer nos dois universos (circo e *steampunk*) e por ser um acessório que carrega uma feminilidade embutida, como forma de honrar o feminino por meio da indumentária. Historicamente, o *corset* é utilizado para modelar o corpo sem nenhuma preocupação com o conforto. Esse elemento trouxe uma visão diferente para a ideia de elásticos, possibilitando o molde independentemente do tipo de corpo e sem um padrão definido. Busquei um tecido mais grosso e foram utilizados elásticos em ilhós na parte de trás para moldar o corpo, facilitando a mobilidade. Nesse *corset* foram colocados quatro objetos que remetem à ideia de botões, entre os quais foram penduradas correntes.
- **Gargantilha:** a modelagem da gargantilha foi feita com auxílio manual da minha orientadora e com o mesmo tecido grosso do *corset*. Foram aplicadas correntes mais finas, objetos de aço e faixas. A ideia da gargantilha surge como uma forma simbólica de proteção da região da garganta, que, devido a processos psicossomáticos, afetava com frequência a minha saúde.



- **Cartola:** pensada e desenhada com auxílio da orientadora e materializada pelo artesão Cas Mohawk²⁴. A peça traz referências de padronagens antigas de portões de ferro, com uma união de curvas em formato espiralado compondo sua estrutura vazada. Nela também se encontram padronagens antigas no estilo *steampunk*, geralmente com formatos de engrenagens e relógios antigos. O topo da cartola é composto por um espiral envolvido do tecido kevlar, ao qual, adicionando-se um combustível, possibilita-se um efeito da queima de fogo controlado por alguns minutos, com uma imagem simbólica e literal de uma cabeça pegando fogo, buscando inserir uma provocação acerca de excessos de pensamentos durante a performance.
- **Equipamentos de fogo:** com o mesmo tecido foi feito o malabar de fogo *swing poi*, em cuja ponta de duas correntes existe uma estrutura de metal segurando o tecido, possibilitando movimentações diversas para efeito visual.

Além de todos os objetos descritos, foram adquiridos tecidos extras para ajustes futuros do macacão, *corset*, gargantilha, sapato específico e maquiagem.

No cenário, o espaço é delimitado por uma corda. No centro, atrás, está posicionada a cartola em cima de um banco de madeira com um relógio derretido²⁵ apoiado, um tapetinho ao lado acomoda a isoparafina – líquido para acender os malabares e cuspir fogo. No centro existe uma pequena lona/picadeiro com uma ilusão de ótica de um buraco. No centro, à frente, poderá estar posicionado um tapetinho com um barro servindo de ponto de fogo para acender os malabares ao decorrer da peça. Dependendo dos transeuntes, opta-se acender os equipamentos individualmente com isqueiro. No lado direito, existe um tapetinho acomodando o *swing poi* e, no esquerdo, um outro, acomodando as tochas de manipulação. Temos ainda uma mala em cena.

24 Artista soteropolitano especializado em construção de malabares e adereços de fogo.

25 Referência à obra de Salvador Dalí, *Persistência da Memória*.



IMAGEM 1

Apresentação do espetáculo *Risco* em Santa Inês-BA, no Festival de Cultura 2024.
Foto de Karla Cajaíba



IMAGEM 2

Apresentação em Salvador, no Congresso UFBA 2023 (Praça das Artes). Foto de Lucas Oliveira



CRIAÇÃO DE DRAMATURGIA

Como falado anteriormente, o espetáculo de rua a que esta escrita se refere foi criado a partir de todas as atividades de pesquisa descritas, atreladas a reflexões particulares da atuante/encenadora.

Pensou-se, com este trabalho, tensionar a ideia de realidade/sonho e ampliar a noção de tempo, utilizando-se da linguagem da palhaçaria como artifício, em prol da catarse vislumbrada pela proposição.

A motivação inicial para a construção dramaturgica foi uma experiência pessoal. Passei quatro meses trabalhando com apresentações circenses de pirofagia no distrito de Cairu, Morro de São Paulo, localizado na ilha de Tinharé. Lá, tive uma rotina em que conseguia me sustentar e viver bem da arte, com tempo de sobra para treinos e aperfeiçoamento das técnicas. Após a volta para Salvador, visando à continuidade dos estudos acadêmicos, me deparei com uma escassez de trabalhos semelhantes. Vivi a dicotomia experimentada por muitos artistas: por necessidade, tive de trabalhar fora do “palco”, o que não me trazia a mesma alegria.

A reflexão sobre essa experiência trouxe para a cena um jogo entre as duas facetas da personalidade da palhaça: a do sonho – espetacular, criativa, empoderada e corajosa; e a da realidade monótona – cansada, medrosa e corrompida pelo sistema. As facetas da personalidade se alternam durante a encenação, e a transição é feita por pequenos choques corporais.

A encenação é feita para a rua, mas facilmente adaptada para eventos fechados. Assim, o roteiro dramaturgico foi estruturado em etapas, desde a chegada na praça (ou outro espaço de apresentação) até a finalização da encenação e passagem do chapéu – quando possível. Vale lembrar que cada apresentação é única e as necessidades de cada lugar e do público são diferentes. Por exemplo, estar em uma praça com desconhecidos exige um tipo de abordagem, diferentemente de quando se tem plateia garantida. Assim como os diferentes públicos exigem diferentes abordagens de comunicação, o espetáculo nunca é o mesmo e se transforma a cada estímulo dado pelo espectador.



Em *Risco*, trabalha-se em cima de uma espécie de *canovaccio*²⁶, que será descrito em tópicos a seguir, para melhor entendimento da estrutura dramática.

- **Pré-convocatória:** desde a chegada na praça (ou outro local de apresentação), a energia da palhaça é trabalhada, despertando a curiosidade dos que rodeiam o ambiente, a fim de que a convocatória de público seja bem sucedida. A instauração do estado completo da palhaça acontece geralmente nesse momento, durante a troca de roupas e finalização da maquiagem, podendo variar, dependendo do local da apresentação do espetáculo. Nesse momento também é feita a arrumação do cenário e dos acessórios de fogo, delimitando-se, dessa maneira, o espaço cênico.
- **Convocatória:** após as arrumações, é iniciada a convocação do público, proclamando o nome do espetáculo; firma-se nesse momento com os espectadores um pacto de cuidado com crianças e animais transeuntes (necessário por se tratar de uma apresentação com fogo); explica-se sobre a contribuição material por meio da passagem de chapéu – quando possível. Na sequência, são iniciadas as rotinas de ações e números.
- **Farsa de começo:** buscando uma comunicação apenas gestual, a palhaça toma uma forma cansada, arrastando uma grande mala até chegar em casa, com pausas no caminho para tirar uma soneca no colo dos espectadores. A palhaça entra em sua casa, deixa a mala em uma das extremidades e acende um ponto de fogo – simbolizando uma lareira ou vela. Em seguida, algo dentro da mala lhe chama a atenção. Ao se aproximar, a figura é sugada pela mala, contra a qual luta por um tempo, mas se cansa do combate e desiste. Nesse momento a mala é virada (com a palhaça dentro), revelando a onomatopeia usada em quadrinhos “Zzz”, escrita na parte inferior, acompanhada de sons de roncos. Após alguns momentos dormindo, a palhaça acorda e com algum esforço consegue sair da mala. Sai cambaleando até chegar na extremidade do “buraco” (lona com a imagem de um buraco, em ilusão de ótica) e cair nele. Esse é o primeiro momento em que se propõe uma descolagem da realidade para o sonho, por meio da caída simbólica em um movimentação de parada de cabeça, a palhaça cai em um buraco profundo²⁷. Em seguida, ao acordar do tombo, inicia-se a música instrumental *I Write Sins not Tragedies*²⁸, da banda Panic at! the

26 Roteiro usado na *Commedia Dell’arte* com indicação dos elementos básicos da trama e descrição do desenvolvimento de maneira genérica, sem entrar nos detalhes das cenas. Desse modo, é possível fazer adaptações e improvisos no decorrer da apresentação.

27 Referência direta a *Alice no País das Maravilhas* e ao clipe “Emperor News Clothes”, da banda Panic! At The Disco.

28 https://www.youtube.com/watch?v=6uDm-z00uAsc&ab_channel=chemicalmisfit.



disco, a palhaça, ao mesmo tempo que reconhece o público, se assusta com a sua presença. Começa, então, o jogo entre as personalidades citadas anteriormente (a do sonho e a da realidade). Através de um choque, a personalidade do sonho toma conta do corpo da palhaça e faz uma saudação espetacular ao público. Outro choque acontece, e a personalidade da realidade assusta-se com a mudança de estado. Outro choque acontece, e a personalidade do sonho inicia o primeiro número.



IMAGEM 3
Praça das Artes.
Apresentação no
Congresso UFBA
2023. Foto de
Lucas Oliveira

IMAGEM 4

Letícia Mello, em apresentação do espetáculo *Risco* no Festival de Cultura 2024, em Santa Inês-BA. Foto de Karla Cajaíba





- **Primeiro número:** com o malabar *swing poi* – existem movimentações que, embora pré-definidas para esse momento, são realizadas e estimuladas a partir da troca com o público. Ao decorrer do número, a personalidade da realidade aparece com medo do que a outra (a do sonho) está realizando. O jogo acontece algumas vezes.
- **Segundo número:** a transição entre o malabar *swing poi* e as tochas de manipulação acontece preenchida por uma fala que lembra às pessoas presentes da passagem do chapéu e/ou do jogo das personalidades. É iniciado agora o número com as tochas de fogo acompanhado da música instrumental de *That's Life*²⁹, de Frank Sinatra. Caminhando para uma total encarnação da persona sonhadora, a palhaça executa ações com sucesso.
- **Gran Finale:** no último número é utilizada a cartola com fogo na extremidade, acompanhada da música instrumental de *Back to Black*³⁰, de Amy Winehouse. Após a execução de algumas partituras corporais e manipulação, é feita a técnica de cuspir fogo. A figura espetacular agradece e é surpreendida com um som de despertador; desmonta, então, essa “espetacularidade”, enquanto é sugada de volta para dentro da mala que ficará em uma posição em que a onomatopeia ficará aparente (“Zzz”) – voltando o espetáculo para a farsa de começo. Tudo vivido foi um sonho. A palhaça acorda cansada, pega sua mala e volta ao trabalho monótono.

Após o final dos números, acontece a repetição do nome do espetáculo e passa-se o chapéu. Os momentos de participação do público, além do início, geralmente são inseridos na transição de um número para o outro, podendo variar de participações simples, como pedir para apagarem os equipamentos com um sopro, até um número mais arriscado com os malabares ligados. Depende diretamente da sensação de controle da atuante/palhaça na relação com o ambiente e o público. Registra-se que a escolha das músicas que compõem a trilha, parte integrante da proposição dramática, foi feita a partir de gostos musicais particulares. A trilha e os demais efeitos sonoros são utilizados também para a criação da atmosfera de cada número.

²⁹ https://www.youtube.com/watch?v=VUP-T5qYUudo&ab_channel=WaterTowerMusic.

³⁰ https://www.youtube.com/watch?v=8kTI-1m4irgc&ab_channel=MrDestiny.



CONCLUSÃO

Pode-se concluir que o processo de criação do espetáculo-solo *Risco* envolveu diversas esferas de aprendizagem, sendo elas teóricas, práticas, criativas e técnicas. Possibilitou-se, assim, o contato e a experiência no campo da criação artística, sendo proveitoso para o crescimento pessoal da atuante/encenadora, incentivando a autoprodução e inspirando projetos semelhantes.

Tendo partido de um desejo tímido inicial, considera-se que o projeto de investigação e a realização artística do solo foram bem sucedidos pelo fato de, na condição de atuante e, simultaneamente, encenadora do espetáculo, ter conseguido os auxílios necessários para a sua concretização, tais como a orientação das professoras Joice Aglae Brondani e Renata Cardoso e os meios para realizar os treinamentos específicos necessários. Além disso, os editais possibilitaram recursos financeiros que colaboraram com a concretização cênica do projeto.

Para a criação da dramaturgia e da movimentação cênica, contou-se com o auxílio de Eduarda Duarte e da Cia Abismus, composta por alunos e ex-alunos da Escola de Teatro da UFBA, fortalecendo laços e trazendo diferentes perspectivas e melhorias nas proposições. De acordo com reflexões da atuante/encenadora, as experiências das apresentações na rua trouxeram uma expansão da sua visão de mundo, pois as atitudes dos públicos surpreenderam e geraram afetos.

Ao final de uma das apresentações, uma criança muda me abordou para elogiar a cena; em uma outra, fui surpreendida com um abraço caloroso de um rapaz PcD (pessoa com deficiência), cujos pais me disseram que havia tempo que o filho não demonstrava felicidade. Acredito que ser artista de rua é uma das profissões mais honrosas existentes. Espero dar continuidade às atividades como artista/pesquisadora e, dessa forma, dar uma contribuição artística para a sociedade através desse e de outros espetáculos, buscando reflexões e conexões sinceras a cada apresentação.



REFERÊNCIAS

- » ASLAN, Odette. *Do rito ao jogo com máscaras*. Tradução: João Maria André. Paris, CNRS Éditions, 1999, p. 279-289.
- » BRONDANI, Joice Aglae. *Clown, absurdo e encenação*: processos de montagem dos espetáculos “godô”, “trattoria” e “joguete”. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.
- » CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Coltrix/Pensamento, 2000 (ed. Orgia. 1949), 6. ed.
- » CHACOVACHI, Palhaço. *Manual e Guia do Palhaço de Rua*. Javier Miguel Yanantuoni; Martín Vallejos. Tradução: Jeff Vasques (palhaço Magrólhos); contribuições de Lucía Salantino; ilustrado por Highlander Artista. 3ª Ed. La Plata: Ed. Contramar, 2019.
- » GALLO, Fabio Dal; MACEDO, Cristina Alves de. Malabarismo de fogo: Uma etnografia entre imaginário e simbólico. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 46, abr. 2023.



A ILHA QUE EU SOU: mapeamento performativo do corpo-território

BRENDA URBINA

Nascida no México e residente no Brasil desde 2018, Brenda Urbina é atriz, capoeirista, pesquisadora, escritora, tradutora e performer. Concluiu com louvor a graduação em Atuação Teatral (Escola Nacional de Arte Teatral-INBA/ Cidade do México); é Mestre e Doutoranda em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA) e membro do Grupo de Pesquisa GIPE-Corpo. Faz parte, também, da Associação Mexicana de Pesquisa Teatral (AMIT) e é co-fundadora da Estética Feminista para Poéticas Políticas para mulheres performers de teatro, atuando na Colômbia, no México e no Brasil e faz parte da *A Grupa de Pesquisa Cênica (A.GRU.PE.CE)*.

RESUMO

O ensaio contém um relato analítico sobre a prática artística intitulada: *A ilha que eu sou*, definida como um jogo de mapeamento somático-performativo. O projeto nasceu da pergunta: *como seriam os corpos como territórios se eles fossem ilhas rodeadas por um oceano de afetos?* A realização metodológica dessa prática se desenvolveu durante a pesquisa de mestrado em Artes Cênicas, realizada junto ao PPGAC-UFBA, intitulada *Performando na borda da corpo-guerra: uma série documental sobre os contrapontos na ferida do trauma*, gestada no meio do isolamento decorrente da pandemia da covid-19. A prática artística vem ganhando força e alcance ao longo desses três anos, conseguindo atingir pessoas de vários países como Estados Unidos, México, Uruguai, Argentina, Brasil, Espanha, Inglaterra e França. A experiência artística aqui relatada tem o objetivo de expelir vivências, através de um *mapeamento*, e encontrar, na clivagem entre “zonas de paz” e “zonas de guerra” dos corpos indignados, a demarcação do limite daquelas experiências no repertório das memórias corporais dos *performers*. A potência do mapeamento, enquanto análise do corpo como território em disputa, é um catalisador para a criação performativa e, com isso, instaura um estado de presença e de inventividade, que delinea uma identidade ética, poética e estética nas criações cênicas. Compreende-se que a coletividade dos corpos indignados e os seus processos artísticos são também atos políticos pertencentes a um corpo coletivo.

PALAVRAS-CHAVE:

Corpo-trauma. Performance. Artes cênicas. Artistas do corpo.

THE ISLAND WHO I AM: PERFORMATIVE MAPPING OF THE BODY AS TERRITORY

ABSTRACT

The essay presents an analytical narrative on artistic practice entitled “A Ilha que Eu Sou,” defined as a mapping game. The project emerged from the question: “What would bodies resemble if they were likened to territories situated on islands surrounded by an ocean of affections?” The methodological foundation of this practice originated from research conducted by a process master degree research in Performing Arts at PPGAC-UFBA, titled “Performando na Borda da Corpo-Guerra: Uma Série Documental sobre os Contrapontos na Ferida do Trauma,” undertaken amidst the breakdown caused by the Covid-19 pandemic. Over the course of three years, the mapping practice has gained traction, reaching individuals from various countries including the United States, Mexico, Uruguay, Argentina, Brazil, Spain, England, and France. The objective of this practice is to articulate experiences through mapping, delineating the division between zones of peace and zones of war conflict. The potency of mapping in analyzing the body as a contested territory serves as an artistic and performative catalyst for creation, embodying a state of presence and invention that defines an ethical, poetic, and aesthetic identity within clinical creation. It acknowledges that the incorporation of broken bodies into artistic processes is inherently political, belonging to a collective body.

KEYWORDS:

Trauma-body. Mapping art. Performing arts. Body artist.



INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, a violência teve um aumento hiperbólico que parece nunca ter fim. O medo, a raiva e a indignação herdadas desde tempos ancestrais, em conjunto com a opressão que cotidianamente se manifesta, nos levaram a normalizar, internalizar e silenciar as memórias neuromusculares dos nossos corpos indignados:

Em suas análises, Lorena Cabnal começa desde o corpo porque, como diz, é sobre os corpos que foram construídas as opressões: nas guerras para o controle dos povos e territórios, os corpos estavam ameaçados constantemente. 'Esses corpos suportam tudo e, então, tornam-se um território em disputa', esclarece. [...] 'Este corpo experimenta uma desapropriação, um saque, uma imposição de outro tempo, de outra realidade, de outra interpretação. Este corpo experimentou a colonialidade, e este idioma que hoje estou falando também não é o idioma ancestral, mas o idioma colonizador' (López, 2018, n.p., tradução nossa).

Assim, a presença desse corpo indignado, conforme descreveu a ativista, feminista e pesquisadora indígena Maya-q'eqchi Lorena Cabnal, tem sido gestada a partir da lógica da fragmentação; e os processos artísticos não fogem dessa lógica. A fragmentação entre elementos como o corpo, o movimento, a história e o ambiente é claramente perceptível na formação acadêmica de artistas do corpo¹. Por um lado, exige-se compreensão da disciplina, das técnicas, das metodologias e dos processos de treinamento. Por outro, impõe-se que o corpo seja usado como uma "caixa de ferramentas" emocionais e expressivas, contendo-se de forma utilitária.

Nessa perspectiva, é negligenciado que o artista não seja uma entidade programável e que o corpo não seja meramente um instrumento que acumula e disponibiliza recursos para serem utilizados a qualquer momento. Contudo, ao "falar de corporeidades pode-se dar uma maleabilidade para significar as relações do performer com o externo/interno: um corpo/meio e sujeito/objeto é, agora, desmaterializado em corporeidades mutáveis, num entendimento somático das relações vibráteis" (Serrano, 2013, p. 25). A partir desse olhar, podemos pesquisar as possibilidades da presença e as potencialidade da enunciação dos afetos dos corpos indignados, permitindo com

¹ Artistas do corpo podem transitar por diferentes modalidades artísticas, tais como a performance, o teatro, o circo, a dança, a ópera, dentre outros, em processos de treinamento diversificados.



que os afetos sejam os próprios guias dos processos criativos. Os afetos atravessam e habitam nosso corpo, enquanto território. Por falar no conceito de afeto, concordo com a pesquisa da ativista, escritora, psicóloga e indígena guarani, Geni Núñez, que define a maneira de entender o afeto da seguinte maneira:

Quando falo em afetos, não estou aludindo a algo similar a carinho ou a um sinônimo para se referir a alguém com quem se tem um vínculo afetivo-sexual, mas a um processo mais amplo, no qual o afeto é compreendido no sentido de afetação (que não necessariamente é positiva) (Núñez, 2023, p. 25).

No meu treinamento como atriz, senti-me frequentemente imobilizada. O entendimento fragmentado da corporeidade na academia era confuso. As exigências da formação acadêmica focavam no treinamento dos corpos. Porém, ignoravam o quanto as memórias da violência deixaram uma marca particular no movimento daqueles corpos.

Nestes sinais, lançados pelo tráfico de drogas mexicano, constatamos que o corpo é neste contexto concebido como uma cartografia suscetível de reescrita, pois ao inscrever nele códigos típicos do crime organizado se tenta estabelecer um diálogo macabro e um imaginário social baseado em ameaça constante. Estas inscrições têm a função de alertar diretamente, pois 'todos entendemos a mensagem escrita na carne'. Para os especialistas na violência do *capitalismo gore*, o corpo, na sua dilaceração e violação, é a mensagem (Valência, 2010, p. 111).

Ampliando a discussão acerca das memórias da violência, realizei na dissertação de mestrado uma pesquisa inspirada no entendimento do "corpo-guerra" no contexto mexicano. Solicitei a 32 colegas mexicanas que compartilhassem o seu depoimento sobre as experiências, sobre como entendiam terror ou medo no corpo e que também se representassem através da arte visual ou audiovisual. As obras plásticas que recebi revelaram a riqueza e a complexidade da experiência individual do medo, da raiva, do terror e da indignação, contribuindo para uma compreensão coletiva dessas memórias históricas. A maioria dos depoimentos e trabalhos expressavam a violência de gênero e a guerra do Estado mexicano contra o narcotráfico.



A memória do terror condiciona e influencia a corporeidade. No entanto, a academia evitava tais discussões devido aos preconceitos contra o uso do teatro como terapia. Parafraseando a pesquisadora e escritora Ileana Diéguez, as imagens do terror, assim como a presença da representação das necromensagens nas artes, denotam um fenômeno cultural que se tornou normal. Ironicamente, essa normalização da violência acaba reforçando a mesma agressividade que tenta criticar. A experiência aterrorizante da guerra muda nossa percepção e a maneira como usamos nossos corpos. Essa mesma experiência nos incentiva a reinventar a maneira como vemos nossos corpos fragmentados.

Aquelas memórias nunca tiveram espaço para habitar sua própria mobilidade, enquanto suporte imediato, pois, para conhecer a própria mobilidade, faz-se necessário contar com ações e com estruturas sociopolíticas que possibilitem a mobilização:

O próprio termo 'mobilização' depende de um sentido operativo de mobilidade, que em si é um direito, que muitas pessoas não podem tomar como próprio. [...] Ninguém se move sem um ambiente propício e sem um conjunto de tecnologias. E quando os ambientes começam a desmoronar ou são categoricamente hostis, nós *tipo (sic)* 'caímos' com eles, e nossa própria capacidade de exercer os direitos mais básicos está em perigo (Vargas *apud* Butler, 2015, p. 29, tradução e grifo nossos).

Quando os processos de imobilização, enquanto dominação das massas, predominam na relação dos indivíduos com seus entornos, a experiência do trauma social impregna uma atmosfera de medo quase fantasmagórica, que não nos permite sair desse estado de emudecimento e imobilidade cíclicas, pois "[...] existe um profundo medo humano diante da imobilidade. Nós a evitamos porque ela é um estado muito semelhante à morte. [...]" (Levine, 1999, p. 28). Mas finalmente a imobilidade ou a falta de mobilidade plena habita nossas memórias "[...] no superficial e no mais profundo, no emocional, através de sensações que transpõem, que se filtram, que se inscrevem a um nível mais profundo e inconsciente" (Pastor, 2017, p. 209, tradução nossa). Como não podemos negá-las, é justamente a partir dessas existências, narrativas, poéticas e estéticas, que se demarca o alcance dos corpos indignados, performando a partir da sua própria delimitação.



Mesmo dentro dessa aparente imobilidade causada pelo trauma social, a partir dessas corporeidades dissidentes, silenciadas, invisíveis, que foram sistematicamente imobilizadas, é que conformamos nossos próprios discursos, sobretudo nas artes cênicas, em que se pressupõe que nós, artistas do corpo, temos uma estrutura que nos permite a mobilidade física, poética e estética. Sendo assim, apresento a questão que abriu passo para o exercício de criação performativa dos corpos indignados: *como se move o que nos imobiliza*²?

GENEALOGIA DO JOGO “MAPEAMENTO DAS CORPAS: A ILHA QUE EU SOU”³

A presente experimentação nasceu no grupo de pesquisa artística A.GRU.PE.CE (*A Grupa de Pesquisa Cênica*). Fundada por mim, em parceria com a pesquisadora Elaine Belavista⁴, a grupa foi gestada na ansiedade por habitar os espaços vazios no meio da pandemia da covid-19, no ano de 2020. A experimentação artística fez parte da investigação de mestrado intitulada *Performando na borda das corpas-guerra*, realizada sob orientação do professor doutor Leonardo Sebiane. A pesquisa presencial, que estava em andamento, ao entrar em contato com um meio totalmente virtual, cunhou uma preocupação com respeito à falta física das pessoas que conformam o corpo coletivo, assim como a falta de espaços físicos para nos mobilizar e experimentar a presença coletiva em/com movimento. No entanto, aquela situação emergencial que isolou as pessoas nos permitiu observar, com maior nitidez, o fato de estar conectadas através da energia, que estava sendo manifestada por meio de criações diversas. Nós, as artistas do A.GRU.PE.CE, percebemos diferentes poéticas de si no isolamento, concebendo um repertório de várias experimentações.

2 Pergunta-eixo da pesquisa *Performando na borda da corpa-guerra: uma série-documental sobre os contrapontos na ferida do trauma*, a partir das aulas da professora Ciane Fernandes, na disciplina Laboratório de Performance, que estimula os estudantes a se perguntarem: “como se move a pesquisa?”.

3 Para conhecer o trabalho, acesse: <https://padlet.com/brendaurbinatriz/a-ilha-que-eu-sou-320k0sd6hjo9swso>

4 Elaine Bela Vista é atriz, educadora, mãe solo e pesquisadora. Também é do Axé, filha de Alba Cristina (Yá Darabi) e cabeça de Nanã. Nascida em Itabuna, na Bahia, graduada em Filosofia (UESC), mestre em Artes Cênicas e doutoranda pelo mesmo programa, na linha de pesquisa V: Processos educacionais em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA).



Sugeri à *grupa* realizar um mapeamento das ilhas que somos, considerando-as como corpos-território. Sob a perspectiva de isolamento dessas ilhas, que se assemelha à sensação de isolamento causada pela covid-19.

Antes de apresentar o procedimento prático, gostaria de declarar que escolhi a palavra “mapeamento”, pois a ação de mapear é um conhecimento que exercitamos ancestralmente, a maioria das vezes apenas pretende-se desenhar algo para visualizá-lo de uma perspectiva externa. Sem pretensão de estandardizar ou formalizar o mapeamento daquelas *corpas*-território:

O mapeamento compreende um conjunto de práticas a partir das quais ideias são apresentadas e comunicadas visualmente. De fato, mesmo sem formação específica, as pessoas criam mapas para registrar uma série de informações espaciais. A história dos grupos humanos fornece exemplos abundantes e diversos de práticas de mapeamento. As características que estas imagens assumem estão relacionadas com o lugar, os grupos humanos que as criaram e os seus modos de vida (Flacso, 2022, n.p.).

Por outro lado, o objetivo da cartografia é padronizar a prática de mapeamento, conforme definido pelo site da Flacso sobre *mapeamento e cartografia*:

A partir do século XIX, formou-se um conjunto de conhecimentos formais destinados a homogeneizar, padronizar e controlar as práticas cartográficas em torno de um conjunto de referências globais conhecido como cartografia. No século XX, a cartografia institucionalizou-se e consolidou-se como a voz autorizada para definir e aprovar uma determinada imagem como mapa, e também para excluir certas práticas cartográficas (Flacso, 2022, n.p.).

Por outro lado, pensei no mapeamento das *ilhas que somos*, não apenas como o entendimento de fragmentos de terra isolados pelo horizonte marinho, mas representando em nossa presença a profundidade e vastidão do oceano. Significa que representa não apenas o destino, mas também a jornada – o movimento de partida e de chegada. Em outras palavras, a própria experiência do percurso é parte integral do conceito de ilha. Discordo da noção de que as ilhas estão “isoladas” como massas terrestres “circundadas” ou “confinadas pelo mar”. Pelo contrário, as ilhas



representam o exemplo perfeito de conexão por meio dessa relação expansiva com os oceanos. Isso pode ser observado nos registros de mitologias de várias épocas e culturas.

Tenho um fascínio pessoal por narrativas de viagens pelo mar, assim como pelas descrições de entidades marinhas ou poéticas sobre o oceano. Por exemplo, o poema de Ítaca que descreve:

ÍTACA

Quando partires em viagem para Ítaca/ faz votos para que seja longo o caminho,/ pleno de aventuras, pleno de conhecimentos./ Os Lestrigões e os Ciclopes,/ o feroz Poseidon, não os temas,/ tais seres em teu caminho jamais encontrarás,/ se teu pensamento é elevado, se rara/ emoção aflora teu espírito e teu corpo./ Os Lestrigões e os Ciclopes,/ o irascível Poseidon, não os encontrarás,/ se não os levas em tua alma,/ se tua alma não os ergue diante de ti./ Guarda sempre/ Ítaca em teu pensamento./ É teu destino aí chegar./ Mas não apresses absolutamente tua viagem./ É melhor que dure muitos anos/ e que, já velho, ancores na ilha,/ rico com tudo que ganhaste no caminho,/ sem esperar que Ítaca te dê riqueza./ Ítaca deu-te a bela viagem./ Sem ela não te porias a caminho./ Nada mais tem a dar-te (Kaváfis, 2016, n. p.).

Ou o livro *Oceano mar* de Alessandro Baricco, que inicia o romance da seguinte maneira:

Arena hasta donde se pierde la vista, entre las últimas Colinas y el mar – el mar – en el aire frío de una tarde a punto de acabar y bendecida por el viento que sopla siempre del Norte. La playa. Y el mar. Podría ser la perfección – imagen para ojos divinos –, un mundo que acaese y basta, el mundo existir de agua y tierra, obra acabada y exacta, – verdad – [...] (Baricco, 2016, p. 11).

Assim como na *Mitologia dos Orixás*, aqui uma que fala sobre Olocum:

Olocum criou coragem e foi viver com o orixá lavrador,/ mas este descobriu a particularidade/ que existia na natureza de Olocum./ A vergonha fez com que Olocum se escondesse no fundo do oceano, onde tudo é desconhecido e aonde ninguém nunca pode chegar./ Olocum nunca mais deixou o mar/ e agora só



esse é o seu domínio./ Outros dizem que Olocum se transformou numa sereia, ou numa serpente marinha que habita os oceanos. Mas isso ninguém jamais pode provar (Prandi, 2018, p. 405).

Aqueles trânsitos e imaginários sobre a mitologia marinha representam também a conexão entre uma ilha com outra ilha. “A navegação ou o viajar errático dos heróis pelo mar significa que estão expostos a perigos de vida, o que o mito simboliza pelos monstros que surgem do fundo. A região submarina se torna, dessa forma, o símbolo do inconsciente” (Diegues, 1998, p. 14). Os relatos das águas que rodeiam essas ilhas, representam também os afetos que nos atravessam e que nos unem a outras ilhas.

Fazendo uso desse imaginário da ilheidade⁵, proponho explorar o corpo como um território em disputa pela mobilidade e pela autonomia, após a expropriação sistêmica pela qual atravessam nossas corporeidades indignadas, como enuncia a feminista comunitária Lorena Cabnal sobre o território corpo-terra:

[somos] corporalidade com uma memória histórica, memória ancestral. Meu corpo é o exemplo vivo das opressões. Sobre este corpo atravessam todas as opressões, racismo, classismo, as hegemonias de pensamento dominantes... portanto neste tempo algo que me convoca é este corpo como território em disputa, dentro da lógica patriarcal, não tenho propriedades, não tenho enunciado, este corpo pertence ao sistema patriarcal, que adocece porque há sentimentos criados pelas opressões. Nascemos com corpos expropriados (Cabnal, 2016, n. p., tradução nossa).

Para ultrapassar o pensamento racional da memória da dor, da ferida e do trauma, sugeri que se designassem diferentes tipos de enunciação poética, pensando em uma perspectiva topográfica de si. “Para os antropólogos culturalistas, seria ideal que cada etnia fosse uma ilha, eventualmente ligada às outras, mas ao mesmo tempo distinta de todas as outras e que cada ilhéu fosse o homólogo de seu vizinho. Nesse sentido, a ilha seria o lugar antropológico por excelência” (Diegues, 1998, p. 16). Imaginando que somos uma ilha, quais seriam os ecossistemas emocionais que delimitam nossa memória? Entendendo desse modo que, segundo Carlos Diegues,

5 “neologismo utilizado pelos pesquisadores franceses (îleité) para designar as representações simbólicas e imagens decorrentes da insularidade e que se expressam por mitos fundadores das sociedades insulares e lendas que explicam formas de conduta, comportamentos, etc.” (Diegues, 1998, p. 41).



A ilha é, assim, um mundo em miniatura, uma imagem completa e perfeita do cosmo, pois apresenta um valor sacral concentrado. A noção se aproxima, sob esse aspecto, das noções de templo e santuário. A ilha é simbolicamente um lugar de eleição, de silêncio e paz, e sua cor é o branco (1998, p. 15).

Dessa forma, volto, num movimento espiral, às práticas dos artistas do corpo, nas quais se destacam o trabalho corporal, a evocação da memória, a presença do corpo no espaço-tempo e, por vezes, a opinião crítica e política do nosso contexto: qual seria nossa “ilheidade”?

O objetivo da experimentação é realizar um mapeamento da memória afetiva, buscando concretizar e demarcar as memórias em um papel. Assim, será possível visualizar a verdadeira essência de cada corpo nu, de cada músculo. Cada memória é sinalizada minuciosamente em cada artéria, osso, grupo muscular, órgão, tecido e célula do corpo. Também se busca o que existe além dele, ou seja, o que contém um corpo além de si mesmo? Muitas vezes as dores, os medos, as ameaças, as memórias do trauma parecem se desbordar, e até parece que apagam os limites, fazendo com que as ilhas que somos sejam inundadas, tendendo a parecer que aquela sensação de medo ou terror seja maior do que o corpo. Levine (1999) chamaria isso de “estado de imobilidade”. O mapeamento traz a possibilidade de reciclar essas memórias e materializar onde é que se sente o medo, ou o terror e designar um espaço delimitado para isso:

Sentir as dimensões do terror da guerra, através das cores, dos traços e das ausências dos mesmos, confere ao terror uma carcaça, uma borda que pode ser performada. Em outras palavras, materializar o trauma nos confere um poder de ação imediato sobre aquele objeto: podemos pisá-lo, rompê-lo, rasgá-lo, queimá-lo, dançá-lo, cortá-lo... O fato de que aquilo que nos ameaça tenha seus próprios limites em relação a nós confere um poder à autoimagem, porque então dois corpos se encontram a partir de sua autonomia: a imagem do terror da guerra e a pessoa que o sente. A pessoa pode, ou não, se relacionar com isso, a corpa decide com quais imagens se relaciona (Urbina, 2022, p. 16).

Precisei demarcar os limites que o trauma apagou em mim, para lembrar o poder dessas feridas e cicatrizes vivas, precisei demarcar limites ao terror, à dor e ao medo a partir do corpo, pois é



o corpo que se imobiliza, que se tensiona, é o corpo o início de tudo o que pode ser perceptível, inclusive o ato de lembrar:

A maioria das terapias do trauma aborda a mente pela fala e aborda as moléculas da mente com drogas. Essas duas abordagens podem ser úteis. Contudo, o trauma não é, não será, e nunca pode ser plenamente curado até que nós também abordemos o papel essencial representado pelo corpo (Levine, p. 15, 1999).

O trauma é um estado de presença que requer uma reconstrução coletiva para reintegrar aos indivíduos a sua potência, não apenas pessoal, mas também política. Podemos perceber isso nas culturas xamânicas, por exemplo, em que as doenças são um problema da comunidade, não apenas do indivíduo que padece dos sintomas:

Os médicos e profissionais da saúde mental não falam sobre recuperar almas, mas são confrontados por uma tarefa similar – devolver a totalidade a um organismo que foi fragmentado pelo trauma. Os conceitos e os procedimentos xamânicos tratam o trauma unindo a alma perdida e o corpo na presença da Comunidade (Levine, 1999, p. 63) .

Por outro lado, Lorena Cabnal discute sobre corpos adoecidos e como a acumulação de dor ancestral acaba sendo armazenada na memória corporal. A ativista destaca que a cura é uma jornada cósmico-política que exige consciência: “Finalmente, a cura é uma responsabilidade pessoal e coletiva. Curarmos para nós mesmas e para as gerações vindouras” (Cabnal *apud* López, 2018, tradução nossa). Na mesma perspectiva, podemos perceber como também para o povo indígena Purepecha as noções contrárias à construção e à organização comunitária, substituindo o “nós” por “eu”. Assim como descreve a psicóloga, escritora e pesquisadora indígena Purepecha Erandi Medina Huerta:

Falta ao P’urhépecha aquela alma que é herdeira dos preceitos historicamente construídos na Europa do século XVI e que, imposta aos povos indígenas do México, ao longo dos séculos continua a ser herdeira da construção contínua dos preceitos ocidentais, mantendo a desapropriação de seus próprios para



o que é conveniente. Em oposição, o P'urhepecha é um ser sem alma se a alma significa individualização, o hedonismo do Eu, a renúncia do nós, a competição pela auto-realização, a morte da vida comunitária, o esquecimento do conhecimento comunitário, a morte de língua, trabalho assalariado e escravizado, capitalismo (2018, p. 247).

Assim, transformar a dor em um objeto tangível, como um processo de plastificação, tem sido uma estratégia útil para evitar que o sofrimento paralise o próprio direito de nos reintegrar à rede da vida que nos conecta com outras ilhas, por meio das águas, ou seja, por meio dos afetos compartilhados. Nesse sentido, vejo as feridas como uma oportunidade para a criação dinâmica, funcionando como um elemento integrador entre a vida e a interação com o ambiente. É por isso que a autoenunciação cartográfica da ilha funciona para habitar os limites da nossa sensopercepção em coletividade, a ideia da reintegração a uma rede maior:

A ilha significa a quintessência do retorno ao lugar. Os indivíduos se encontram perdidos numa sociedade planetária, sem limite, de espaços descontínuos. Modelo reduzido do mundo, a pequena ilha oferece uma coincidência perfeita para o espírito entre os limites geográficos e os mentais. Os indivíduos, perdidos na sociedade contemporânea sem limites, têm necessidade, de tempos em tempos, de limites e referências claras (Diegues, 1998, p. 98).

Dessa forma, comecei a fazer perguntas que motivariam uma resposta criativa para criar esse mapa, não precisando ser verbal. Porque, quando as palavras acabam, é o corpo com sua habilidade de expressar o inexpressável que pode incluir tudo que não pode ser totalmente descrito com palavras.

Dito isso, pensando no objetivo principal que era propor pretextos para a criação cênica e a mobilidade para as pesquisas dos e das colegas em confinamento, tomando a corporeidade como principal fonte de conhecimento, comecei a realizar uma série de evocações alegóricas de imagens das próprias dores em relação espacial a essas experiências no corpo-território. Cabe mencionar que outras artistas já têm trabalhado a partir dessa natureza no campo das artes, assim como a atriz Sofia Leon, que, com a obra teatral *Territorio cuerpa, Cartografía poética de mi experiencia*, declara:



Quero contar que no final de 2022 iniciei um projeto intitulado Território Cuerpa e durante o processo criativo minha identidade migrou, nasci em um corpo e por vontade política mudei para uma corpa. CORPO-CORPA, uma vogal me separa da minha velha pele. O que constitui meu corpo? Átomos, água, minerais, células, sangue, fluidos, nervos, ossos, músculos, articulações, pele, gordura, cabelos, unhas. O que constitui minha corpa? Memórias, olhares, feridas, segredos, desejos, carícias, golpes, cicatrizes, amor, amor?, amor próprio, fraterno, romântico, carnal. Comidas deliciosas, choros sem fim, obsessões, drogas, abandonos, abraços, danças, medos, sexo, inseguranças, amor, amor?, amor próprio, amor erótico, expansivo, gordo (Leon, 2023, n. p., tradução nossa).

Assim como o trabalho que realiza a mesma Lorena Cabnal sobre recuperação do território corpo-terra, a partir da perspectiva feminista comunitária, a qual já mencionei anteriormente. A estratégia de realizar mapeamentos que servissem como bússolas é um recurso que nos permite olhar externamente para conseguir entender de outra maneira as características que fazem parte da nossa corporeidade. No caso de artistas do corpo pode servir como uma ferramenta para indagar futuras performances, escritas e criações, a partir de um exercício de propriocepção e autoimagem que demanda a reinvenção de si num mapa de autoconhecimento. Já que, como declara Elizabeth Jelin, a memória é até certo ponto subjetiva, o ato de lembrar implica se reinventar. Lembrar é em si mesmo uma ação performativa. Tal como era “Nos relatos das navegações, o aparecimento de ilhas no meio do oceano desconhecido e tenebroso, descritas em tempos anteriores como paradisíacas, habitadas por monstros, sereias e fadas, assegura, como a violência do choque das imagens, o assombro do leitor da época” (Diegues, 1998, p. 165). Reinventar as próprias memórias e enunciá-las com figuras metafóricas implica um exercício de desapego da descoberta de si enquanto corpos-território.



METODOLOGIA DO MAPEAMENTO

Materiais por participante: 1 papel metro do tamanho da participante; 1 giz de cera vermelho; 1 giz de cera preto. Opcionais: tintas de várias cores; giz pastel; aquarelas.

A metodologia do jogo *A ilha que eu sou: mapeamento performativo do corpo-território* se divide em camadas de mapeamentos com a seguinte ordem: primeiro mapeamento, levantamento topográfico, *scanner*, decalcando o contorno da pegada; segundo mapeamento, “zonas de guerra”; terceiro mapeamento, “zonas de paz”; quarto mapeamento, “silêncios”. Pausa para uma escrita fluida.

A partir do exercício da escrita, não necessariamente temos que jogar com todas as possibilidades do mapeamento. É possível optar por uma ou várias das seguintes variações, dependendo das necessidades e vontades do grupo: nomear outra ilha; fazer visita guiada; realizar paisagem sonora; contar a história de uma ilha vizinha; dançar a partir de elementos em comum entre as ilhas; registrar em vídeo uma ilha em repouso.

A seguir, explicarei em que consiste cada camada de mapeamento:

PRIMEIRO MAPEAMENTO

Levantamento topográfico. Antes de começar na imersão, as participantes desenharão a própria imagem com uma cor vermelha, a partir daquilo que elas/eles acham que são em dimensão física: quais são as principais características do corpo-território? Nesse primeiro mapeamento, será necessário colocar o contorno, com elementos



básicos como curvas, quebradas, litorais. Se enxergássemos aquela ilha com a ajuda de um drone, como ela seria percebida? A característica desse primeiro traço deve se dar sem julgamentos e sem abstrações; a silhueta deve ser desenhada a partir do que “eu acho que sou em dimensões físicas”.

- **Scanner:** As pessoas se deitam sobre a pele de papel, tomando consciência das partes do corpo que estão apoiadas francamente sobre o chão, fazendo um mapeamento apenas com o *scanner* interno. De olhos fechados, identificamos tensões, dores musculares e apoios no chão a partir da respiração consciente, respondendo à pergunta: como estou no dia de hoje, o que preciso para estar presente?
- **Decalcar o contorno da pegada:** com um giz de cera cor preta, decalcar fielmente o contorno do corpo. O desenho tem de se sobrepor o máximo possível com o primeiro desenho para conseguir comparar as diferenças: O que é diferente? Como eu me percebo? A minha autoimagem coincide com as minhas dimensões físicas? Qual é o meu limite físico e qual é meu limite proprioceptivo?

SEGUNDO MAPEAMENTO, “ZONAS DE GUERRA”

Os participantes se deitam de novo sobre o papel, com olhos fechados, visualizando o corpo como uma ilha, um território em disputa com zonas de conflito, zonas que não gostam do seu corpo-território, partes de si que trazem lembranças incômodas. Também podem mapear dores musculares ou lesões, ossos quebrados ou feridas. Indo muito além das anedotas, identifiquem: quais são suas *zonas de guerra* nessa ilha que você é? Podem acrescentar conceitos ou conflitos com os quais não consigam dialogar. Colocando no papel aquelas zonas em conflito, podem brincar com palavras como zona de pedras, areia frágil, pântano. Se aparecerem emoções, podem incluir uma palavra, uma cor, um símbolo ou um risco que as represente. É importante identificar e respeitar nesse processo os limites da própria dor.



TERCEIRO MAPEAMENTO, “ZONAS DE PAZ”

Trabalhando em contraponto, realizaremos os mesmos exercícios da etapa anterior, mas agora com as zonas de paz, todas as partes daquela ilha que representam zonas de paz imperfeitas. Falando desde uma perspectiva da paz que é feita apenas para aquela ilha. Pode ser uma parte pela qual se agradece, ou de que se gosta em si mesmo(a), uma parte que me dá prazer, ou a sensação de totalidade, partes daquele corpo-território que se visita para estar tranquila/tranquilo. Podem ser conceitos, palavras, práticas com as quais sintam segurança. Colocando aquelas zonas de paz imperfeitas no papel, podem brincar com nomear praias, fogueiras, montanhas. Se aparecerem emoções, sensações ou nomes, podem incluir as mesmas ou apenas uma cor, ou um símbolo que as represente.

QUARTO MAPEAMENTO, “SILÊNCIOS”

Este momento é para personalizar aquele mapa, habitando-o, dando “corpo” aos silêncios, colocando nomes de pessoas importantes, emoções, palavras soltas, cheiros, traços aleatórios, músicas ou sons que sem motivo algum estão conosco, grudados na ponta do pé, por exemplo. Também podem propor alguns objetos que materializem afetos ou que lhes caracterizem, tentando responder à pergunta: qual é o corpo além do corpo?

PAUSA PARA UMA ESCRITA FLUENTE

As participantes irão escrever durante 5 minutos o que esteja reverberando, sobre uma folha em branco e sem julgar, no fluxo contínuo.



POSSIBILIDADES

- **Nomear outra ilha:** apenas é um exercício para enxergar a variedade de bio/ecosistemas desse arquipélago. Caminhando pelo espaço, escolhem outras ilhas e colocam em uma um nome, os jogadores podem pegar algum elemento e colocá-lo na própria ilha, com o nome da ilha da qual se importou aquele elemento.
- **Visita Guiada:** as jogadoras irão realizar uma narração ao estilo de uma contação de história fantástica, improvisando a partir dos elementos mais importantes daquele corpo-território. Jogadores poderão também improvisar a partir da contação da história de uma ilha vizinha.
- **Paisagem sonora:** as jogadoras irão fazer coletivamente uma descrição sonora de uma ilha específica, realizando musicalizações a partir da voz e do corpo e partindo das cores e materialidades no mapeamento. Da mesma maneira, poderão ser feitos grupos para dançar a partir de certos elementos em comum entre as ilhas.
- **Registro de vídeo de uma ilha em repouso:** pessoalmente eu gosto muito desse registro, independentemente de selecionar algum jogo ou inventar outros. O registro das ilhas em repouso se caracteriza apenas pelo trânsito de vários corpos filmando o arquipélago para depois conseguir criar materiais audiovisuais. No *padlet* sobre mapeamento das *corpas*⁶ podemos ver vários exemplos das práticas e suas variações. No ano de 2021, no evento do II EiDCT, conseguiu-se realizar um entorno virtual do arquipélago das *corpas* a partir da presente prática, cujo entorno poderá ser visitado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=ebI8EvuAsK0> (a partir de 28'31").

Registra-se que a metodologia anteriormente delineada foi o resultado de uma modificação constante ao longo dos anos subsequentes ao nascimento da prática no meio da pandemia por covid-19. Temos outro exemplo de variação da prática, com o trabalho realizado pela pesquisadora e cineasta Ceci Alves⁷, que consistia em realizar o próprio ritual funerário do axexê das pessoas assistentes à aula.

⁶ Para conhecer o trabalho, acesse este link: <https://padlet.com/brendaurbinactriz/a-ilha-que-eu-sou-320k0sd6hjo9swso>

⁷ Cineasta negra, que imprime em seu trabalho uma narratividade musical, lidando com questões relacionadas à militância e ao protagonismo dos excluídos, de uma forma afetiva e política.



Vivia em terras de Queto um caçador chamado Odulecê / Era o líder de todos os caçadores./ Ele tomou por sua filha uma menina nascida em Irá, / que por seus modos espertos e ligeiros foi conhecida por Oiá./ Oiá tornou-se logo a predileta do velho caçador, conquistando um lugar de destaque entre aquele povo. / Mas um dia a morte levou Odulecê, deixando Oiá muito triste. /A jovem pensou numa forma de homenagear o seu pai adotivo. / Reuniu todos os instrumentos de caça de Odulecê / e enrolou-os num pano. / Também preparou todas as iguarias que ele tanto gostava de saborear. / Dançou e cantou por sete dias, espalhando por toda parte, com seu vento, o seu canto [...] (Prandi 2018, p. 310-311).

Aquela referência trouxe a lembrança da festividade do dia dos mortos no México, que tem o objetivo de dar corpo à memória, festejando a ausência física daqueles que faleceram, realizando uma ponte da morte até a vida através do corpo das pessoas que em vida semeiam, como oferenda à terra, àqueles que amaram. Foram adicionados textos e música como *gatilhos* da memória, enquanto os participantes realizavam seus mapeamentos, permitindo aos assistentes adentrarem na experiência de dar corpo à memória, já que, como menciona Beth Lopes:

O corpo é o espaço da memória do performer, o lugar onde os sentidos se constituem perante o público. As ações compõem a sua linguagem, história e ideologia (todos têm uma). O espaço da memória é um lugar de trânsito de ideias e sentimentos, um lugar de subjetividades, de revelação da interioridade do performer na razão direta da sua exterioridade (2009, p. 137).

É necessário criar estratégias que ajudem a imaginar e ressignificar os limites físicos do corpo em relação à imaterialidade das memórias, pois, muitas vezes, no processo do trauma, a percepção é de que a sensação, lembrança ou imagem é maior do que o próprio corpo. A reinvenção do próprio corpo abre a possibilidade de habitar outras poéticas.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Materializar as emoções é criar oportunidades para explorar novas interpretações poéticas de nossas memórias. O exercício de traçar a ilha dos nossos afetos tem proporcionado não somente a chance de ilustrar a tangibilidade da guerra ou da paz, conforme a vivência individual de cada um, mas também de oferecer a oportunidade de reinventar a experiência com nossos próprios pontos de vista sobre como habitamos nosso corpo coletivo.

A aplicação da cartografia e do mapeamento, como perspectivas metodológicas, no universo das artes, tem se revelado, historicamente, como um instrumento capaz de decifrar as características únicas das comunidades. Quando voltamos nosso olhar para a contemplação dos corpos, enquanto territórios que carregam a marca da indignação, da fragmentação e do trauma, nos deparamos com uma experiência enriquecedora. Por um lado, somos indivíduos inseridos em uma coletividade, e, por outro, carregamos em nós a memória das zonas de guerra, assim como das zonas de paz. Essa dualidade cria um contraponto interessante na relação que estabelecemos com nosso próprio corpo, nossas memórias e com o ambiente que nos rodeia. O corpo contém tudo. Assim, ao mapearmos esse corpo-território, conseguimos identificar possíveis reinvenções da propriocepção, ou seja, a percepção que temos de nós mesmos e do espaço que ocupamos.

O propósito desta experiência artística, aqui descrita, é liberar as vivências por meio do mapeamento e descobrir, na fissura entre as zonas de paz e as zonas de guerra dos corpos indignados, a demarcação do limite dessas experiências no acervo de memórias corporais dos *performers*. A força do mapeamento, como uma análise do corpo enquanto território em disputa, serve como catalisador para a criação performativa. Isso resulta em um estado de presença e de inventividade, que estabelece uma identidade guiada por princípios éticos, poéticos e estéticos nas produções cênicas.

Por outro lado, considero imprescindível abordar a questão do trauma além dos limites da psicologia e da psiquiatria, explorando-o através da perspectiva dos artistas do corpo. Ou seja: o que



os artistas do corpo têm a dizer sobre as memórias do trauma, da dor, da raiva, da indignação, do medo e do terror? Essa abordagem proporciona reflexões profundas sobre a presença e a representação dos corpos na contemporaneidade. O trauma pode ser explorado tanto esteticamente quanto poeticamente. Na era atual, a violência nos faz conviver com as cicatrizes não apenas de uma sociedade que carrega dores ancestrais, mas como os povos latino-americanos, em particular, absorvem essa dor em sua rotina diária. Se não compreendemos como a dor social nos afeta e nos transforma, ela pode gerar um impulso compulsivo que nos conduz a um ciclo vicioso de sofrimento. Isso pode resultar na proliferação abstrata do medo e do terror em nossa autoimagem, de formas intensificadas e exacerbadas.

Acredito que a prática artística chamada “A ilha que eu sou”, que envolve o mapeamento dos afetos, possibilita introduzir um limite tangível à nossa própria experiência. É como uma reciclagem dos nossos registros mnemônicos, uma maneira de revisitar e reorganizar as memórias de nossas vivências.

REFERÊNCIAS

- » BARICCO, Alessandro. *Océano mar*. 1. Ed. México: Editorial anagrama y Colofón, 2016.
- » CABNAL, Lorena. Produção: Ana Lucía Faerron Angel. (2016). Sanando nuestro territorio cuerpo-tierra, documental. Quince-UCR. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fwba3zTJxvw>. Acesso em: 23 out. 2022.
- » DIEGUES, Antônio Carlos Sant’Ana. *Ilhas e mares*: simbolismo e imaginário. São Paulo: Editora Hucitec, 1998.
- » FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo em experiência. *Revista LUME*. Campinas, SP: UNICAMP, vol. 4, dez. 2013.
- » FLACSO. *Pensar con Mapas/ Mapeo y cartografía*. Pensar la historia, 2022 Buenos Aires, Argentina. Disponível em: <https://thinkinghistories.com/pensar-con-mapas/mapeo-y-cartografia>. Acesso em: 10 mar. 2024.



- » JELIN, Elisabeth. *Los trabajos de la memoria*: memorias de la represión. Madrid: Siglo veintiuno de España, 2002. 160 p. ISBN 84-323-1093-X.
- » KAVÁFIS, Konstantinos. *apud* BORGES da Fonseca Ísis. Ítaca (em três traduções). *singularidade – poesia e etc.* São Paulo, 2016. Disponível em: <https://singularidadepoetica.art/2016/02/24/konstantinos-kavafis-itaca-em-tres-traducoes/>. Acesso em: 10 mar. 2024.
- » LEON, Sofía Alondra. Territorio Cuerpa, una cartografía poética de mi experiencia. *Medeas investigadoras*. 2023, Yucatán, México. Disponível em: <https://medeasinvestigadoras.com.mx/2023/11/30/territorio-cuerpa-una-cartografia-poetica-de-mi-experiencia/>. Acesso em: 21 mar. 2024
- » LEVINE, Peter. *O despertar do tigre*: curando o trauma. 3. ed. São Paulo: Summus, 1999
- » LOPES, Beth. *A performance da memória*. Sala Preta, [S. l.], v. 9, p. 135-145, 2009. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v9i0p135-145. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397>. Acesso em: 6 mar. 2022.
- » LÓPEZ, Eugenia. *Lorena Cabnal*: Sanar y defender el territorio-cuerpo-tierra. México: Avispamidia. 26 jun. 2018. Disponível em: <https://avispa.org/lorena-cabnal-sanar-y-defender-el-territorio-cuerpo-tierra/>. Acesso em: 3 jan. 2021.
- » MEDINA HUERTA, Erandi. *Mintsita ka Tsipekua*: el corazón y la vida. Apuntes hacia una psicología P'urhépecha. Em: Teoría y Crítica de la Psicología. (2018), p. 235-253. Disponível em: <http://www.teocripsi.com/ojs/> (ISSN: 2116-3480). Acesso em: 23 out. 2022.
- » NÚÑEZ, Geni. *Descolonizando AFETOS*: experimentação sobre outras formas de amar. 2 edição. São Paulo: Paidós, 2023.
- » PASTOR, Raquel. *Pina Baush*. Lo que el cuerpo sabe de la guerra y otros desastres. Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social, v. 12, p. 207-217, 9 oct. 2017 <https://doi.org/10.5209/ARTE.57572>.
- » PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- » SERRANO, Leonardo Sebiane. *Corporeidades Mestiças*: pesquisa somático-performativa como uma opção descolonial. Campinas, SP, p. 21-32, ano 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647709>. Acesso em: 23 out. 2022.



- » SCIALOM, Melina. A prática-como-pesquisa nas artes da cena: discutindo o conceito, metodologias e aplicações. *In*: Fernandes, Ciane; Santana, Ivani; Sebiane, Leonardo. (Orgs.) ***Performance, Somática e Novas Mídias***. Salvador: EDUFBA. No prelo.
- » URBINA, Brenda. ***Performando na borda da corpa-guerra***: uma série documental sobre os contrapontos na ferida do trauma. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, Bahia. p. 194. 2022.
- » VALENCIA, Sayak. ***Capitalismo Gore***. 1a. edição. Espanha: Melusina, 2010.
- » II EIDCT – Mesa: ***Relatos dos Laboratórios***. [S. l.: s. n.], 3 dez. 2021. 1 vídeo (102 min). Publicado por EIDCT.21. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ebl8EvuAsK0>. Acesso em: 22 dez. 2023.



COMO TUDO ISSO ATRAVESSOU NOSSOS CORPOS?

Relato de uma experiência com
práticas pedagógicas performativas

CRISTIANE SANTOS BARRETO

Professora da Escola de Teatro da UFBA, Cristiane Barreto é também credenciada no Mestrado da PROFARTES IHAC/UFBA. É vice-coordenadora do GT Pedagogia das Artes Cênicas da ABRACE (2024-2025); coordena o subprojeto Artes/Teatro do Programa Residência Pedagógica da CAPES/UFBA e o projeto de pesquisa Dispositivo sorobô: procedimentos para uma pedagogia do olhar. Atua também no G-PEC - Grupo de Pesquisa em Poéticas, Processos e Pedagogias da Encenação Contemporânea, vinculado ao PPGAC/UFBA. Possui experiência profissional como atriz, diretora, dramaturga e produtora cultural.

RESUMO

Este artigo contém um relato analítico-descritivo de experiência vivenciada ao longo de atividades referentes ao componente curricular obrigatório Laboratório de práticas pedagógicas II, do curso de Licenciatura em Teatro, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, UFBA, ministrado no segundo semestre de 2022. O Plano de Curso desenvolvido pelo componente teceu articulações com temas transversais, tais como “A preservação do meio ambiente” e “A pandemia de covid-19”. Assim, os temas destacados se tornaram mola propulsora para o processo de ensino e de aprendizagem experienciado no decorrer do semestre, que marcava o retorno às aulas presenciais da referida universidade. A ênfase metodológica do curso foi concentrada nas pesquisas sobre os temas; nas práticas pedagógicas performativas – a partir do processo de criação de unidades cênicas/células em grupo; bem como na realização de intervenções artísticas em espaços públicos, como possibilidade de atividade extensionista, proposta pelo próprio componente curricular. Destacam-se como bases teóricas que sustentaram a experiência: os estudos sobre os *viewpoints*, de Anne Bogart e Tina Landau (2017); a noção de teatro pós-dramático, partindo da obra referencial de Hans-Thies Lehmann (2007); o teatro performativo, com Josette Féral (2008); a intervenção em espaços públicos, com Carminda Mendes André (2011); a *cartografia* como metodologia de pesquisa-intervenção, com Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia (2010); a necessidade da preservação ambiental, Ailton Krenak

(2019); além de pesquisas sobre a pandemia e suas consequências para o meio ambiente, em que foram utilizadas diversas fontes. Os resultados obtidos podem ser avaliados através da apreciação de depoimentos dos estudantes, copesquisadores, sobre o processo de ensino e de aprendizagem aqui relatado; sobre a criação cênica colaborativa e acerca da apresentação da célula performativa em espaço alternativo da cidade de Salvador, Bahia.

PALAVRAS-CHAVE:

Pedagogia do teatro. Tema transversal. Viewpoints. Performativo. Intervenção.

HOW DID ALL THIS GET THROUGH OUR BODIES? REPORT OF AN EXPERIENCE WITH PERFORMATIVE PEDAGOGICAL PRACTICES

ABSTRACT

This article contains an analytical-descriptive report of experience throughout activities related to the mandatory curricular component, Laboratory of Pedagogical Practices II, of the Degree in Theater course, at the Theater School of the Federal University of Bahia, UFBA, taught at second semester of 2022. The Course Plan developed by the component linked cross-cutting themes, such as "The preservation of the environment" and "The covid-19 pandemic". Thus, the highlighted themes became a driving force for the teaching and learning process experienced throughout the semester, which marked the return to face-to-face classes at the aforementioned university. The methodological emphasis of the course was concentrated on research on the topics; in performative pedagogical practices – based on the process of creating scenic units/ group cells; as well as carrying out artistic interventions in public spaces, as a possibility for extension activities, proposed by the curricular component itself. The following stand out as theoretical bases that supported the experience: studies on viewpoints, by Anne Bogart and Tina Landau (2017); the notion of post-dramatic theater, based on the referential work of Hans-Thies Lehmann (2007); performative theater, with Josette Féral (2008); intervention in public spaces, with Carminda Mendes André (2011); cartography as a research-intervention methodology, with Eduardo Passos, Virgínia Kastrup and Lílíana da Escóssia (2010); the need for environmental preservation, Ailton Krenak (2019); in addition to research on

the pandemic and its consequences for the environment, in which various sources were used. The results obtained through testimonies from students, co-researchers, will be analyzed about the teaching and learning process reported here, about collaborative creation and about the presentation of the performative cell in alternative spaces in the city of Salvador, Bahia.

KEYWORDS:

Theater pedagogy. Transversal theme. Viewpoints. Performative. Intervention.



INTRODUÇÃO

O artigo contém um relato analítico-descritivo do processo criativo de experimento cênico performativo desenvolvido ao longo do segundo semestre de 2022, bem como do processo de ensino e de aprendizagem inter-relacionados. As atividades foram realizadas pelo componente curricular obrigatório Laboratório de práticas pedagógicas II, do curso de Licenciatura em Teatro, Escola de Teatro da UFBA (Universidade Federal da Bahia).

O componente com carga horária¹ total de 85 horas (5 horas semanais – sendo 51 horas destinadas a atividades extensionistas) foi ofertado para estudantes do segundo semestre. A ementa presente no Projeto Político-pedagógico (PPP) do curso determina:

Aplicação articulada em práticas laboratoriais dos conteúdos didático pedagógicos e específicos do fazer teatral no contexto escolar, com ênfase na abordagem de temas relacionados à educação para o meio-ambiente. Realização de prática de natureza extensionista através da oferta de cursos, oficinas ou eventos para a comunidade. Conteúdo programático definido de acordo com projeto e abordagens inter e transdisciplinares propostos no período (UFBA, PPP, Escola de Teatro, 2020).

A turma era composta por 20 estudantes² que fazem parte deste relato como copesquisadores e também autores e autoras da escrita cênica desenvolvida. A maioria tinha ingressado no primeiro semestre de 2022, mas alguns deles já eram veteranos e estavam atrasados por conta de questões relativas ao período de ensino remoto, adotado pela Universidade no período crítico da crise sanitária (de 2020 a 2021), durante o qual muitos componentes curriculares práticos não foram ofertados pela referida unidade.

A diversidade do perfil dos estudantes que integravam a turma era percebida na explicitação de seus objetivos, de seus interesses, de suas experiências anteriores com o teatro, como, também, na compreensão de suas realidades socioculturais, dentre outros elementos observáveis ao longo do processo educacional.

1 A partir de 2023, a carga horária do componente curricular Laboratório de práticas pedagógicas II, integrante do curso de Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da UFBA, passou a ser de 90 horas, sendo que 60 horas foram reservadas a atividades extensionistas.

2 Amanda Strussmann Ott Mayer, Emanuelle Cavalcante Rocha Silva, Fernanda Silveira Machado, Gabriel Melo Tavares, Giulivan Lopes Santana, Kaila Janaina de Jesus Bezerra, Jayana Mendes de Souza Araújo, Leticia da Silva Arcanjo, Lorrann Costa Santos, Marcus Vinicius Natharde Oliveira de Melo, Micaella Dias de Jesus, Monalisa Santana Barbosa, Akin de Jesus Souza Silva, Nubya Guimarães Romeiro do Nascimento, Quilomba Valério da Silva Santos, Raissa dos Santos Paixão, Rosângela Souza Daltro dos Santos, Ruda Haron Ferreira de Souza e Tarsila Caldas Carvalho.



É importante ressaltar que foi nesse segundo semestre de 2022 que a UFBA retornou plenamente para as aulas presenciais. Até o primeiro semestre daquele ano, ainda tivemos algumas aulas remotas ou híbridas. Diante disso, iniciamos o processo com uma escuta coletiva – professora e estudantes – sobre aspectos relacionados à pandemia de covid-19, ao meio ambiente e ao *corpo*. Partindo do objetivo geral de desenvolver práticas performativas com base nos temas transversais “A preservação do meio ambiente” e “A pandemia de covid-19”, definimos os objetivos específicos: compreender a importância de inserir temas transversais nas práticas pedagógicas em teatro; articular práticas performativas e temas transversais; pesquisar formas de intervenção em espaços alternativos, educacionais (formais e não formais); e refletir sobre o processo.

Para melhor compreensão da abordagem desenvolvida pelo artigo, sobre o recorte com os temas transversais, sinalizo que

[...] transversal pode ser definido como aquilo que atravessa. Portanto, temas transversais contemporâneos, no contexto educacional, são aqueles assuntos que não pertencem a uma área do conhecimento em particular, mas que atravessam todas elas, pois delas fazem parte e a trazem para a realidade do estudante. Na escola, são os temas que atendem às demandas da sociedade contemporânea, ou seja, aqueles que são intensamente vividos pelas comunidades, pelas famílias, pelos estudantes e pelos educadores no dia a dia, que influenciam e são influenciados pelo processo educacional (BRASIL, 2019, p. 7).

Posto isso, parto então para o relato do processo *cartográfico* de investigação sobre como nossos corpos foram afetados pela pandemia e pelo meio ambiente, ou seja, um olhar e uma escuta sensibilizados e críticos para a pandemia de covid-19 e suas consequências socioambientais. Para tanto, foram dados estímulos-provocações durante as aulas através da metodologia escolhida: *viewpoints*.



ENVOLVIMENTO ORGÂNICO, FÍSICO E INTUITIVO

Em nossas rodas de conversas e experimentações iniciais, foi impossível não perceber e não refletir sobre a relação direta que houve entre o início da pandemia e a ação perversa e antropocêntrica da sociedade capitalista sobre o que entendemos como natureza – um entendimento eurocêntrico, branco, masculino e ocidental.

A respeito dessa visão predatória em relação ao que chamamos de natureza, a leitura de Ailton Krenak (2019) nos alertou para a busca de um reordenamento de relações e da compreensão de que somos tão parte desse organismo vivo quanto os rios, as árvores e os pássaros. Refletimos sobre os episódios de desmatamentos e queimadas, sobre o assassinato de espécies animais e sobre a quantidade de lixo que dispensamos diariamente sobre a Terra. O vírus também nos mostrou o destino dessa perspectiva: a que leva essa relação econômica pautada num *modus operandi* de exploração abusiva, violenta, essencialmente focada no lucro, e que não se atém ao cuidado com o que está promovendo o próprio lucro – os chamados recursos naturais. Contemplamos a possibilidade de um eventual colapso para a nossa espécie e para tantas outras – que inclusive já estão se extinguindo, cotidianamente.

Ficando, inclusive, a reflexão sobre como vivemos sob esse sistema capitalista – com pessoas trabalhando precariamente, sem dignidade, passando fome, sem moradia, morrendo por doenças curáveis.



AS PISTAS QUE SURGEM NOS CAMINHOS...

Para Eduardo Passos e Regina Benevides de Barros (2010), a *cartografia* como metodologia de pesquisa-intervenção

pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo [...] No entanto, não se trata de uma ação sem direção, já que a cartografia reverte o sentido tradicional de método sem abrir mão da orientação do percurso da pesquisa [...] a diretriz cartográfica se faz por pistas que orientam o percurso da pesquisa sempre considerando os efeitos do processo do pesquisador sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados (Passos; Barros *in* Passos; Kastrup; Escóssia, 2010, p. 17).

Para identificar as “pistas” que apareceram no nosso percurso através dos experimentos práticos, a busca da relação dos temas transversais definidos com o corpo, com o espaço e com o tempo, escolhi utilizar a técnica dos *viewpoints* (vps). Desde 2015, tenho experimentado e aprofundado conhecimentos sobre essa espécie de jogo improvisacional na sala de aula em alguns componentes curriculares, em exercícios relacionados a projeto de pesquisa desenvolvido e, também, em processos criativos de cenas ou de espetáculos.

Essa técnica foi organizada pela diretora Anne Bogart e pela coreógrafa Tina Landau, na década de 1980, com o objetivo de treinar atores e atrizes. As autoras relatam a criação inicial de seis *vps* para a dança na década de 70, pela coreógrafa americana Mary Overly: espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história. Bogart e Landau se apropriaram e fizeram uma adaptação do que Overly propôs. Ampliaram de seis para nove *vps*. Para elas, tem-se aí um conjunto de princípios do movimento através do tempo e do espaço. Tal conjunto é desenvolvido para o exercício de criação em grupo, de maneira colaborativa. Para as autoras, trata-se de “uma filosofia traduzida em uma técnica para: 1) treinar performer; 2) construir coletivos; e 3) criar movimento para o palco” (Bogart; Landau, 2017, p. 24).



As práticas desenvolvidas durante as aulas foram direcionadas com mais ênfase para a experimentação dos *vps* físicos ou de movimento. Segundo Bogart e Landau (2017), foram concebidos para o teatro como procedimento de treinamento autoral e de criação cênica. São divididos em físicos e vocais. Os físicos são subdivididos em espaço-tempo: relação espacial, resposta cines-tésica, forma, gesto, repetição, arquitetura, andamento, duração e topografia. Os *vps* vocais são: timbre, altura, dinâmica, andamento, duração, resposta cinestésica, forma, gesto, arquitetura, aceleração/desaceleração, repetição e silêncio.

Com os *vps*, estudantes desenvolveram suas sensibilidades e percepções iniciais dos temas da investigação proposta através do que Landau e Bogart (2017) denominam “escuta extraordinária” e “foco suave”. Esses recursos buscam atingir uma atenção potente para o quê e quem está no entorno, uma escuta sensível; além de desenvolver a visão periférica. Buscam também a compreensão da relação entre corpo, espaço e tempo. Não há separação. Todos se conectam de alguma forma com o que acontece externa e internamente aos corpos. As possíveis conexões foram feitas entre os corpos-espaços-tempos individuais e coletivos e se tornaram estímulos ativados.

Os *vps*, adotados como pontos de partida para o surgimento e desenvolvimento das células performativas, proporcionaram uma integração sensorial e uma harmonia para a turma, cuja encenação foi concebida em processo. Atuantes estiveram expostos ao caos criativo (André, 2011). Paralelamente, foram introduzidas as rodas de conversa e as tempestades de ideias para investigarmos as vivências de cada um nesse período pandêmico e, a partir das discussões, surgiram elementos que viriam a ser incluídos e tratados nos experimentos nas aulas e introduzidos naturalmente na criação das células, como os materiais comuns ao cotidiano pandêmico: álcool, máscaras, jornais, notícias, boletins diários, dentre outros.

As experimentações, voltadas para o objetivo de construir as células, tinham por pressuposto a criação colaborativa, e minha função, como professora-encenadora, era a de propor estímulos para o processo criativo das células performativas.



IMAGEM 1
IMAGEM 2
IMAGEM 3

Sala de aula da Universidade Federal da Bahia, PAF 5, *campus* Ondina. Foto: Arquivo pessoal de Cristiane Barreto, 2022.2

No decorrer das aulas, estimei o estabelecimento de um estado de *presença*, um envolvimento pelo aqui e agora, isto é, um estado de prontidão para se relacionarem com os espaços e os tempos coletivos, as arquiteturas, os andamentos, as durações e as repetições. Era necessário ativar a atenção, a ação e a reação – presentes nos *vps*. Com esse estado receptivo, de acordo com as indicações de cada *vps*, aos poucos, foi possível que os estudantes compreendessem nos seus corpos a expressividade e os sentimentos associados aos temas em questão – meio ambiente e pandemia – e valorizassem as experiências pessoais de cada participante. Despertaram, assim, para a relação com o outro e com o espaço-tempo, com a capacidade de aguçar os sentidos e com o sentir.



IMAGEM 4
IMAGEM 5

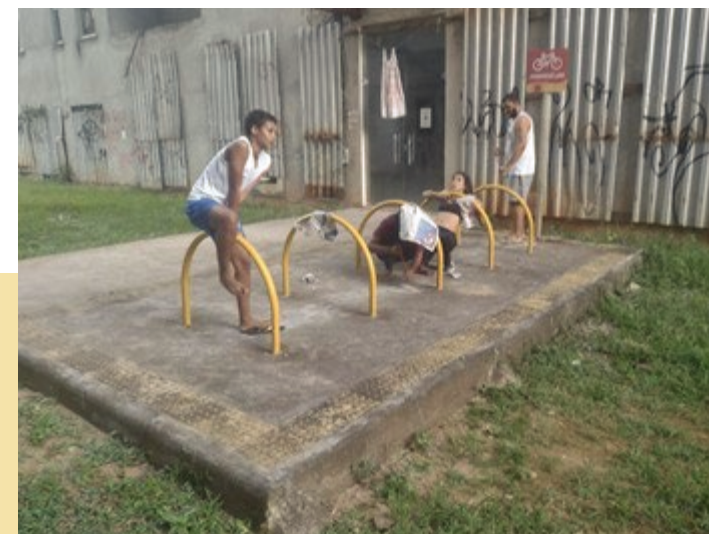
Sala de aula da Universidade Federal da Bahia, PAF 5, *campus* Ondina. Foto: Arquivo pessoal de Cristiane Barreto, 2022.2

As aulas aconteceram até determinado período dentro da sala de aula e, a partir do momento em que os estudantes começaram a demonstrar mais autonomia, no que diz respeito ao jogo proposto pelos *vps*, foi feito o convite para participarem de aulas nas áreas externas da universidade, as quais são permeadas de muita vegetação, como árvores, plantas, flores, possibilitando diversas outras formas de exploração espacial.

Essas experimentações ao ar livre e em espaços diversos foram bem relevantes para o laboratório sensível de cada estudante e também para a criação das células performativas.

IMAGEM 6
IMAGEM 7

Área externa da Universidade Federal da Bahia, *campus* Ondina. Foto: Arquivo pessoal de Cristiane Barreto, 2022.2





AÇÃO E INTERVENÇÃO PERFORMATIVA

Outras leituras foram realizadas paralelamente aos experimentos práticos com os *viewpoints*, referentes à pesquisa teórica dos conceitos de performatividade e de intervenção. Sobre performatividade, foram indicados à turma vídeos referenciais que apresentavam performances e intervenções em espaços públicos diversos e a leitura de Josette Féral (2008) para melhor compreensão do termo “performativo”. Segundo a autora, trata-se da convocação do/da *performer* a “fazer”, a “estar presente”, a assumir os riscos e a mostrar o fazer. Em outras palavras, trata-se de afirmar a performatividade do processo.

Apresentei também o conceito de teatro pós-dramático, defendido pelo teórico alemão Hans-Thies Lehmann (2007), para quem não se trata de um novo tipo de escritura cênica, mas sim de um modo novo da utilização de significantes no teatro – que exige mais presença do que representação; mais experiência partilhada do que transmitida; mais processo do que resultado; mais manifestação do que significação; mais impulso de energia do que informação. Talvez, por essas considerações, Lehmann exemplifica a performance como uma das manifestações do teatro pós-dramático. De acordo com Patrice Pavis, “o performer, diferentemente do ator, não representa um papel, age em seu próprio nome” (2010, p. 55). Para Féral (2008), Lehmann analisou com precisão essa diversidade de características encontradas atualmente na cena contemporânea, mas prefere utilizar o termo performativo, ou seja, ambos abordam questões similares.

A performance é uma linguagem que se apropria de outras linguagens artísticas e procura riscos estéticos, combinações inusitadas, dilatações de antigos limites, exploração de espaços alternativos, interface com novas tecnologias, novos olhares do público. A performance cria fricções entre as diversas linguagens artísticas, como sinaliza Rose Lee Golberg:

Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música,



dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução (Golberg, 2006, *apud* Barreto, 2016, p. 55).

À medida que os/as estudantes experimentavam no corpo sensações em diferentes espaços, percebíamos as inúmeras formas de propormos e criarmos intervenções performativas. Temas e objetos aparentemente banais ganhavam contornos, ampliando significados. Mensagens reflexivas e politizadas chegavam ao processo de criação de modo inesperado e se integravam em espaços públicos. Na busca da compreensão sobre os pontos em comum entre as questões da pandemia e do ambiente, pesquisamos o lugar do corpo e do espaço quando colocados diante do cruzamento desses temas. A intenção era dispormos do corpo como objeto à visão do público. Não só à visão observacional, mas também à interação. A ideia era que todos/todas estivessem conscientes e disponíveis para a possibilidade de se relacionar com a plateia que ali estivesse, sem a preocupação com a aprovação ou desaprovação desse olhar externo. Foi então que chegamos à leitura de André (2011) sobre o conceito de intervenção:

A ação intervencionista é a ação de espaço que tem por meta resistir às práticas condicionadoras da sensibilidade do cidadão, bem como aos dispositivos de direcionamento das respostas politicamente corretas em relação ao padrão desejado. *Do espaço e não no espaço, pois é a ação constituída desse espaço, é, se quisermos, uma modalidade de cultura popular* (p. 78, grifos da autora).

No decorrer da formação de grupos e criação das células performativas, os/as estudantes foram estimulados/as através de atividades que ativassem a memória de como foram os dois anos de isolamento devido à pandemia de covid-19 e seus efeitos psicológicos, emocionais e sociais.

Alguns exercícios com os *vps* foram bem importantes para o processo criativo, a consciência individual e coletiva e sobre como os temas atravessaram os corpos dos/das estudantes. Dentre outros, destaco o exercício denominado “sapatos” (Bogart; Landau, 2017, p. 108), no qual solicitei inicialmente que escolhessem entre si pequenos grupos de até cinco



participantes para se relacionarem e jogarem em um espaço delimitado por nossas sandálias ou tênis – que podia expandir ou diminuir – e depois, rotativamente, alguns iam sendo convidados para sair e outros convidados por mim para entrarem no lugar dos que saíam, sempre permanecendo cinco.

Outro exercício bem significativo e repetido em alguns momentos e em espaços diferentes foi o denominado “o fluxo” (Bogart; Landau, 2017, p. 88), que desenvolveu no grupo a percepção do espaço e dos corpos através do foco suave, da escuta extraordinária e da visão periférica. Os participantes foram dispostos em um círculo devendo permanecer em silêncio. Eram livres para se movimentar, desde que fosse possível atravessar “portas imaginárias” – o espaço entre duas pessoas. Esse espaço poderia existir entre pessoas que estivessem próximas (uma do lado da outra) ou em diferentes cantos da sala (nos extremos, por exemplo). O objetivo é visualizar uma porta entre os corpos e só se movimentar se houver uma porta a ser atravessada. Caso não houvesse alguma possibilidade de porta, a pessoa ficaria sem se movimentar e aguardaria até o momento que novos estímulos e novas portas surgissem para atravessar. Com isso, foi possível desenvolver uma conexão coletiva e no tempo presente. Posteriormente, solicitei que cada um introduzisse, nos deslocamentos entre uma porta e outra no espaço e no tempo, os *viewpoints*. Os corpos presentes iam se transformando em formas, com e sem som, intenção, explorando os níveis alto, médio e baixo, interagindo com o espaço e com o outro, repetição de movimentos (criado seja pela própria pessoa, seja por outra do grupo), cada um reagindo ao que era feito. Esses exercícios serviram como base para adentrar o estudo do performativo e foram também o ponto de partida do produto final realizado pela turma.

Através da memória corporal de cada um e do coletivo, as lembranças do que nos atravessou durante a quarentena apareceram: o abandono, a solidão, o desespero, o medo, a saudade, a ausência, a raiva, a morte e também os momentos de alegria ou de euforia, e a fusão desses sentimentos que nos transbordaram nesses últimos anos. Nesse mesmo processo de rememorar e construir, traçamos a consolidação de um ambiente de acolhimento e troca. Em uma das aulas, as vivências partilhadas tornaram-se contribuições a serem introduzidas na criação das células performativas.

A partir disso, delimitamos com melhor precisão as questões que mais atravessaram todo o grupo e que necessitavam ser faladas cenicamente, sendo o principal (o que transpassou e motivou



a criação das células performativas): as consequências psicológicas do isolamento social. Além da atividade de leitura individual dos textos e notícias, a leitura das propostas de cada estudante também reverberou no resultado final.

Após as três células performativas serem definidas, com base em discussões em sala de aula, optamos em unir todas em uma só célula, devido às narrativas comuns. Foram pensadas em conjunto as adaptações e transições de uma para outra e, para melhor adequação, sugeri algumas alterações para que todos pudessem fazer parte de uma única célula em movimento. Obviamente, alguns resistiram diante do apego ao extenso material pesquisado, mas houve um consenso, ao fim, diante das demandas que envolviam o final do semestre letivo e também a disponibilidade de todos para estarem em ensaios extras ou até nos dias e nos espaços em que aconteceriam as intervenções performativas.

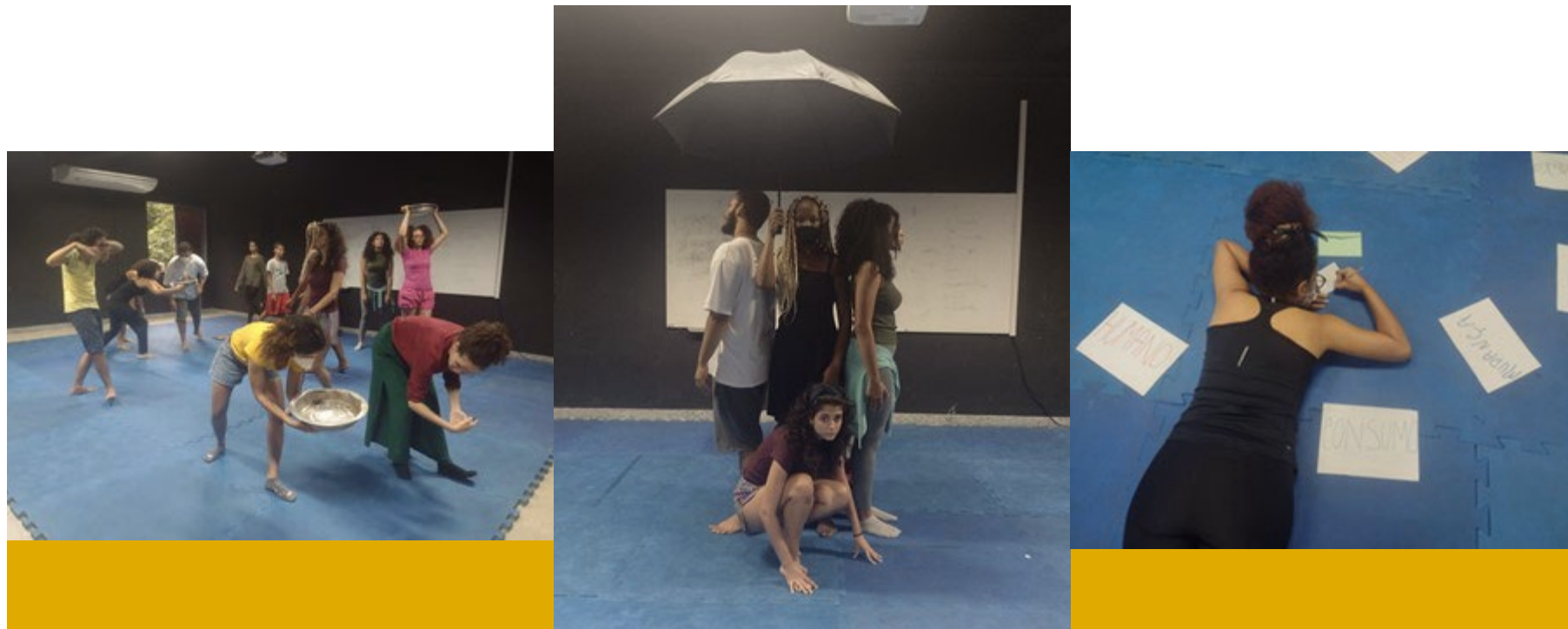


IMAGEM 8
IMAGEM 9
IMAGEM 10

Sala de aula da Universidade Federal da Bahia, PAF 5, *campus* Ondina. Foto: Arquivo pessoal de Cristiane Barreto, 2022.2



A escolha do figurino foi feita a partir das nossas interações em rodas de conversa. Sugeri que escolhessem algo econômico, que todos/todas tivessem em casa ou que pudessem conseguir facilmente. Além disso, como as intervenções performativas aconteceriam em espaços diversos, indiquei que escolhessem roupas com as quais pudessem sentar-se, deitar-se ou movimentar-se com liberdade. A ideia de usar peças de roupas diversas em diversos tons de verde ou terrosos foi dada por uma das participantes, e acolhida pela maioria.

No início do semestre, considerei a possibilidade de que as intervenções acontecessem nos pátios, quadras e áreas verdes de escolas públicas, porém, como os/as estudantes não conseguiram encontrar escolas receptivas para o mês de novembro (2022), devido ao período de atividades avaliativas que acontecem ao fim do ano letivo ou à suspensão de aulas nessa época por conta dos jogos da Copa do Mundo, optamos, então, por espaços públicos e ao ar livre. Foi decidido em consenso que seriam feitas três intervenções na cidade de Salvador: no Farol da Barra (Barra), na Praça do Campo Grande (Centro) e na Praça do Terreiro de Jesus (Centro Histórico). Esses são locais de muita movimentação de pessoas no horário escolhido (a partir das 16h30). Entretanto, diante da finalização do semestre na universidade e do fato de que alguns estudantes estavam ensaiando as mostras finais de outros componentes curriculares do curso, em consenso decidimos que seriam feitas apenas duas intervenções: no Farol da Barra e na Praça do Campo Grande. No dia planejado para a ação na Praça do Campo Grande, tivemos alguns imprevistos: muita chuva, uma estudante torceu o pé e outra testou positivo para covid-19. Então, infelizmente, realizamos apenas uma intervenção, a do Farol da Barra.

O resultado das experimentações foi uma intervenção performativa que permeou, através de símbolos, signos, gestos e palavras, todas essas questões e reflexões postas acima acerca do meio ambiente e da pandemia. Composta por três células – *Jardineiro de objetos*, *Roda de “nãos”* e *Ferida colonial* –, ficou evidente para nós o poder de ressignificação, característico das potências que a arte é capaz de permitir. Também evidenciou-se o caráter de troca da arte teatral: permitir-se trocar, permitir que as trocas possibilitem criar e conectar (consigo mesmo e com o grupo). Trocas essas que, observa André, afetam “a cena e o pequeno mundo ao redor” (2011, p. 67) e que são possíveis apenas quando se está em configurações coletivas.



IMAGEM 11

Card de divulgação.
Produção da turma
de estudantes,
novembro/2022



Descrevo resumidamente cada célula performativa, sendo que as três foram transformadas em uma (como já dito). Havia uma transição entre uma e outra, mas sempre contamos com a imprevisibilidade do aqui e agora e da adaptação com a realidade do espaço público:

- **Jardineiro de objetos:** A primeira célula performativa iniciava com um jogo de *viewpoints* aberto e, aos poucos, três participantes pegavam, cada um, bacias com folhas secas que estavam dispostas no chão. Após a movimentação com as bacias, a maioria dos/das *performers* se distanciavam, entregando folhas secas das bacias para possíveis transeuntes-espectadores. Uma das *performers*, no centro do espaço, abria um guarda-chuva com diversas máscaras de tecido penduradas, como se fosse um varal, e alguns participantes ficavam embaixo do guarda-chuva, posicionando-se abaixados (como se estivessem se protegendo da chuva de “vírus”). Depois, jogavam as máscaras pelo chão e os participantes que estavam distantes com as bacias retornavam colhendo as máscaras do chão e colocando nas bacias.



IMAGEM 12
IMAGEM 13

Área externa da Universidade Federal da Bahia, *campus* Ondina. Foto: Arquivo pessoal de Cristiane Barreto, 2022.2

- **A Roda dos “nãos”:** Consistiu em um jogo performativo em que, em dado momento, uma das atuantes corria e gritava para fora de uma roda feita pelos demais. Todos, de mãos dadas, a impediam de passar. Ela então corria para vários pontos da roda tentando escapar, mas era imediatamente repelida



pelo círculo formado e, a cada vez que não conseguia passar, uma das pessoas exclamava “fique em casa!”, em tom autoritário, que logo era repetido por todos (semelhante a um jogral). Por fim, a *performer* caía no chão, com todos ao redor dela. O intuito dessa célula performativa era retratar a ansiedade, o desespero e o tédio ocasionados pelo isolamento social na pandemia. A pessoa que tentava correr simbolizava nosso inconsciente que era constantemente bombardeado com o mesmo comando, o “fique em casa”, e tudo isso dentro de um espaço limitado. A roda representaria o espaço físico reduzido do isolamento e, em suma, tudo ali tinha o objetivo de passar essa angústia.



IMAGEM 14
IMAGEM 15

Área externa da Universidade Federal da Bahia, *campus* Ondina. Foto: Arquivo pessoal de Cristiane Barreto, 2022.2

- **Ferida colonial:** A terceira e última célula performativa tinha como objetivo representar o descaso que o Governo Federal teve diante da pandemia de covid-19 no Brasil. Enquanto o mundo acompanhava o pesadelo que era viver com medo do desconhecido e sem saber como se proteger, o então presidente do Brasil, Jair Bolsonaro, propagava informações falsas por meio de suas redes sociais, deslegitimando a gravidade da situação; recomendava remédios ineficazes e totalmente contrários ao posicionamento da comunidade médica; e, no pior dos casos, atrasou a compra da vacina que poderia ter salvado mais da metade das 690 mil vidas perdidas.



O Brasil, desde que ganhou seu nome, é demarcado pela exploração do corpo dissidente – quem ou o que diverge (de algo) – pelo homem branco. Estamos falando de uma terra banhada pelo sangue indígena, preto, LGBTQIA+ e nordestino. Estamos falando de muitas feridas que não começaram aqui e agora, mas transpassam o nosso entendimento e a nossa presença no mundo. A pandemia foi mais uma “ferida colonial” evidenciada pela atuação do Estado e que nos deixou marcas profundas. Com ela conseguimos ver de forma nítida quem era digno de ser salvo e quem já estava entregue às covas – sendo que o “coveiro” era o maior representante político do país, o ex-presidente.

Na execução dessa célula, os/as *performers* utilizaram o próprio corpo disposto ao chão para desenhar o formato de fenda/ferida. Um a um, iam se encaixando no corpo do outro enquanto eram falados os meses do ano (“janeiro, fevereiro, março, abril...”), simbolizando as mortes que aconteceram com o passar do tempo e a excruciante maneira como esse pesadelo se estendeu e se agravou. Quando a estrutura se encontrava completa deitada no chão, um dos *performers* se direcionava ao centro da fenda e dava início a um leilão. Enquanto o grupo deitado falava, em coro e em ordem crescente, o número de mortes pela covid-19 no Brasil, o leiloeiro repetia esses números em tom mais alto olhando para o público, questionando quem dava mais, quem podia aumentar aquele número. O leilão representa o deboche que o ex-presidente Bolsonaro e seu governo praticaram com todos os brasileiros e com as milhares de vidas perdidas.



IMAGEM 16

Área externa da Universidade Federal da Bahia, *campus* Ondina. Foto: Arquivo pessoal de Cristiane Barreto, 2022.2



Nessa célula, relembramos também o momento mais terrível de óbitos por covid-19 em nosso país, no qual vítimas foram enterradas em valas comuns – situação grave que ocorreu na cidade de Manaus, capital do estado do Amazonas. O leilão também traz à baila a lamentável percepção de que tudo para a sociedade capitalista é negociável, objetificado com o intuito do lucro – desde as matas, as florestas e os rios até os nossos próprios corpos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PESQUISA- INTERVENÇÃO COMO CAMINHO

Defender que toda pesquisa é intervenção exige do cartógrafo um mergulho no plano da experiência, lá onde conhecer e fazer se tornam inseparáveis [...] Conhecer o caminho de constituição de dado objeto equivale a caminhar com esse objeto, constituir esse próprio caminho, constituir-se no caminho. Esse é o caminho da pesquisa-intervenção (Passos; Kastrup; Escóssia, 2010, p. 30-31).

IMAGEM 17 IMAGEM 18

Área externa. Farol da Barra. Salvador.
Foto: Arquivo pessoal de Cristiane Barreto, 2022.2





O relato analítico-descritivo aqui desenvolvido é fruto de um trabalho coletivo, resultante das nossas vivências e emoções na pandemia, com um olhar atento para o meio ambiente. A intervenção performativa envolveu entrega e intensidade diante do fim de semestre na universidade a as demandas de cada participante. Não havia como prever exatamente o que seria, mas a apresentação cumpriu o papel de expor ou provocar os possíveis e, muitas vezes, distantes ou apressados transeuntes-espectadores sobre o tema proposto.

A interpretação do que foi apresentado ficou a cargo desses transeuntes-espectadores, seja nos laboratórios e experimentações realizadas nos espaços públicos da universidade, seja no Farol da Barra, por exemplo. Além da subjetividade existente na apreciação de obra artística, há também muita subjetividade envolvida: como cada um sentiu a pandemia de covid-19 e como cada um enxerga as questões do meio ambiente. Então, reverberou de modo particular em cada estudante/*performer* e em cada transeunte/espectador/a.



IMAGEM 19
IMAGEM 20

Área externa. Farol da Barra.
Salvador. Foto: Arquivo pessoal
de Cristiane Barreto, 2022.2.

Sendo assim, além de levantar reflexões, questionamentos, proporcionou-se o contato direto entre os discentes, tanto com os colegas, quanto com os transeuntes-espectadores/as. Estar na rua e com as pessoas provocou as lembranças do momento mais crítico da pandemia.

Os resultados obtidos podem ser avaliados através da apreciação de depoimentos dos estudantes, copesquisadores, sobre o processo de ensino e de aprendizagem aqui relatado; sobre a criação cênica colaborativa e acerca da apresentação da célula performativa. Destaco, então,



alguns trechos dos relatos da experiência escritos pelos/pelas estudantes em grupo, no final do semestre (dezembro, 2022) acerca do processo e do resultado:

Observa-se que a disciplina promoveu aos discentes o contato com o performativo, criando partituras corporais através de estímulos sonoros, do ambiente e dos participantes. Compreende-se que essa experiência é fundamental para a formação dos licenciandos, pois através dessas práticas evidencia-se que para fazer teatro não é necessário palco, cenário e/ou iluminação, afinal, nem sempre estes recursos estão disponíveis, e que para além disso, existem outros campos, além do dramático, que podem ser experimentados e explorados como alternativa didática na contemporaneidade (trecho do relato de experiência escrito pela turma de estudantes Giulivan Santana, Jayana Souza, Kaila Janaina, Leticia Arcanjo, Micaella Dias, Monalisa Barbosa, Rudá Haron, dezembro/2022).

Os processos de ensaios e experimentações ocorreram todos no ambiente da UFBA, em sala de aula e por vezes em área externa, mas nem sempre com a presença de espectadores. Visto que nossa intervenção ocorreria em lugar aberto e a interação com as pessoas que ocupavam ou apenas passavam por aquele ambiente, não se sabia exatamente o que iria acontecer. Nos reunimos no Farol da Barra, todos usando peças de roupas na cor verde e começamos com um grande círculo, *viewpoints* aberto, coordenadas por pequeno pandeiro que com o seu som nos indicavam quando andar, mudar a direção, parar e quando iniciar de fato a intervenção, estes movimentos já foram suficientes para intrigar as pessoas mesmo distantes que ali estavam. No ato da apresentação, ficamos cara a cara com alguns imprevistos que surgiram, como por exemplo: os fortes ventos que faziam com que as folhas secas voassem das bacias que ficavam dentro do círculo. Diante dessa situação, propusemos a solução de colocarmos uma mochila em cada uma das bacias a fim de evitar que todas as folhas voassem, assim nos permitindo seguir normalmente com a intervenção (trecho do relato de experiência escrito pela turma de estudantes: Amanda Mayer, Gabriel Tavares, Marcus N'atharde, Núbya Guimarães, Quilomba, Raissa Paixão, Tarsila Carvalho, dezembro/2022).



A fim de que as experiências futuras dos próximos estudantes dessa disciplina sejam ainda mais proveitosas, é importante que visitas, apresentações e/ou oficinas em escolas façam parte do cronograma disciplinar para que os licenciandos conheçam e entendam as circunstâncias do ambiente escolar, assim como experimentações fora do espaço da sala de aula, como nos prédios abandonados da universidade, nas praças, orlas etc. são cruciais para o reconhecimento de formas mais efetivas de práticas pedagógicas (trecho do relato de experiência escrito pela turma de estudantes Giulivan Santana, Jayana Souza, Kaila Janaina, Leticia Arcanjo, Micaella Dias, Monalisa Barbosa, Rudá Haron, dezembro/2022).

É relevante dizer que foram programadas três apresentações que consistiam em diferentes dias e lugares que nos levariam a novos desafios fundamentais para o nosso próprio desenvolvimento para dentro e fora da intervenção, mas por motivos de imprevistos, saúde, clima e até caso de covid entre os próprios colegas, infelizmente não conseguimos cumprir fielmente o cronograma de apresentações, o que resultou em apresentarmos apenas uma única vez, assim, não nos dando oportunidade para mais perspectivas, experiências, propostas, interações e releituras diferentes sobre o mesmo trabalho (trecho do relato de experiência escrito pela turma de estudantes: Amanda Mayer, Gabriel Tavares, Marcus N'atharde, Núbya Guimarães, Quilomba, Raissa Paixão, Tarsila Carvalho, dezembro/2022).



IMAGEM 21

Área externa.
Farol da Barra.
Salvador. Foto:
Arquivo pessoal
de Cristiane
Barreto, 2022.2



Para finalizar, ressalto que as muitas experimentações feitas durante o processo das aulas foram despertadas, de forma singular, a partir dos sentimentos, objetos, experiências, memórias e percepções que todos/todas tivemos e vivenciamos durante o período da pandemia, com suas intensas problemáticas. Isso também proporcionou que muitas lembranças e dores fossem compartilhadas com os demais colegas – assim fazendo o processo se tornar ainda mais relevante e sensível. Proporcionou muitos atravessamentos – visto que falar e desenvolver uma intervenção performativa sobre meio-ambiente e pandemia é lidar com os muitos gatilhos, feridas e traumas.

REFERÊNCIAS

- » ANDRÉ, Carminda Mendes. *Teatro pós-dramático na escola*. Inventando espaços: Estudos sobre as condições do ensino de teatro em sala de aula. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- » BARRETO, Cristiane. 2016. *O quinto criador: O público?* Uma pedagogia do olhar por meio do jogo poético com os espectadores. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Teatro, PPGAC/UFBA, 2016.
- » BOGART, Anne; LANDAU, Tina . *O livro dos viewpoints*: um guia prático para viewpoints e composição. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- » BRASIL. Ministério da Educação. *Temas Transversais Contemporâneos na BNCC*: contexto histórico e pressupostos pedagógicos. Brasília: MEC, 2019.
- » FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade*: o teatro performativo. *Revista Sala Preta*, São Paulo, nº 8, 2008.
- » KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- » LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.
- » PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. *Pistas do método da cartografia*. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- » PAVIS, Pavis. *A encenação contemporânea*: origens, tendências e perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- » UFBA. *Projeto Político Pedagógico da Escola de Teatro*. 2020. Disponível em: <https://escola-de-teatro.cdn.prismic.io/escola-de-teatro/0d207acb-b6f9-4dfd-bc60-166a0c6fbcba_PP-Escola-de-Teatro-UFBa-2014.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2024.



CORPO ENERGÉTICO TEATRAL E MORTE:

pistas e provocações para
pensar a morte como dispositivo
de um novo bios-cênico

LUÍS ALONSO-AUDE

Diretor, ator e pesquisador, Luís Alonso-Aude é Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. É membro permanente do Grupo Multicultural de Pesquisa Teatral Bridge of Winds, dirigido por Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret; diretor artístico de Oco Teatro Laboratório; do Festival Latino-Americano de Teatro da Bahia; do Núcleo de Laboratórios Teatrais do Nordeste; da Revista *Boca de Cena* e coordenador do Colóquio Internacional de Artes Cênicas da Bahia.

RESUMO

Este ensaio parte da experiência com meu próprio corpo, em que foram ativadas todas as relações que teço entre a minha existência e o local primevo do meu corpo no espaço cênico. Assim, ativei o local do *cogito*, experiência corporal que se traduz em experiência reflexiva, que também parte do próprio corpo, alinhando fundamentos disciplinares da Ontologia, da Filosofia do Teatro e da Fenomenologia. Não pretendo incitar à criação de um sistema de trabalho; se resultar nisso, em algum momento, seria um sistema totalmente aberto e em constante movimento. Tento somente dissertar sobre alguns disparadores em forma de perguntas, pois eles foram surgindo no processo de pesquisa laboratorial com meu próprio corpo. Como lidar com a morte como chave e agrupamento de recursos que ativem novas formas no processo criativo do ator e da atriz de teatro, através do treinamento do corpo dos atores implicados? Onde reside a morte no nosso corpo-humano-em-vida, porém no corpo energético teatral? Quais pistas nos oferecem uma possível ontologia do corpo teatral para dar seguimento aos estudos sobre o corpo em cena? Vale a pena salientar que termos como “pré-expressividade” e “bios-cênico” fazem parte de toda sorte do fazer teatral e seu uso deveria estar inserido em qualquer escolha estética ou genérica no âmbito do teatro, uma vez que absolutamente tudo em matéria de teatro surge do corpo-humano-em-vida em estado de criação.

PALAVRAS-CHAVE:

Corpo energético teatral. Morte. Bios-cênico. Treinamento Corporal.

THEATRICAL ENERGETIC BODY AND DEATH: CLUES AND PROVOCATIONS FOR THINKING DEATH AS A DEVICE FOR A NEW BIOSCENIC ABSTRACT

This essay is based on the experience with my own body, where all the relationships that I weave between my existence and the primordial place of my body in the scenic space were activated. Thus, I activated the place of the cogito, a bodily experience that translates into a reflective experience, which also starts from the body itself, aligning disciplinary foundations of ontology, philosophy of theater and phenomenology. I do not intend to urge the creation of a system of work; if it ever results from it, it will be a totally open and constantly moving system. I am just trying to lecture on some triggers in the form of questions that arose in my laboratory research process with my own body. How to approach death as a key and grouping of resources that activate new forms in the creative process of the actor and actress of theater, through training the body of the actors involved? Where does death reside in our human living body, therefore, in the theatrical energetic body? What clues does a possible ontology of the theatrical body offer us to continue studies of the body on stage? It is worth noting that terms such as pre-expressiveness and bios-scenic are part of all kinds of theatrical creations and their use should be included in any aesthetic or generic choice within the scope of theater, since absolutely everything in theatrical matters arises from the human living body in a state of creation.

KEYWORDS:

Theatrical energetic body. Death. Bios-scenic. Body training.



DANÇAR A ENERGIA

Eu não penso que o corpo realmente se transforme, exceto quando ele é trespassado pela consciência da vida e da morte. É por isso que quando tento confirmar minha existência, devo tentar encontrar os traços de minha memória falha, até o ventre da minha mãe, local onde nasci. De todo o meu corpo, procuro então reintegrar todo o peso e a vertigem. Tal é minha consideração à vida onde a dança tem origem.

Kazuo Ohno

Quando analiso meu corpo no treinamento do grupo Bridge of Winds (Ponte dos Ventos)¹, primeiro penso na dança da energia e depois reflito sobre como simultaneamente estou em coletivo e também em total solidão. Uma necessidade de estar sempre conectando o centro pulsante do meu corpo, suas transmissões e irradiações, com os corpos que se encontram ao meu redor. “Para Nijinski, dançar se afasta da imitação, da narração e do formalismo superior circunscrito por tudo isso, por ser, sem cessar, ilimitadamente, um devir qualquer coisa” (Uno, 2012, p. 21). Assim, tentamos devir qualquer coisa ou devir o nada, simplesmente devir. O devir qualquer coisa ou até devir o nada implica, no corpo que dança a energia, explorar pulsões que transitam em direções multivetoriais. Mas o que seria dançar a energia? Semelhante a uma rede de impulsos que oscila na clivagem entre um estado imanente e um estado de existência, nessa rede que conecta com uma certa totalidade externa a mim, provocada pelos exercícios, movimentos, descentramentos corporais, interações que possibilitam, sem acessórios físicos ou químicos no corpo, aumentar a percepção sobre a realidade que vivo no processo de *poíesis*.

Dançar a energia é sentir que perdemos as bordas, os confinamentos, as formas estáticas, embora essas formas que se perdem se reterritorializem em novas formas, é transitar por diversas qualidades de pulsões, contribuindo para desenvolver o bios-cênico, no qual radica a presença.

¹ Bridge of Winds é um grupo multicultural e laboratório de pesquisa teatral dirigido por Iben Nagel Rasmussen, atriz do Odin Teatret. Desenvolve, anualmente, desde 1989, um treinamento corporal para atores e atrizes de teatro, chamado de Training, estruturado por exercícios como Wind Dance, Slow Motion, Out of balance, Resistance, Samurai, Gueixa, entre outros. Ver *Corpo Zero. Energia e presença na construção do corpo teatral*, de Luis Alonso-Aude, 2022.



PREMISSAS PARA UMA ONTOLOGIA DO CORPO ENERGÉTICO TEATRAL

Essa obsessão pelo estudo fenomenológico de lugares inefáveis e metafísicos do corpo do ator leva-me a pensar na produção de Christine Greiner, e sobretudo em seu livro *O Corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. O quarto capítulo, “Corpo Artista”, é iniciado pela autora com uma citação de Antonin Artaud que faço questão de reproduzir:

“Não se trata de assassinar o público com preocupações cósmicas transcendentais, ‘O fato de existirem chaves profundas do pensamento e da ação, segundo as quais todo espetáculo é lido, é coisa que não diz respeito ao espectador em geral, que não se interessa por isso. Mas de todo modo é preciso que essas chaves estejam aí, e isso nos diz respeito’ (apud Greiner, 2006, p. 108).

É nesse lugar que Artaud aponta como chaves que me interessa continuar a desenvolver este campo de estudos, pois elas trabalham precisamente nesses lugares ocultos do corpo do ator, empurrando-nos à vivência da *poíesis* desde o momento em que preparamos os nossos corpos para a re/presentação artística.

Esse modo de existência, citado acima, em que meu corpo se encontra no treinamento, é um modo amplificado, digamos que conectado de uma maneira singular e, por oposição, é esse modo de existir no treinamento que me faz compreender meu local primevo, de imanência, antes do signo ou de uma linguagem qualquer. Talvez porque está associado ao que o filósofo francês Merleau-Ponty falava, desde o século XIX, sobre a existência: “a ciência com a existência, é compreender que a existência já é uma ciência, não imperfeita e provisória, mas origem de toda ciência, origem da verdade” (Henry, 2012, p. 39). Esse modo de existir no treinamento tem se amplificado durante anos de exercício, dilatando meu organismo sensorial até um modo de existir total e totalizante.



Ao mesmo tempo, empurrou meu olhar para um lugar insuspeitado, que eu não reconhecia, como se a totalidade da existência já não fosse suficiente. Então, fui na ordem inversa, regressiva, ao próprio trajeto ou percurso que criou meu corpo desde a nascença, o local de início e pulsação do ser, procurando esse ser criativo aqui em questão.

Corroborando que, de fato, a existência em si já é uma ciência que oferece ferramentas para pensar a própria categoria e outros devires constantes da própria substância da qual estamos feitos. Mas esse local primevo não é mais primevo no meu corpo, pois está permeado por diversos percursos e passos que a minha existência foi promovendo nesse devir do que chamamos vida; ele se mantém em um sentido de transcendência.

Esse exercício de produzir conhecimento na relação entre dentro e fora e tudo o que está ao nosso redor, no seu sentido mais absoluto de universo, legitima-se no pensamento de Theodor Schatzki, que denominou uma “virada da prática” no livro *The Practice Turn on Contemporary Theory*, no qual, a saber “os conceitos de conhecimento e verdade são mediados tanto pelas interações entre as pessoas quanto pelos arranjos que acontecem no mundo” (*apud* La Selva, 2022, p. 46).

Desenvolver esta percepção no nível sensorial, sinestésico, para compreender melhor as nossas estruturas de existência no espaço cênico, e como gerar novas formas sensoriais de percepção em função de novas possibilidades de criação artística, é um dos princípios deste início de estudo, um pensamento sobre a construção de um ente poético teatral do qual o teatro surge. Uma aproximação à Filosofia Teatral, chamada assim “pelo estudo do acontecimento teatral, a partir do exame da complexidade ontológica da *poíesis* teatral em sua dimensão produtiva, receptiva e da zona de experiência que esta funda na pragmática do convívio e da expectativa” (Dubatti, 2010, p. 58).

[...] a Filosofia do Teatro (através principalmente da Ontologia) é um estudo do teatro enquanto acontecimento e ente ou o estudo dos entes teatrais considerados em sua complexidade ontológica. Há uma Semiótica Poética, ou semiótica específica dos entes poéticos, mas a Poética (baseada na Filosofia do Teatro) excede a Semiótica Poética e inclui a mesma: abarca o estudo de todos os aspectos ontológicos do ente poético teatral [...] (Dubatti, 2010, p. 59).



Uma Filosofia do Teatro, aportada por Dubatti, vem contribuir para a aproximação do fenômeno em questão, que ajudará a responder uma pergunta emergente: existe uma ontologia de um corpo energético teatral? Estudar o ser enquanto ser de um corpo social permitiria poder estudar o ser enquanto ser teatral, formas diversas de olhar o mundo a partir das perspectivas do *socius* e da criação. Embora ambos os olhares não estejam desconectados, a pragmaticidade da pesquisa me ensina a achar a clivagem entre esses dois aparentes territórios que habitam um só: o corpo-humano-em-vida.

Consegui repetir a expressão “corpo energético teatral” três vezes e aqui faço questão de explicitar sua formulação. Premissas enquadram essa construção; primeiro, os meus estudos sobre energia e presença, denominando um corpo zero a ser alcançado através do treinamento corporal; segundo, a própria natureza do corpo teatral que, em se tratando ou não de um processo de treinamento para a sua preparação, todo corpo teatral, assim como todo corpo-humano-em-vida, é um corpo energético, porém passível de uma categorização dessa natureza; e o terceiro que enquadra a categoria são os escritos de Hans Thies Lehman sobre o que Lyotard denominou de teatro energético, “caso se queira pensar no teatro para além do drama [...] Não seria um teatro do significado, mas das forças, intensidades, afetos em sua presença” (Lehman, 2007, p. 58). Forças, intensidades e afetos estão estreitamente relacionados com locais primevos de pulsações e qualidades energéticas, seja dos corpos-humanos-em-vida ou dos corpos restantes implicados. O que importa destacar aqui é que estamos falando de princípios ontológicos de um corpo energético teatral, um corpo-humano-em-vida que fundaria o teatro energético acima citado, o qual dialoga com as minhas experiências com o grupo Bridge of Winds.

Embora este exercício reflexivo esteja centrado no corpo-humano-em-vida em estado de *poíesis*, o citado treinamento não se limita, na minha experiência corporal, à interação entre corpos similares aos nossos, mas gera e integra um sistema inteligente aberto de cruzamentos energéticos, no qual emergem tipologias corporais, materiais ou imateriais, em plena interação, através dos afetos. Sendo assim, caberia situar, à nossa escolha, certa definição para o uso da palavra corpo, que não é restritiva aos corpos-humanos-em-vida, senão integra aqueles corpos que tecem relações como instrumentos de cena, visíveis ou não visíveis, descritíveis ou inefáveis, ressaltando as costuras naturais que os corpos implicados criam, evitando a relação comandada pelo ser humano, controlada pelo *logos* – como razão – em um “ideal da visão de conjunto” (Lehman, 2007), parafraseando Lehman quando revisita Aristóteles. Dessa maneira e em forma



de desconstrução desse *logos* imperante, fico impulsionado a incluir o significado de corpo, aqui usado em tudo aquilo que conforma uma unidade em si, seja determinado por um sistema que lhe oferece uma forma, seja por uma substância em movimento. Um desafio sobretudo nos estudos das relações entre corpos-humanos-em-vida, corpos inertes e corpos expandidos/invisíveis em metamorfose constante, uma vez que estes dois últimos não têm como expressar suas constituições a partir deles mesmos, com linguagem própria. A saber:

Se nos é fácil conhecer nossa carne porque ela não nos deixa nunca e se cola à nossa pele na forma dessas múltiplas impressões de dor e de prazer que nos afetam sem cessar de modo que cada um, com efeito, sabe muito bem, com um saber absoluto e ininterrupto, o que é sua carne – ainda que não seja capaz de exprimir conceitualmente esse saber –, totalmente diverso é nosso conhecimento dos corpos inertes da natureza material, ele vem perder-se e terminar numa ignorância completa (Henry, 2014, p. 13).

No entanto, é indispensável, na hora de falarmos sobre uma ontologia do corpo energético teatral, ter em conta tudo aquilo com que esse corpo se relaciona; e face ao desconhecimento absoluto sobre os outros corpos em relação, auxiliamo-nos da *Ontologia Orientada a Objetos* de Graham Harman (2018)² e no campo das inefáveis revisitações que podem ser feitas através da fenomenologia.

APROXIMAÇÕES INDISCIPLINARES

Tomando essa opção como premissa, falar de uma ontologia de um corpo criativo não levaria a se aproximar à ontologia de qualquer corpo-humano-em-vida em questão? Seria de grande valor salientar que não é nos locais *primevontológico* e *artísticocultural* onde se encontra a riqueza do nosso pensamento criador, mas no espaço da clivagem, na fenda, na greta ou melhor, no entrecampo, nos interstícios dessa relação, no

² Ver *Object-Oriented Ontology. A new theory of everything (OOO)*, de Graham Harman, filósofo pertencente ao movimento do Realismo Especulativo. OOO é uma posição filosófica segundo a qual os objetos existem independentemente da percepção humana e questionam o papel central da perspectiva humana na filosofia tradicional.



movimento pendular que oscila entre um e outro. Dessa forma, e por enquanto, proponho nos centrarmos na especificidade que determina um corpo em estado de representação enquanto obra de arte, e que estou chamando de corpo energético teatral e seu lugar ontológico. O corpo teatral – por extensão, o corpo energético teatral – é um valor *sui generis* (Lehman, 2007). Ele é único em sua essência e cria, desenvolve e promove processos artísticos, ludicidade, jogo, pensamento; codifica, sistematiza, simboliza, vive por si só e somente para a cena, e ainda pensa essa cena como qualquer lugar de representação. O corpo teatral estrutura uma obra de arte e vai de encontro aos espectadores-con/viventes, fazendo uso de múltiplas e inumeráveis formas. Possui então um *lócus* oculto que é o promotor da criação teatral, estruturando uma vida – teatro – dentro de outra vida – *socius*-. Nesse local ontológico é que reside a base de todo um movimento/pensamento, convidando para uma análise que, certamente, parte do território do inefável, uma aproximação a um local primevo. Local no qual não existe ainda linguagem, embora tentemos, passo a passo, articular este *lócus* com a linguagem teatral, princípios ativos de propulsão de conhecimentos, de movimento, trabalho, ação, porém de *poíesis*.

[...] a *poíesis* não existe em si para produzir sentido, mas existe somente, sem um por que nem para que. A sua razão de existência está no seu oferecimento como ampliação, complemento ontológico deste mundo. Um exemplo pode ser encontrado na dança contemporânea, em suas formas mais abstratas; o quê significa, o quê representa, o quê “quer” dizer, o quê diz? são perguntas impertinentes. Somente oferece-se em sua entidade ontológica, em seu estado de existência e, simplesmente, acontece (Dubatti, 2010, p. 60).

Esse olhar sobre a *poíesis* coloca um exemplo redutor, no entanto, é esclarecedor em toda a extensão do seu conceito. O exemplo da dança, e sobretudo a dança em suas formas abstratas, colocaria o leitor dessa referência em um local de observação restrito e atrelado a uma certa poética ou, mais bem, a uma determinada estética, a uma determinada forma, o que limitaria em muitos casos a amplitude do conceito. A natureza da *poíesis* é expressa dessa forma em qualquer criação artística, em seu princípio ontológico. Uma vez que nunca compreendemos o porquê de as coisas serem feitas, simplesmente as fazemos. Porque o local da *poíesis* está atrelado a essa âncora fenomenológica que é o *eu*, o corpo do ser humano. Esse corpo que gera movimento, a partir do esforço, gerado naturalmente por um impulso e todo movimento implica conhecimento (Henry, 2012).



Em meus estudos sobre energia e presença na construção do corpo teatral, sinalizo outras questões importantes que apontam para esse pensamento ontológico do corpo criativo. O corpo-humano-em-vida no *socius* é preparado para construir um corpo expressivo, dilatado, teatral; vivencia, nessa construção, transformações que o levam a compreender-se a si mesmo, seja através de um treinamento, seja através de qualquer exercício que implique a busca de uma expressão diferente em cena, por muito que esta esteja perto desse *socius*.

[...] são os pensamentos organizados pelo corpo artista que nascem com aptidão para desestabilizar outros arranjos, já organizados anteriormente, de modo a acionar o sistema límbico (o centro da vida) e promover o aparecimento de novas metáforas complexas no trânsito entre corpo e ambiente” (Greiner, 2006, p. 109).

No entanto, esse movimento sempre implica a energia como resultado e o uso dessa energia como força, quer dizer, é um ciclo no qual produzimos energia da qual nos alimentamos constantemente. Se a energia está implicada no fenômeno, atrelada e fazendo parte do mesmo por natureza, então ela é o movimento que é pensamento. Porém, um corpo teatral em si não tem como não ser um corpo energético teatral, a partir do qual podemos desvendar passos cognitivos que nos levem ao re/conhecimento do pulsar primevo.

No caso da presença desse corpo, corpo teatral, e falo da palavra presença como um resultado e ao mesmo tempo um dispositivo de análise, eu a estruturei tendo como base um tripé que envolve categorias em forma de binômios: presença/vida, presença/alteridade e presença/poética. O primeiro binômio fala da presença pelo simples ato de estar-em-vida; o segundo refere-se à presença em relação ao outro, um aspecto que a enquadra no *socius*, alguém não estaria presente se não existisse alguém a confirmar a sua presença – em cena –; e o terceiro acentua a necessidade de esse corpo estruturar poética, através dos conhecimentos teatrais e da própria vida. Assim, “a presença no teatro é a energia traduzida e potencializada no corpo teatral, porém, no corpo do *socius* poético, é a vida desse corpo, potencializada” (Alonso-Aude, p. 75).

Porém, nas minhas pesquisas, o foco ficou centrado na vida como propulsora de todas essas estruturas. O treinamento, os exercícios, os processos, a con/vivência, a energia, a presença, a poética da qual faz parte e estrutura a linguagem, todos eles falam da vida, e há um *locus* que não foi observado para compreender mais em profundidade essa ontologia desse ser teatral em movimento; refiro-me aqui à morte.



CAD.
GIPE
CIT
Salvador
ano 27
n. 51
p. 105-122
2023.2

UMA ONTOLOGIA DO CORPO TEATRAL ONDE A VIDA NÃO LHE É SUFICIENTE



IMAGEM 1

Imagem feita de uma sequência videográfica, em que o corpo da atriz Adriana la Selva é pesquisado através de sensores em um laboratório na Universidade de Ghent, Bélgica. Virtual Design, Ioulia Marouda. Captação da Imagem: Luis Alonso-Aude.



EXPERIÊNCIAS DES/CONNECTADAS

Além da minha experiência com o grupo Bridge of Winds, outras experiências têm vindo a desnortear meu pensamento sobre o meu trabalho. No ano de 2022, participei de um projeto de pesquisa, ainda em vigor, na Universidade de Ghent, na Bélgica, comandado pela pesquisadora Adriana la Selva. O projeto trabalha essencialmente com arquivos, mas não os arquivos comuns que conhecemos e que na maioria dos casos se transformam em bibliotecas e/ou museus, mas arquivos de corpos vivos em forma digital. Um estúdio muito preciso e minucioso das experiências corporais relacionadas ao Odin Teatret.

La Selva, atriz e pesquisadora, junto a Ioulia Marouda, pesquisadora em ciências da computação re/criam, através de dispositivos instalados no corpo da atriz ou do ator pesquisado, dentro de um laboratório com sensores altamente potentes, um avatar que vai reproduzir os movimentos precisos desenvolvidos em cada exercício ou treinamento. Quando esses arquivos estiverem prontos, alunos ou estudiosos poderão realizar os exercícios em condições específicas de virtualidade, junto ao ministrante que não se encontra vivo frente a ele, mas no universo digital. Depois de dias de trabalho, estruturas do meu avatar estavam prontas. Quando me deparei frente à tela do computador e observei meus movimentos no exercício da *Wind Dance* (Dança do Vento), fiquei estremecido em descobrir como cada fração do meu corpo se movia: a sua qualidade, as suas intensidades e velocidades. Para além de uma gravação normal em vídeo, aquele avatar era revelador porque podia ver em forma de esqueleto meu corpo treinando. Era alguém virtual como eu ou eu mesmo? Um decalque? Uma cópia? Eu podendo enxergar cada partícula dos meus movimentos sentia a mim mesmo naquele avatar.

Mas, por via das dúvidas, sobre se aquela sensação surgia em mim por serem meus próprios movimentos, reconhecimento de mim mesmo, eu tive uma segunda experiência nesse projeto. Nunca trabalhei treinamentos com a atriz Roberta Carrieri, do Odin Teatret, e, no acabamento do processo de pesquisa e virtualização dos exercícios dela, eu observei, quando coloquei os óculos em 3D e uns dispositivos manuais para a interação com a atriz-avatar, que eu podia sentir, através da minha imersão, a energia de Roberta, o que é muito curioso, porque não era ela quem



estava na minha frente, mas a sua cópia. No entanto, a qualidade do seu movimento, o tempo/ritmo das suas ações, as transições e o movimento de cada parte daquela transposição virtual construía na minha memória afetiva a atriz-real, longe da sensação que o cinema ou vídeo oferecem de uma imagem morta. Ainda suspeito que foram zonas que ativaram no meu corpo e faziam acreditar que aquele universo era verdadeiro. Mas quanto a isso La Selva nos explica:

O corpo como arquivo vivo está em modulação perpétua e, portanto, não apenas armazena, mas também cria e redefine a natureza ontológica do movimento e seu desempenho, em uma efemeridade duradoura, o que corresponde à mudança de posição do arquivo e memória em nossa cultura digitalizada. O sistema de navegação interativa do arquivo deve, portanto, não apenas ser usado para reconstruir técnicas incorporadas, mas também permitir transformação interativa e criativa. O desenvolvimento da ferramenta de navegação é programada pelas atuais estratégias dramatúrgicas e psicogeográficas da deriva: um movimento através do arquivo de forma indireta, na qual o usuário traça seu próprio percurso (La Selva, 2022, p. 47).

Quando La Selva fala de efemeridade duradoura, refere-se, talvez, ao momento exato da captura do movimento da atriz pesquisada, através de todos os dispositivos e sensores, passando depois para o território digital. O corpo que faria a prática com este avatar, digamos, seu aluno, move-se, transforma-se e segue traçando seu próprio percurso; o corpo que está como avatar, nesse caso o avatar de Roberta Carrieri, também está em vida, só que totalmente desassociado do seu fim, como um corpo encapsulado, sem *Dasein*, mas em movimento. Veremos e entenderemos isso mais adiante.

Uma terceira vivência estava ativando em mim expectativas. La Selva, também membro permanente do grupo Bridge of Winds, está no seu projeto acadêmico com seu próprio corpo. Quando observo a reprodução videográfica do seu movimento no exercício *Out of Balance* (Fora do Equilíbrio), percebo uma faixa ou conjunto de pontos que iam marcando no fundo da tela enquanto ela realizava cada execução; era um rastro do seu percurso pelo local que seria o espaço virtual. Esse rastro se fazia, era mantido durante um tempo e depois ia se desintegrando. Mas o mais curioso é que enquanto aquele desenho ia se dissolvendo, outros desenhos iam aparecendo, se entrecruzando, amalgamando, criando um *sfumato davinciano* no quadro vivo que era a tela do computador. Tudo o que a atriz ia deixando na sala da pesquisa e no meio virtual ganhava e perdia forma, esvaindo-se como fumaça.



No meu caso em particular, questionamentos ficaram ativados na memória corporal: meu avatar está guardado em um sistema virtual na universidade de Ghent desde janeiro de 2022, com uma série de autorizações e documentos que tive de assinar para uso do “meu corpo” em questão; também poderia ver meu rastro de desenho espacial quando meu avatar estivesse pronto; e a construção do meu avatar partia de linhas que conformavam um esqueleto dançante. Mas todas essas revelações ficavam englobadas em uma experiência; aquele avatar, desenhado especialmente para pontuar características específicas de um treinamento e qualidades energéticas do mesmo, estaria lá pelo tempo restante de vida que a Universidade de Ghent quisesse lhe dar. Enquanto isso eu irei envelhecendo.

Esses pensamentos estão relacionados diretamente ao ser, ao meu ser em estado de reflexão sobre a minha existência, o que Heidegger chama de *Dasein*³, existência que pode ser dilatada ao espaço teatral. Segundo a ontologia heideggeriana, podemos estudar um sentido abrangente do ser, como aquilo que torna possíveis as múltiplas existências, essa existência que de certa forma é virtual no espaço teatral. Para Heidegger, a arte permite uma análise filosófica, tendo a mesma como um local de revelação da verdade.

Assim, com as revelações provocadas pelas experiências narradas, começo a considerar que todas elas estão instauradas no espaço do que chamamos morte. Autorização para uso do “meu corpo” sem eu estar presente; o que vai ficando de cada movimento meu; e o processo de construção virtual/visual de mim tinha como base um “esqueleto”, funcionando no paradoxal e brilhante corpo-sem-órgãos de Artaud⁴; pode parecer gratuita a comparação, mas foi mais do que tudo curiosa e ao mesmo tempo reveladora.

Essa experiência me fez lembrar quando comecei a estudar acrobacia com 18 anos e que continuou por quase uma década nas escolas de teatro em Cuba e nas companhias onde trabalhei. Em longas sessões, aprendia a fazer saltos mortais e eu conseguia viver quase, ao mesmo tempo, o final e o início do exercício, sem deixar de perceber todo o seu percurso. Lembro que quando o exercício estava terminado, quando conseguia fazer o salto, eu ainda estava vendo meu corpo deixado para trás. Uma forte impressão quando implica o corpo todo em um exercício que demora frações de segundos. Eu estava tão vivo e veloz, que estava muito perto do meu rastro, considerado como morte.

3 *Dasein* para Heidegger é sempre a relação com o próprio ser, cujas características são chamadas de existenciais. Cf. Heidegger, 2012.

4 *corpo sem órgãos*, um termo criado por Antonin Artaud e posteriormente desenvolvido por Deleuze e Guattari na filosofia. Segundo a proposta de Artaud e pelo olhar artaudiano do filósofo japonês contemporâneo Kuniichi Uno, “O Estado, a sociedade, o exército, a escola, a medicina, a cultura são inimigos do corpo” (Uno, p. 39). Segundo a nossa compreensão, os órgãos do corpo, para Artaud, seriam todos esses territórios tratados por Uno, somado a isso as instituições que conformam as sociedades e o Estado. Artaud pretendia um corpo liberto de tudo isso, desejava ser liberto da palavra, para ele a palavra era um mal terrível na sociedade e no teatro. Nesse caso, em especial, relacionado com a experiência aqui relatada, a visão de um esqueleto dançante, produto de um desenho virtual e reproduzido virtualmente a partir de um corpo humano em vida, mostra a ausência de carne, daquilo que, segundo a Bíblia, foi produzida pelo verbo,



Prestar atenção ao rastro que ficava de mim era muito importante. Prestar atenção ao que meu corpo ia desenhando no espaço fazia com que eu, mais do que aprimorar meu exercício, conservasse um percurso de realização cada vez mais surpreendente.

A partir desses casos específicos, comecei a considerar que a morte é um rastro constante do nosso corpo em movimento – evitemos o uso de espectro, fantasma ou sombra –, que quanto maior for a velocidade que meu corpo puder adquirir, seja sozinho, seja em um outro dispositivo móvel, vai ser reduzida a linha que separa a vida da morte e que, nesse caso específico e hipotético, meu corpo está em iminente risco, em perigo de se perder, de se desconstruir ou autodestruir como território. E poderia arriscar a dizer mais a partir da minha memória corporal: quanto mais velozes somos, nosso rastro é maior, precisamos deixar rastro marcado em alta velocidade e isso obriga o corpo a imprimir um nível de energia exacerbado que o pode desintegrar. Não adianta, a nossa natureza corporal tem os seus limites, até no grandioso Nijinski.

Comecei a fazer algumas especulações. A morte não deve ser localizada no momento final do nosso corpo, pois o nosso corpo continua em vida, pelo movimento da natureza e do universo. O nosso corpo se transforma, assim como se transforma tudo na natureza, fazendo-me suspeitar que isso a que chamamos morte está atrelado à vida, de forma constante e inseparável, o tempo todo.

O Dasein é, na sua estrutura mesma, um ser-para-o-fim, ou seja, para a morte, como tal, está desde sempre em relação com ela. Sendo para a própria morte, ele morre facticiamente e constantemente até o momento do seu decesso. A morte assim concebida não é objetivamente a do animal, não é portanto, simplesmente, um fato biológico. O animal, o somente-vivente, não morre, mas cessa de viver (Agamben, 2006, p. 13).

Por que a morte não está implícita no animal para Agamben e Heidegger, mas traduzida como um ato de cessar de viver? A morte se instaura em um local do *logos*, não do *logos* cósmico, mas no *logos* individual da razão humana. Digamos que, se não tivéssemos linguagem alguma, não teríamos como nomeá-la, como pensar nela. Mas nós, seres humanos, pertencemos ao reino animal, só que possuímos a linguagem, portanto, a morte. Por outro lado, se o “*Dasein* morre facticiamente e constantemente até o momento do seu decesso” (Agamben, 2006, p. 13), significa

a carne: “e o verbo se fez carne”. Artaud era contra tudo isso. Se o esqueleto, ou as linhas que o conformam visualmente, mostram para nós um corpo sem carne, seria por extensão um corpo sem verbo, sem palavras, dançando na pulsão do limite da vida e da morte. Por isso, quando observava a imagem do esqueleto dançante, foi feita a analogia com o corpo sem órgãos de Antonin Artaud.



que a morte acompanha o corpo-humano-em-vida, não sendo este último o responsável pela relação direta com a morte, mas sim seu *Dasein*, a relação desse corpo com seu ser. Então, num caso hipotético e em situações específicas, despossuído do *Dasein*, ele seria como o dos animais: cessaria de viver?

Aqui surgiu outra inquietação. A expressão “um corpo está em vida” eu compreendo, o que não compreendo até agora é que um corpo cesse de viver; cessar de viver porque pararam suas partes funcionais que conformavam o sistema orgânico de um território determinado? Tal é a minha dúvida: que um corpo, depois dessa etapa, continue sendo transformado em outra coisa, convertendo-se em outras matérias e outros territórios, com outras formas e outras tipologias corporais. Assim sendo, para nós, seres humanos, que orientamos o nosso olhar sobre o mundo em direção aos outros corpos não humanos, seria salutar repensar o discurso de que um corpo está vivo e depois morre, nesta premissa da existência da morte pela linguagem. Um corpo sempre está vivendo e morrendo como tudo na natureza e no universo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma terceira categoria que implique o *socius* seria bem vinda para decifrar o que está nessa clivagem entre uma coisa e outra – vida e morte como linguagem – aí é que reside a nossa presença. E não será este termo, “presença”, relacionado ao corpo-humano-em-vida aquilo ao que nós chamamos vida – do nosso próprio corpo –? Uma coisa nunca está totalmente viva, assim como nunca está totalmente morta.

Desde então tenho me interessado, conscientemente, em estudar esta instância atrelada ao meu corpo-humano-em-vida, que seria, por certa oposição, meramente conceitual e pragmática: o meu corpo-humano-em-morte, quer dizer, a ideia de vida atrelada à ideia de morte, no treinamento corporal, como dois fluxos interligados em movimento constante, com direções multivetoriais.



Para eu pensar os exercícios e o treinamento que já desenvolvemos como um todo, vejo-me na necessidade de pensar nesta parte que fica mais oculta ainda do pensamento, no lugar primevo do nosso corpo, morte como percepção sutil e absoluta do corpo energético teatral em vida, como algo atrelado a cada passo ou movimento do nosso treinamento, como algo que pode prover ao trabalho de preparação corporal do ator uma qualidade diferenciada. Não me refiro aqui especificamente a técnicas que são desenvolvidas para uma estetização específica do tema “morte”, nem sequer proponho que venha a ser explorada como conceito em um resultado artístico, e muito menos uma filosofia a ser seguida, mas é uma necessidade de situar, dentro do processo de construção da pré-expressividade e do bios-cênico e até da própria presença, essa outra chave de sutil grandeza que também se encontra atrelada à substância que chamamos de energia.

O corpo social, aquele que habitamos e nos habita no dia a dia, é um corpo que aciona, no seu modo consciente, infelizmente, em função absoluta do que ele chama de vida, ele quer esquecer do que ele chama de morte, criando uma proibição, um tabu, porque para ele a morte tem sido inserida no *socius* como degradação, como perda de *logos*-como-razão, porém de existência. Somente em certas circunstâncias chamadas de trágicas é que ele pensa na morte para ressignificar sua própria vida. No entanto, rejeita a morte e não se interessa pela noção do termo. Uma tentativa de permanecer em vida eternamente, utopia andante que se perde na etapa final dos seus dias de existência.

No caso do *corpo* energético teatral é bem diferente, sobretudo porque ele estrutura poéticas para a representação. “O corpo do teatro é sempre da morte. O palco é um outro mundo, com um – ou nenhum – tempo próprio, e permanece ligado a ele um fator de medo inconsciente de dirigir um olhar proibido e voyeurístico ao reino dos mortos” (Lehman, 2007, p. 331). É desse corpo que surgem todos os procedimentos artísticos e, se a morte é uma condição inerente, porém ontológica do teatro, então esse corpo dia a dia lida estreitamente com a morte, sabendo-o ou não, querendo-o ou não, pois o que ele chama de “a vida” não lhe é suficiente. Uma chave que pode ser transformada em uma ferramenta de ofício, se pensarmos onde está a morte na nossa *poiésis* e quais elementos dela podem nos servir para repensarmos um novo olhar sobre o processo de criação, mas para isso precisamos conhecer como pode nos servir para o processo de preparação dos corpos criativos, neste caso, no treinamento.

Bastante surpreendente: na era tecnológica, o teatro continua a ser um lugar de metafísica, mais sugestivo. Já que a realidade se encontra diante de nossos



olhos como abandonada pelos deuses, caracterizada por uma falta não só de ser, mas mesmo de uma aparência não trivial, evidencia-se a necessidade de buscar outros mundos, atopias e utopias, nas cifras do palco, para realizar uma autêntica experiência do espiritual (Lehman, 2007, p. 36).

No mundo, mudam as sociedades e esse *socius* indica ao teatro que é preciso uma mudança. Assim, *tecnologizamos* o teatro e, em um bom tempo, encontraremos ferramentas novas, inseridas em diálogos plurilógicos, de maneira orgânica nas artes cênicas, mas isso não basta. As preocupações com o meio ambiente, o espírito, a matéria e a relação entre ambos, as religiões, a virtualidade vista como um universo paralelo, as convulsões sociais, étnicas, sexuais, de poder, a biopolítica, a tanatopolítica, a necropolítica colocam o ser-humano-em-vida no centro da questão no *socius* e criam esse lugar sugestivo e metafísico do qual o teatro não poderia se privar de maneira alguma.

REFERÊNCIAS

- » AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte. Um seminário sobre a negatividade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- » ALONSO-AUDE, Luis. *Corpo Zero. Energia e presença na construção do corpo teatral*. São Paulo. Giostri. 2022.
- » DUBATTI, Jorge. *Filosofia del teatro I*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- » DUBATTI, Jorge *Filosofia del teatro II*. Buenos Aires: Atuel, 2010.
- » DUBATTI, Jorge *Filosofia del teatro III*. Buenos Aires: Atuel, 2014.
- » GREINER, Christine. *O corpo. Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2006.
- » GREINER, Christine. *O corpo em crise. Novas pistas e o curto circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.



- » HARMAN, Graham. *Object-Oriented Ontology*. A New Theory of Everythin. Grã-Bretanha. A Pelican Book. 2018.
- » HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.
- » HENRY, Michel. *Filosofia e fenomenologia do corpo*. Ensaio sobre a ontologia biraniana. São Paulo: É Realizações, 2012.
- » HENRY, Michel. *Encarnação*. Uma filosofia da carne. São Paulo: É Realizações, 2014.
- » LA SELVA, Adriana. Practicing Odin Teatret's Archives: virtual translations of embodied knowlege throught archival practices. Second Summit on New Media Arte Archiving. Barcelona: ISEA, 2022.
- » LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- » SÉKINÉ, Nourit Masson. Butoh: uma filosofia da percepção para além da arte. Palestra ministrada na Fundação Japão. Tradução de Bernard Aygadoux. São Paulo, 2 de fevereiro de 2006
- » SCHATZKI, Theodore R, CETINA, Karin Knorr, SAVIGNY , Eike von. *The Practice Turn in Contemporary Theory*. Londres. Routledge, 2018.
- » UNO, Kunichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: N-1 edições, 2012.



IMPROVISAÇÕES NO ESCURO: análise inicial da performance corporal às cegas

AUGUSTO HENRIQUE LOPES COSTA

Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes (UFBA), orientado pelo Prof. Dr. Ricardo Biriba; Especialista em Ensino de Artes Visuais pela Escola de Belas Artes (UFMG); Bacharel em Artes e Design e Licenciado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes e Design (UFJF). Atua na linha de pesquisa dos estudos do corpo, da improvisação e da performance através de projetos de ensino e, atualmente, trabalha como educador em ação sociocultural na periferia da região metropolitana de Salvador/BA.

RESUMO

O artigo apresenta, por meio de relato descritivo-analítico, considerações a respeito de experiências em processos artísticos corporais às cegas. O estudo teve como base práticas artísticas orientadas para a coleta de dados sobre performatividade do corpo, na busca pela compreensão de como ele se comporta em contextos específicos.

Aqui, a pesquisa de campo ocorreu nas proximidades da região metropolitana de Salvador e constitui o escopo da dissertação *Perforgrafar: Instaurando Portais nas Artes Visuais*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFBA, bem como da participação do autor numa residência artística centrada em práticas de improvisação na dança. A partir de um referencial teórico/visual sobre dramaturgias se delineia uma perspectiva diante desses dados e informações coletados, apresentando variações do trabalho corporal – quando realizado sem o exercício da visão – e como isso pode afetar a criação e expandir o repertório corporal do atuante pelos sentidos, qualificando a performance e suas dramaturgias.

PALAVRAS-CHAVE:

Prática Artística Corporal. Práticas Dramatúrgicas. Propriocepção. Tecnologias Corporais. Processos de Criação.

IMPROVISACIONES EN LA OSCURIDAD: ANÁLISIS INICIAL DEL RENDIMIENTO DEL CUERPO CIEGO

RESUMEN

*El artículo presenta, a través de un relato descriptivo-analítico, consideraciones sobre experiencias en procesos artísticos corporales ciegos. El estudio se basó en prácticas artísticas orientadas a recolectar datos sobre la performatividad del cuerpo, en la búsqueda de comprender cómo se comporta en contextos específicos. Aquí, la investigación de campo se desarrolló en el entorno de la región metropolitana de Salvador y constituye el alcance de la disertación *Perforgrafar: Instalación de Portales en las Artes Visuales*, defendida en el Programa de Postgrado en Artes Visuales de la EBA/UFBA, así como la participación de autor en una residencia artística enfocada en prácticas de improvisación en danza. A partir de un referente teórico/visual sobre las dramaturgias, se esboza una perspectiva a partir de estos datos e informaciones recopilados, presentando variaciones del trabajo corporal – cuando se realiza sin el ejercicio de la visión – y cómo esto puede afectar la creación y ampliación del repertorio corporal del actor a través de sentidos, calificando la representación y sus dramaturgias.*

PALABRAS CLAVE:

Práctica Artística Corporal. Prácticas Dramatúrgicas. Propriocepción. Tecnologías del cuerpo. Procesos de Creación.

IMPROVISATIONS IN THE DARK: INITIAL BLIND BODY PERFORMANCE ANALYSIS

ABSTRACT

*The article presents, through a descriptive-analytical report, considerations regarding experiences in blind bodily artistic processes. The study was based on artistic practices aimed at collecting data on the performativity of the body, in the search for understanding how it behaves in specific contexts. Here, field research took place in the vicinity of the metropolitan region of Salvador and constitutes the scope of the dissertation *Perforgrafar: Instituting Portals in the Visual Arts*, defended in the Postgraduate Program in Visual Arts at EBA/UFBA, as well as the author's participation in a artistic residency focused on dance improvisation practices. From a theoretical/visual reference on dramaturgies, a perspective is outlined in view of this collected data and information, presenting variations of bodywork – when carried out without the exercise of vision – and how this can affect the creation and expand the actor's body repertoire through senses, qualifying the performance and its dramaturgies.*

KEYWORDS:

Body Artistic Practice. Dramaturgical Practices. Proprioception. Body Technologies. Creation Processes.



O MERGULHO EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS CORPORAIS PELA CIDADE

A cidade é percebida pelo corpo como um conjunto de condições para sua interação com as coisas do mundo (sejam lugares, pessoas, objetos ou ideias) e o corpo expressa a síntese dessas interações configurando estados transitórios de corporalidade que chamamos de corpografia urbana. O ambiente – urbano, inclusive – não é para o corpo meramente um espaço físico disponível para ser ocupado, mas um campo de processos que, instaurado pela própria ação interativa entre as coisas, produz simultaneamente configurações de corporalidades e qualificações de ambientes. Aos ambientes particularizados por qualidades resultantes da ação corporal neles, denominamos, aqui, ambiências (Jacques; Drummond; Brito, 2016, p. 41).

Ao colocar-me nesta jornada acadêmica, voltada para o estudo do corpo através da performance, me deparei com a dramaturgia, ainda que num tempo recente e bem inicialmente, no campo teórico. Sempre a percebi na prática, pois, quando improviso, sinto-me dramaturgo (de dentro da cena. ao invés de fora dela). Nesse instante criativo, hipoteticamente, sou eu quem pode desenhar no espaço novas paisagens através da captação das suas linhas dramatúrgicas no tempo. Assim, ao fabular uma prática artística corporal na performance, o faço na perspectiva dela, enquanto pesquisa.



Quando danço ao som do tambor d'água na beira do rio, eis uma prática dramatúrgica num contexto específico, as dramaturgias dançantes estão imbricadas ao contexto, pois isso irá gerar variações de acordo com as circunstâncias em que elas são expressas. Portanto, a dramaturgia corporal do artista cênico dá-se em relação à forma do espaço que irá me organizar o pensar/realizando a proposição levando em consideração a relação que estou tendo com o espaço que busquei e/ou que me foi oferecido, mas, de todo modo, sempre ofertado. O espaço me oferta ao passo que me ofertado a ele, sou um vaso em suas mãos e assim surge o contexto favorável à fabulação dramatúrgica.

No artigo "Pensamento dramatúrgico do atuante no processo de criação", Scialom (2021) toma nota das dramaturgias do ator e das dramaturgias corporais, estabelecendo uma relação com o pensamento cênico. Lanço mão do fato de que não é possível falar de dramaturgia sem levar em consideração sua emergência gerundiva, seus processos, o que é a base da arte contemporânea. Em suas palavras, "[...] a dramaturgia vai além da profissão do dramaturgo (como também do coreógrafo). Ela se revela enquanto pensamento cênico envolvendo a organização da obra como um todo – respondendo às premissas estéticas de cada momento" (Scialom, 2021, p. 10) e, com isso, torna-se possível articular pensamento cênico enquanto composição em dramaturgia.

Portanto, sinto-me convocado a também criar perspectivas sobre dramaturgia no âmbito das performances do corpo. Este importante dossiê foi o espaço ideal para poder compartilhar algumas das considerações que venho formando ao olhar, analisar, estudar e criticar minhas práticas artísticas corporais. Considero a dramaturgia como a base de qualquer movimento nas artes oriundas da corporeidade. O ato inventivo é a criação de dramaturgia, ou seja, posso dizer que o improvisador é um dramaturgo? Talvez sim, talvez não. Inquietações das aproximações de técnicas, linguagens etc. de artistas do corpo.

Entendendo a dramaturgia como ato inventivo, a composição em si é criação dramatúrgica indiferentemente da sua formatação nos moldes de exposição/exibição/mostra, isto é, seja qual for o contexto de pesquisa ou produção, a dramaturgia só existe enquanto prática. Ainda em diálogo com Scialom (2021), a afirmação de que "a dramaturgia só existe enquanto prática" vai ao encontro do "pensar em movimento":



O pensar em movimento é um termo elaborado a partir da aproximação da práxis de Laban à Somática, considerando-se que o pensamento acontece através da corporeidade, ou seja, não somente na mente (cognitivo), mas pelo corpo inteiro. De acordo com Bonnie Bainbridge Cohen (2015), o pensamento (somático) está presente no corpo como um todo – onde cada uma de suas partes, órgãos e sistemas pensam. Laban (1978) associou a ideia de pensar através do movimento às artes cênicas na primeira metade do século XX, quando insistiu que pensar em termos de movimento é um tipo de pensamento sem nomenclatura e oposto ao pensamento em palavras (Scialom, 2021, p. 12-13).

Com base nesse excerto, confirma-se o brevíário de que o pensamento é uma ação prática e ocorre de “corpo inteiro”, da cabeça aos pés: não penso só, todo o meu organismo pensa comigo, constituindo a maneira como penso. Desse modo, é preciso dar vazão a essa proposta de pensamento que não está desvinculada da prática, principalmente no campo das artes, e compreender que não há um apego verbal, um apego de comunicação assertiva. O pensar em movimento torna-se inominável e para alguns até inexplicável. Por ora, o importante é ele ser vivenciado.

Assim, ainda nesse encontro com a autora, compreendo que o performer improvisador, de modo geral, possui o potencial dramaturgo dentro de si. São suas intencionalidades, a poética de seu movimento e seu gingar que se dão pela pulsão em aperfeiçoar sua expressividade. Poderia dizer que os artistas que trabalham com o corpo são criadores de dramaturgias imensuráveis. A cada improvisação, a cada performance, a cada manhã que regamos o jardim de nossas pesquisas, estamos fortalecendo o âmbito processual de trabalhar poeticamente com o corpo, de investigá-lo.

A prática artística corporal é um exercício no qual a criação de dramaturgia é uma constante. Quando estou improvisando, sinto-me dramaturgo que compõe em tempo real e trago para a cena características que abrangem a minha história de vida, as afetações com o lugar de realização da prática, assim como as discussões filosóficas e/ou conceituais a respeito de quem me assiste etc. Grosso modo, o corpo traz a dramaturgia no movimento: o deslocamento, no cantar ou falar, consiste em ações que engendram mais camadas para a criação dramaturgical.



A contextualização da dramaturgia na improvisação em performance tem sua complexidade, tenho focado em minhas próprias investigações que possuem uma base improvisacional. Ora, a dramaturgia sendo a ação do corpo na escritura (textos) e na oralitura (movimento e voz) pode ser configurada como o pensar/fazendo a cena, toda a jornada rumo a infinitos discursos, narrativas, poéticas etc. que uma improvisação pode fazer despertar.

Em que você pensa quando está fazendo uma caminhada? Em que você pensa quando dança? Em que você pensa quando canta embaixo do chuveiro? Em que você pensa quando fecha os olhos para não ver passar o tempo? O que é pensado quando se está em movimento? Não acredito que eu pesquise o pensamento. Pelo contrário, investigo a criação. Mas esse pensar em ação, o aqui-agora do improvisado que dá vida a uma dramaturgia do presente ao redor tem sua nuance reflexiva do pensar para agir ou agir sem pensar, esse drama velho que há tanto tempo o corpo deixou na encruzilhada do campo das artes.

A interação de meu corpo com a areia desdobrava músculos que criavam laços entre si pela flexibilidade. Cada grão de areia era uma multidão de movimentos, esse estímulo latente que fui percebendo e colando na montagem daquilo que estava praticando. Quando você não enxerga a si mesmo acaba numa condição de vulnerabilidade de sua relação espacial. Esse pensamento dramático que vai criando imagens é o que me interessa: acompanhar a feitura da dramaturgia em tempo real, no tecido único arte e vida, nessa teia invisível, mas nem tanto, quando olhamos as imagens e deixamos que elas nos olhem.

Decerto, o repertório somático articulado no percurso da vida e na visita anterior que realizei a fim de estudar o local para visualizar suas ambiências fez com o que algumas sequências de movimento se repetissem, mas é normal o corpo articular aquilo que já se tem. Por isso a importância de sempre buscar ir expandindo sua consciência corporal: desafiar o corpo mesmo ao passo que ele e o espaço lhe desafiam também. Considero esse outro tipo de visão o ápice do desafio a provocar o clímax da proposição prática desta pesquisa.

Um dos modos mais efetivos e de impacto de se trabalhar a sensibilização do corpo em processos criativos é a prática às cegas. Esse tipo de técnica requer do corpo uma tecnologia corporal específica, pois, se nós enxergamos, logo já temos uma especificidade de relação espacial, mas, quando deixamos de ver, instaura-se um outro tipo de interação corpo/espço que me interessa



enquanto prática de criação. Essa curiosidade que forma a prerrogativa de que práticas artísticas corporais às cegas são criação de outras dramaturgias oriundas do corpo que expandem a propriocepção e assim favorecem o aperfeiçoamento da consciência corporal do praticante.

Todo artista do corpo é dramaturgo? Acredito que não. Entretanto, é inegável que ele possui pelo movimento um possível desdobrar por via da dramaturgia. O que quero dizer é que, nas práticas desses artistas, o caráter dramático se instaura na própria prática. Esta ainda é uma percepção nova para mim, em processo de formação: entender o movimento do corpo enquanto discurso dramático e/ou enquanto composição em dramaturgia em tempo real.

É como se a qualidade de presença do corpo fosse o próprio ato de fazer dramaturgia, ou seja, o ato compositor. As imagens dele no instante ou em seu registro estão sempre a fabular dramaturgias quando expostas à audiência. Dramaturgia não é dar sentido, não é fabulá-lo, talvez pensar a criação enquanto prática dramática? É uma possível lente e, aqui, proponho-me no mergulho do corpo na cidade.

Quer espaço mais dramático do que o urbano e suas adjacentes urbanidades? Pois então, tornei-o suporte de minha prática artística, assim como meu corpo, portal, que é mapa e território. Sou improvisador. Improvisar para mim não requer grandes palcos ou materiais – apenas o desejo de criação me basta: sem desejo é doloroso. Entendo a improvisação enquanto uma prática minimalista, sendo o principal detalhe a questão espacial. O que estou colocando em discussão é como praticar às cegas expande noções de dramaturgia para quem faz, enriquecendo significativamente a consciência corporal de quem performa.

Na prática em análise, o espaço utilizado foi a duna, esse mar de areia que está sempre em deslocamento e sendo atravessado pelos mais variados seres. Você provavelmente sabe o que é andar na areia e performar nela? E performar nela de olhos vendados? Se sim ou não, neste artigo registro minhas concepções dentro dessas dramaturgias invisíveis das quais digo aqui. Ora, pensar consciência corporal é entender como corporalmente percebo minha localização espacial, como me posiciono para desenvolver tal sequência de movimentos? De olhos fechados: como meu equilíbrio é alterado? Como ele articula o deslocamento dos pés numa superfície arenosa? Que impactos isso traz para a prática em performance? Ainda com os olhos fechados: eu penso mais ou menos antes de agir?



Alguns passos. Uma. Duas. Três pegadas. Em algum momento, o suor debaixo dos meus pés o deixava melado. Os grãos de areia iam se fixando, se aglomerando na casca grossa de meus pés pisantes. Se encontrando em seis espirais desenhadas no chão de areia, a sétima é meu corpo portal que marca a circularidade negra-africana. Quando estive nessas práticas, o jogo era livre, a bicha podia se expressar livremente, sem julgamentos. Os ancestres não julgam e os corpos celestes também não; as plantas, muito menos, os animais, talvez sim. A bússola interior pulsava a materialização do agir, do movimento, e buscava informações na relação espacial. Isso é o corpo territorial, que absorve informações e as compartilha simultaneamente.

Quando ando pelas areias, as pegadas marcam o peso de carregar-me. A caminhada tem sido longa, praticamente 30 anos em vida terráquea física, com algumas boas experiências para contar. Aqui lhe conto uma que tem sido satisfatória, pois andar por aí, a performar, me forma performador: entre amor, ódio e dor. Por mais que a resposta seja sempre o amor, às vezes ele não é suficiente; tristemente aprendi assim. Performador: o que performa o chamado em si. Perder-se por aí até encontrar-se na encruzilhada do caminho perdido, o labirinto aspirante. Tudo isso para dizer sobre a noção dramaturgica montada pelas cidades contemporâneas, onde as interações com os espaços e o que há nele são altamente performativas, formando de fato a cena contemporânea.

A cidade como dramaturgia é catalisadora de ações performativas. Essa noção se apresenta no estudo de Carvalho e Scialom (2020), através de ações performativas no espaço urbano nas quais se descobriram algumas estruturas dramaturgicas como as “micro” e “macro” dramaturgias: “em termos diretos, seriam microdramaturgias os significados individuais gerados por cada pessoa participante de uma ação performativa, levando-se em consideração que tais significados são oriundos da forma como o corpo dessa mesma pessoa se expressa em relação a outro corpo” (Carvalho; Scialom, 2020, p. 191), em se tratando das macros: “as macrodramaturgias se relacionam com a esfera coletiva e genérica que são as grandes massas e os movimentos que elas realizam, ou seja, a coreopolítica urbana” (Carvalho; Scialom, 2020, p. 192).



DRAMATURGIAS INVISÍVEIS

A criação é o ilimitado; não adianta querer mentalizá-la. A mente tem o poder de aprisionar o que deve ser espontâneo, o que deve nascer. Dessa maneira, porém, só consegue atrofiar o movimento criativo. Precisa-se da mente, mas com isso não nos deixamos escravizar por ela; é preciso movimentar o ilimitado, que é nascente, sempre novo; faz-se (Oiticica, 1986, p. 22-23).

A pesquisa que venho desenvolvendo na linha de pesquisa Processos de Criação Artística é justamente na perspectiva de arte, processo e compartilhamento por meio do “Corpo que pesquisa e Corpo pesquisado” (Costa, 2022). Sendo assim, a mostra funcionou como um laboratório, no qual, ao apresentar algumas performances para o público e os processos envolvidos em suas concepções, pude, a partir dessas discussões, coletar mais dados para o desenvolvimento da dissertação que estou finalizando, ampliando meus saberes e o repertório do público sobre improvisação, performance e procedimentos de criação na pesquisa em artes visuais.

No programa performativo pré-definido, pratiquei performance às cegas. Como esse tipo de estado de presença possui qualidades cênicas específicas, foi possível perceber a predisposição para um aguçamento sensitivo do corpo, quando estou de olhos fechados. O principal meio de interação é o tato e o deslocamento, o toque e o mover sem olhar move também outros sentidos, processo que estou chamando de dramaturgias invisíveis. Elas tornam-se visíveis em suas invisibilidades. É no tocar a areia com as mãos e os pés que a estrutura visual da performance, ou seja, o pensamento cênico, é formada. É no corpo enquanto escultura viva que está a energia que faz cintilar as frequências espaciais invisíveis.



IMAGEM 1

Prática artística corporal às cegas.
Stella Maris, Salvador (BA), 2022

Fotografia: Acervo da Pesquisa de
Mestrado do Autor

Vídeo: [https://youtu.](https://youtu.be/7wq5ZwKpJA?si=3-)

[be/7wq5ZwKpJA?si=3-
W0x7H8jd_BD8aW](https://youtu.be/7wq5ZwKpJA?si=3-W0x7H8jd_BD8aW)



IMAGEM 2

Prática artística corporal
às cegas. Stella Maris,
Salvador (BA), 2022.

Fotografia: Acervo
da Pesquisa de
Mestrado do Autor





IMAGEM 3

Prática artística corporal às cegas. Stella Maris, Salvador (BA), 2022.
Fotografia: Acervo da Pesquisa de Mestrado do Autor



IMAGEM 4

Prática artística corporal às cegas. Stella Maris, Salvador (BA), 2022.
Fotografia: Acervo da Pesquisa de Mestrado do Autor



IMAGEM 5

Prática artística corporal às cegas. Stella Maris, Salvador (BA), 2022.
Fotografia: Acervo da Pesquisa de Mestrado do Autor



Dentro desta qualidade de performar no escuro, a improvisação ganha outras camadas enquanto técnica de pesquisa somática, pois tudo toco e assim posso ver/sentir a epiderme do olhar. Toco uma planta, toco um fruto, toco uma casca, chuto o vento e olho o nada. Esse domínio da improvisação de improvisar(-se) não enxergando estabelece outra dimensão espacial de criação, sendo o entrosamento das energias nas práticas de relação com o espaço o treinamento da atividade em si. Com o passar dos minutos, meu corpo já ia reconhecendo as possibilidades de deslocamento no espaço, como poder fluir nele, lembrando que, nessa prática em específico, a proposição era performar a energia da areia, juntando passos aos que ali já passaram e entendendo que tudo é passagem, é travessia de um momento ao outro, de um lugar ao outro, em diversas categorias temporais.

Nas práticas performativas às cegas, é possível articular outros aspectos da conceituação do corpo enquanto unidade psico-fisiológica, assim como permitem experienciar de outro modo os sistemas muscular, esquelético e neuromuscular enquanto funcionalidade estrutural do corpo. Tal atividade se configura enquanto educação somática relacionada à propriocepção, imagem corporal e coordenação motora. Com isso, se tem acesso a princípios básicos da consciência corporal aplicados à improvisação em performance. Ao estudar o movimento do corpo pela interação com o espaço, percebo coordenações de ritmo e tempo nele, sua ação e reação.

Por isso, vendo os olhos para ver passar o tempo de outro jeito, em busca de eficiência de movimento, de busca por expansão das habilidades corporais e emotivas do prazer com o movimento, pois assim se pode alcançar uma organização corporal consciente através dos trânsitos de peso e superfícies de apoio que dão forma a uma performance cênica que se aplanam na dramaturgia do aqui-agora, na prontidão e receptividade da improvisação às cegas de forma empoderada e espontânea, logo, imprevisível dentro das coreografias do impossível.



CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

Estudos recentes de Peterka e Loughlin (2002a; 2004b) informam que exercícios vendados melhoram a postura e o movimento, pois aguçam os estímulos sensoriais do posicionamento das articulações e o senso de localização espacial, ou seja, a propriocepção e a percepção. No caso da criação em performance, o regime da falta de visão cria um portal de múltiplas visões no qual o risco e o desconhecido ocasionado pelo não ver são movidos pela experiência estética do mundo. Sendo assim, o encadeamento de gestos numa sequência de movimento torna-se capacidade corpórea de se localizar no espaço, de ter minimamente uma noção prévia dele. Cada um vai estabelecendo a sua ao longo da vida e é importante que se busque sua expansão, já que a busca por consciência corporal nos auxilia nesse sentido.

Tenho me interessado em perceber como o corpo se posiciona nos deslocamentos por espacialidades específicas, estou num processo de busca do natural na cidade, em imersões em outras frequências dramáticas, as que não sejam artificiais como as dos centros das cidades. A coreografia do espaço natural é diferente da coreografia do cotidiano do asfalto com o concreto. Parece que nela a intuição é mais aguçada, profunda, num portal de qualidades do sensível. A performance em superfície irregular aqui, neste estudo, a areia das dunas, ativou camadas proprioceptivas de equilíbrio e estabilidade para acionar a mobilidade interativa. Estar descalço percebendo diretamente as reações dos receptores sensoriais do pé aguça a propriocepção e, conseqüentemente, minha performance. Portanto, o encadeamento dos gestos no movimento dá-se enquanto construção de dramaturgia improvisacional.

Performar com os olhos vendados é o mundo impossível dentro do possível. O que os olhos não veem o coração não sente? De onde tiraram isso? Não há ser vivo que não sinta; se não sente, morreu-se. Indico aos que estão na busca de consciência corporal mergulhar em práticas às cegas: elas vão ampliar seus horizontes nos processos criativos, sensibilizando-o da camada sensível da vida. Para quem trabalha o corpo, isso é fundamental, pois irá encontrar um equilíbrio postural, seja parado, seja em movimento, para ser acionado em processos de criação. O



arcabouço somático do sistema proprioceptivo me auxilia a desviar de quedas e amenizar possíveis lesões. Se tenho um corpo consciente, eu tenho reflexos para evitar acidentes e alcançar outras qualidades de movimento.

Importante salientar que, estando em performance às cegas, tomamos outras qualidades do tato, do auditivo e do olfativo. Essa dimensão é a que mais me interessa, pois possibilita um outro tipo de relação espacial que vai engendrar outras perspectivas de pesquisa em criação artística, pela postura e movimento do corpo. Ou seja, as práticas artísticas corporais às cegas são um estímulo à neuroplasticidade (atenção, memória, linguagem, percepção etc). Dentre os receptores sensoriais, o que mais me interessa são os proprioceptores, por se constituírem na musculatura e nas articulações, que são fontes para o pensamento em movimento. Esse mover-se, deslocar-se, dá forma ao corpo enquanto instância territorial de sensorialidade. Para finalizar, deixo este registro do espetáculo *Body Play*, da Cia Chaim Gebber Open Scene, em que os artistas do corpo no palco são vendados e formam uma estrutura que se configura enquanto escultura viva se formando espacialmente na trama dos corpos que a compõem. O artista e professor Chaim Gebber, mineiro radicado na Alemanha, desenvolveu um sistema de composição em improvisação que permite uma experiência corporal em várias camadas físicas, emocionais e sensíveis profundas, o *Conscious Body System* – sistema de improvisação + combinações de exercícios de movimento.

O sistema educa o corpo por meio de práticas corporais que aumentam a força motriz dele de maneira segura, saudável e poética na improvisação em performance. Treina-se o corpo para ampliar habilidades básicas de mobilidade e transições de peso. Objetiva-se que se possa pensar através do movimento, compreendendo as ativações musculares que o próprio movimento corporal implica. Imerso no sistema, por meio de residência artística no Híbrido Ponto de Cultura – Ipatinga/MG (2021), experienciar o despertar dos músculos e da pele para assim aquecer as articulações do corpo integrando força, flexibilidade e movimento funcional, a busca por uma consciência natural do corpo, uma vivência que me afetou profundamente, deixando saudades e desejo de repeteco.

IMAGEM 6

Espectáculo *Body Play* da Cia. Chaim Gebber-Open Scene⁵.

Fotografia: Reprodução do site da cia.

Vídeo: https://youtu.be/J_rBluZRtlw?si=eG8ImYLP6D8iTAXV





IMAGEM 7

Espectáculo *Body Play* da Cia.
Chaim Gebber-Open Scene⁶.
Fotografia: Reprodução
do site da cia.



REFERÊNCIAS

- » CARVALHO, Jean Bruno; SCIALOM, Melina. A cidade como dramaturgia: reflexões acerca do espaço urbano como catalisador de ações performativas. *Revista Científica/FAP*, 2020. DOI: <https://doi.org/10.33871/19805071.2020.23.2.3708>. Acesso em: 25 jun. 2023.
- » CATALÃO, M. Uma genealogia para a palestra-performance. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 004-014, 2017. DOI: 10.5965/1414573101282017004. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017004>. Acesso em: 26 jun. 2023.
- » COSTA, Augusto Henrique Lopes da. Corpo que pesquisa e corpo pesquisado: instaurando portais entre dança, improvisação e performance. In: **ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA**, 7, 2022, edição virtual. Anais eletrônicos [...]. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2022. p. 2476-2488. Disponível em: <<https://proceedings.science/anda/anda-2022/trabalhos/corpo-que-pesquisa-e-corpo-pesquisado-instaurando-portais-entre-danca-improvisac?lang=pt-br>> Acesso em: 29 Mar. 2024.
- » JACQUES, Paola Berenstein; DRUMMOND, Washington; BRITTO, Fabiana Dultra (Ed.). *Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea*. Salvador: EDUFBA, 2016.
- » OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto* / Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- » PETERKA, Robert J. Sensorimotor integration in human postural control. *Journal of neurophysiology*, v. 88, n. 3, p. 1097-1118, 2002a. Disponível em: <https://journals.physiology.org/doi/pdf/10.1152/jn.2002.88.3.1097>. Acesso em 02 abr. 2024.
- » PETERKA, Robert J.; LOUGHLIN, Patrick J. Dynamic regulation of sensorimotor integration in human postural control. *Journal of neurophysiology*, v. 91, n. 1, p. 410-423, 2004b. Disponível em: <https://journals.physiology.org/doi/pdf/10.1152/jn.00516.2003>. Acesso em 02 abr. 2024.
- » SCIALOM, M. Pensamento dramático do atuante no processo de criação. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-31, 2021. DOI: 10.5965/1414573103422021e0209. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19302>. Acesso em: 25 jun. 2023.

5 Disponível em: <https://chaimgebbberopenscene.com/productions/body-play/>. Acesso em: 25 jun. 2023.

6 Disponível em: <https://chaimgebbberopenscene.com/productions/body-play>. Acesso em: 25 jun. 2023.



TEATRO EM AMBIENTES DIGITAIS:

práticas e emergências cênicas
em tempo de convergência
de meios e de linguagens

DENNI SALES

Artista da cena e dramaturgo, licenciado em Filosofia pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Denni Sales desenvolve trabalhos na área da performance, teatro e audiovisual; é especialista em Gestão e Produção Cultural (Universidade do Estado do Amazonas) e, atualmente, desenvolve pesquisa no Mestrado junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), na linha Poéticas e Processos de Encenação, sob orientação do Prof. Dr. Gil Vicente Tavares.

RESUMO

Este artigo reflete sobre a expansão da encenação teatral em ambientes digitais a partir do contexto da pandemia causada pela covid-19, no ano de 2020. O objetivo do artigo é analisar a convergência de linguagens para meios digitais, inclusive a linguagem do teatro, considerando que o uso de Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC) foram vitais para a sobrevivência de muitos artistas durante esse período. A adaptação da linguagem teatral para os ambientes digitais foi a opção mais viável disponível para a continuidade do ofício artístico durante a crise sanitária, passando por inúmeras etapas de experimentação, destacando-se a linguagem da performance como um ponto de conexão entre o teatro e a linguagem digital. Neste trabalho, compartilho minha experiência como artista e pesquisador envolvido em projetos de teatro digital desenvolvidos principalmente através da internet durante esse período desafiador. Utilizei a internet como plataforma para a realização e execução desses projetos, criando estratégias no campo de atuação e criação dentro das limitações impostas pelo confinamento. Essa experiência ocorreu em um contexto particularmente delicado da pandemia, na cidade de Manaus, por meio de uma parceria com o coletivo Nupramta, vinculado à Universidade do Estado do Amazonas – UEA, o qual reúne artistas independentes da região.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro digital. Cinema. Internet. Direção. Encenação.

THEATER IN DIGITAL ENVIRONMENTS: PRACTICES AND SCENIC EMERGENCIES IN AN ERA OF CONVERGENCE OF MEDIA AND LANGUAGES

ABSTRACT

The article reflects on the expansion of theatrical staging in digital environments from the context of the pandemic caused by covid-19, in the year 2020. The objective of the article is to analyze the convergence of theatrical language to digital media, considering that the use of technologies Information and Communication (ICT) were vital to the survival of many artists during this period. The adaptation of theatrical language to digital environments was the most viable option available for the continuity of the artistic craft during the health crisis, going through numerous stages of experimentation, highlighting the language of performance as a point of connection between theater and art. digital language. In this work, I share my experience as an artist and researcher involved in digital theater projects developed mainly via the internet during this challenging period. I used the internet as a platform to carry out and execute these projects, creating strategies in the field of action and creation within the limitations imposed by confinement. This experience took place in a particularly delicate context of the pandemic, in the city of Manaus, through a partnership with the Nupramta collective linked to the State University of Amazonas – UEA, which brings together independent artists from the region.

KEYWORDS:

Digital Theater. Film. Internet. Direction. Staging.



REFAZENDO ROTAS

Este artigo registra uma análise crítico-reflexiva a partir da minha experiência profissional como artista e pesquisador durante a pandemia da covid-19 na cidade de Manaus. Reunido com outros artistas pesquisadores em um coletivo, realizamos trabalhos teatrais direcionados ao ambiente virtual, com o objetivo de explorar as potencialidades das plataformas disponíveis. Durante esse período, iniciou-se uma pesquisa teórico-prática sobre a fusão da encenação teatral no contexto digital. A proposta envolveu o uso do meio digital e suas ferramentas como um espaço de expansão da encenação teatral e novas possibilidades para atuantes. Essas reflexões são acompanhadas de análises críticas sobre o uso de equipamentos e dispositivos disponíveis para a atuação. Naquele momento, em que a pandemia da covid-19 nos trouxe uma nova realidade, com o fechamento de espaços de ensaio, teatros e a impossibilidade de encontros presenciais, também enfrentamos desafios para continuar exercendo o ofício de ator/atriz.

Com esse propósito, utilizo minha experiência para elaborar considerações sobre as possibilidades de incorporação de recursos digitais, não apenas como uma linguagem, mas também considerando-os uma extensão da encenação teatral. Além disso, analiso os impactos causados por essas experimentações em um contexto caótico e pandêmico, e como eles afetaram a prática teatral durante aquele período. Muitos artistas, com ou sem experiência prévia, se viram obrigados a migrar para o ambiente virtual, seja por meio de adaptações, seja pela criação de trabalhos completamente novos.

Para contextualizar, apresento as práticas realizadas diante das urgências pandêmicas resultantes das medidas de isolamento social a partir da perspectiva de um artista da cena e pesquisador, tendo como base minha experiência profissional na criação cênica, na atuação e na edição de vídeo. Trago neste artigo reflexões relacionadas às estratégias de sobrevivência no ofício dos atuantes em tempos de pandemia, levando em consideração também minha vivência durante esse período de isolamento no Norte do Brasil, com o recorte na cidade de Manaus. Nesse contexto, enfrentamos um dos episódios mais graves da pandemia, com registros diários de óbitos e internações, seguidos pela falta de oxigênio e pela ausência de políticas públicas eficazes para lidar com a situação. Sabemos que a pandemia causada pelo vírus da covid-19 teve um impacto



significativo nas artes e na indústria cultural em todo o mundo¹. Entre os setores mais afetados, como o teatro, artistas e produtores tiveram que repensar estratégias de sobrevivência, especialmente em relação às tecnologias.

A precarização do trabalho no Brasil já era uma realidade antes da pandemia. Isso se refletia na cultura e, sobretudo, na falta de políticas públicas consistentes que estavam em desenvolvimento antes da ascensão de um governo de extrema direita no País. Segundo Antunes (2020), o Brasil historicamente experimentava formas intensas de exploração do trabalho e precarização generalizada, o que tinha graves consequências do ponto de vista social. A título de exemplo, antes da pandemia, mais de 40% da força de trabalho brasileira estava na informalidade até o final de 2019. No mesmo período, uma massa em constante expansão de mais de cinco milhões de trabalhadores/as experimentava as condições de *uberização* do trabalho, propiciadas por aplicativos e plataformas digitais, o que até recentemente era saudado como parte do “maravilhoso” mundo do trabalho digital, com suas “novas modalidades” de trabalho on-line que contemplava novos “empreendedores”. Sem falar da enormidade do desemprego e da crescente massa subutilizada, terceirizada, intermitente e precarizada em praticamente todos os espaços de trabalho (Antunes, 2020, p. 9).

Nessa conjunção, somada ao impacto da pandemia da covid-19, no cenário teatral e para os artistas no Brasil, especificamente na região Norte do País, cuja situação de financiamento já era delicada, dedico minhas reflexões às estratégias e ao processo artístico de criação e atuação no ambiente virtual, em um cenário desafiador e caótico. A urgência de uma abordagem estratégica, voltada para modos de produção, criação e execução, torna fundamental a figura do produtor e gestor cultural. É nesse desdobramento e nessa necessidade que as etapas e funções da criação se fundem, fazendo, como uma estratégia de sobrevivência, com que o artista atuante assuma papéis adicionais além do artístico. Rômulo Avelar, produtor e gestor cultural, observa em seu livro, *O Averso da Cena* (2010, p. 65), o *modus operandi* que caracteriza a realidade dos artistas e produtores no País: “Na verdade, o acúmulo de funções sempre esteve presente em boa parte da produção cultural brasileira”. Relato minha experiência em projetos culturais executados durante a pandemia, tendo em mente essa perspectiva.

¹ Muitos profissionais do teatro perderam seus empregos ou fontes de renda devido ao fechamento de teatros e à suspensão de produções. Isso afetou desde atores e diretores até cenógrafos, figurinistas, maquiadores, iluminadores, dentre outros profissionais envolvidos nos processos de produção.



ENQUANTO AS NOTÍCIAS CHEGAM

Com a cultura frequentemente enfrentando a escassez de investimento e apoio financeiro adequado, a situação pré-pandemia já era desafiadora para muitos artistas no Brasil. No entanto, o período trouxe uma série de restrições que tornaram ainda mais difícil para os artistas continuarem sua produção e principalmente compartilhar suas obras com o público. Assim, a transição da linguagem cênica para o ambiente virtual estimulou muitos artistas, grupos e coletivos a desenvolverem trabalhos ou adaptá-los para o meio digital. Essa necessidade se intensificou principalmente com o impulso de financiamento à produção, estratégia adotada pelo governo para injetar, por meio da Lei Aldir Blanc², a quantia de R\$ 3 bilhões para os estados, municípios e o Distrito Federal. Esse dinheiro foi destinado à manutenção de espaços culturais e à renda emergencial para trabalhadores do setor que tiveram suas atividades interrompidas, assim como aos instrumentos como editais e chamadas públicas. A regulamentação da Lei Aldir Blanc foi fundamental para garantir, naquele momento pandêmico, o funcionamento do setor cultural, possibilitando também intercâmbios e a otimização da produção. Realizada de forma remota, essa regulamentação englobou diversas etapas da criação artística, como reuniões, ensaios e criação. Por outro lado, o trabalho realizado de forma remota também incrementou a dinâmica, levando em consideração aspectos logísticos e de produção. Assim, diversas formas de diálogo com a linguagem teatral foram exploradas, como apresentações on-line, transmissões ao vivo, exposições virtuais, *podcasts* e muitas outras.

Plataformas digitais como o Zoom e o Google Meet, softwares até então utilizados principalmente para videoconferências e colaboração on-line, mostram-se poderosas para a exploração de formas de apresentações teatrais, algumas inclusive com interação do público. Elas funcionaram como uma espécie de sala de teatro no ambiente virtual, embora sem a energia da presença física.

É importante ressaltar que a relação entre o teatro e a tecnologia tem evoluído constantemente, com avanços cada vez mais sofisticados moldando a interação e também sendo usada como recurso de linguagem e encenação. A modernidade do teatro e sua capacidade de adaptação ao longo do tempo são temas que autores e teóricos já exploraram extensivamente, destacando a

2 A Lei Aldir Blanc, Lei Federal nº 14.017/2020, foi criada com o objetivo de fornecer auxílio financeiro emergencial ao setor cultural durante a pandemia da covid-19. Ela recebeu esse nome em homenagem ao compositor e escritor brasileiro Aldir Blanc, que faleceu em maio de 2020 e foi uma figura importante para a música e para a literatura brasileira. A Lei estabeleceu diversas medidas de apoio ao setor cultural e criativo, que foi severamente impactado pela pandemia devido ao cancelamento de eventos, espetáculos, shows e fechamento de espaços culturais.



habilidade do teatro de estar em constante evolução e adaptação às mudanças culturais e sociais. Portanto, diversas abordagens e definições de encenação já foram propostas. Para Dort (1977, p. 65), “Querer deduzir o estatuto da encenação moderna a partir de sua definição é colocar a carroça antes dos bois. Na verdade, o que melhor pode nos informar sobre seu estatuto são as circunstâncias e modalidades de sua aparição”.

Vallin (2006) ressalta o palco como um local de convocações, reuniões, fusões, acordos, comunicações à distância, montagens e interações de todas as artes que colaboram para a obra comum, podendo transformar-se ou não em busca de uma criação de tipo homogêneo ou dissonante. O teatro tem a capacidade de abrigar e integrar várias linguagens e disciplinas, sendo uma forma multifacetada de arte que pode incorporar elementos de outras expressões, como literatura, música, dança, cenografia, pintura e muitas outras formas de expressão artística. Isso evidencia sua habilidade de transcender fronteiras e absorver diferentes formas de arte em uma única experiência. Sobre essa capacidade, podemos afirmar que:

A encenação, arte nova que marca o século XX, é a atividade artística que regula as transações entre literatura dramática, atuação, pintura, escultura, arquitetura, música, dança, canto etc. Aliás, os apelos à colaboração são cada vez mais numerosos, já que, à medida que o século avança, artes consideradas menores, como o circo, e artes novas, como o cinema, o vídeo, as novas imagens, integram-se à ciranda das artes irmãs (Vallin, 2006. p. 68).

Portanto, a lógica cênica teatral durante o período mais crítico da pandemia refletiu o luto constante, a tristeza e as incertezas geradas por esse período sombrio. Havia uma expectativa tímida e contida, enquanto as notícias pouco animadoras não cessavam de chegar. Alguns trabalhos realizados nesse contexto expressaram a dureza desse tempo, evidenciando as tentativas de práticas teatrais, tendo como única possibilidade na época o ambiente virtual. Essas circunstâncias acabaram influenciando a forma de encenar, levando em consideração a sua transposição para o ambiente virtual e outros aspectos. Por exemplo, não era mais viável dedicar tempos indeterminados a ensaios e estudos, uma vez que as urgências tornaram os processos criativos mais dinâmicos e acelerados. Em muitos momentos, a figura do encenador/produtor se tornou o ponto central das produções teatrais em vídeo, que, por sua vez, também mantiveram um diálogo intenso com a performance.



O DIGITAL COMO EXTENSÃO DO PALCO

Não é novidade que o teatro sempre soube aproveitar todas as novas tecnologias de maneira rápida e orgânica, incorporando-as em sua produção cênica. Exemplos não faltam: a luz elétrica, a fotografia, o vídeo, a projeção e o som. Essa integração facilitou a criação de uma natureza híbrida que continua presente nas encenações. O jornalista Leonardo Foletto³, em seu livro *O Efêmero Revisitado* (2011, p. 46), discute como a expansão do digital adquire um significado técnico nos meios de reprodução, como jornais, fotos, cinema, rádio, televisão e meios eletrônicos de difusão. A incorporação do uso de tecnologias e a utilização de referências explícitas de outras áreas no palco podem ser consideradas como uma resposta do teatro à cultura midiática.

A necessidade da presença ao vivo, do olho no olho e do calor compartilhado entre os corpos, tida como impossível de reproduzir, é o que poupava as artes cênicas dos ventos da cultura digital que há tempos já varreram discos, fotografias, filmes e os tornaram disponíveis a cliques de mouse diante de uma tela de computador. Pois de alguns bons anos para cá os ventos se tornaram furacão e atingiram o teatro; as possibilidades da internet, auxiliada pela cada vez mais desenvolvida nanotecnologia digital, estão conseguindo relativizar até a presença, a experiência física do olho no olho e do calor trocados entre os corpos presenciais (Foletto, 2011. p. 44).

O professor e pesquisador Patrice Pavis, em seu trabalho intitulado *A Análise dos Espetáculos* (1996), introduz o conceito de intermedialidade⁴. Nesse contexto, ele explora o constante confronto do corpo com as mídias, desde o telefone até a televisão, o cinema, o vídeo, a fotografia, o computador e a realidade virtual. Pavis contextualiza como a nossa percepção da realidade é influenciada pelo impacto do acesso a esses dispositivos e à vasta quantidade de informações que eles proporcionam na atualidade, em contraste com o modo de vinte, cinquenta ou cem anos atrás. Essa mudança e impacto afetam tanto o campo fisiológico quanto o neurocultural:

3 Foletto é o criador do “Baixa Cultura”, um laboratório online que trabalha com documentação, pesquisa, formação e experimentação em cultura livre. Disponível em: <https://baixacultura.org/>.

4 O conceito de intermedialidade pode ser aplicado a várias formas de arte, incluindo o teatro. A intermedialidade refere-se à integração e à interação de diferentes formas de mídia e linguagens artísticas em uma única obra de arte ou performance. Embora seja relevante para o teatro, também é aplicável a outros campos, tais como cinema, literatura, artes visuais, música e mídia digital.



[...] nossos hábitos de percepção mudaram, ainda mais que nossa maneira de produzir e receber o teatro evoluiu. Isso ficará claro quando confrontarmos dois tipos de espetáculo: um, literário, é centrado no texto e no sentido *teatral*, o outro, ligado à *eletrônica sonora*, é descentrado e desconectado da realidade mimética. É essa diferença que melhor esclarece as mudanças da nossa maneira de perceber o mundo (Pavis, 1996. p. 41, grifos do autor).

A ideia de intermedialidade na encenação teatral parte do pressuposto de identificar o impacto das diferentes mídias na cena, considerando desde suas estruturas narrativas até a escritura dramática, incluindo a influência das técnicas de iluminação cinematográfica na prática cênica. Essa influência mútua entre os diferentes meios de comunicação, especialmente no contexto das artes cênicas, explora como os elementos de um meio podem ser incorporados ou adaptados para outro, como uma peça teatral se transforma em um filme ou como a literatura pode ser adaptada para o palco.

Reconhecendo que as fronteiras entre as diferentes formas de mídia são fluidas e que os artistas frequentemente se inspiram em outras mídias para criar novas obras, isso envolve a incorporação de elementos visuais, sonoros, narrativos e estilísticos de uma mídia em outra. A intermedialidade também se preocupa em como essas interações afetam a experiência do público e a interpretação da obra. É uma abordagem importante para a análise crítica e a compreensão das complexas relações entre diferentes meios de comunicação na cultura contemporânea. Pensando a intermedialidade na encenação, o espetáculo *Apneia: Ofélias* foi concebido e desenvolvido em Manaus no ano de 2021, durante o período de isolamento social, com o objetivo de transcender as fronteiras das linguagens, dado que as próprias circunstâncias já incentivaram a adoção de estruturas mais flexíveis, devido à necessidade de criar logísticas viáveis.

A intersecção entre o audiovisual e o teatro foi um ponto de partida para os participantes desenvolverem suas criações. O teórico do cinema Jacques Amount, em seu livro *O cinema e a encenação* (2006, p. 19), lembra como o teatro filmado passou a ser estigmatizado no início do cinema sonoro. Os amantes do teatro não viam vantagens nesse cinema, sendo que o teatro filmado era alvo de críticas por parte de diversos setores. Para Amount (2006, p. 19), o motivo é único: “O cinema não é teatro; o teatro filmado é considerado cinema inferior”. O autor destaca a importante contribuição do teatro para o cinema, principalmente no início dos anos 20 e 30, quando



o cinema se confrontava constantemente com o teatro e entre seus problemas não resolvidos havia dois aos quais o teatro impõe suas soluções: o lugar central atribuído ao verbo, a importância da noção de espaço (Amount, 2006, p. 22).

CINEMA NO TEATRO OU TEATRO NO CINEMA?

A proposta para o espetáculo *Apnéia: Ofélias* surgiu a partir de reuniões com o coletivo Nupramta, um grupo de extensão dedicado aos estudos da meditação para o ator, criado dentro da Universidade do Estado do Amazonas, composto por artistas independentes e alunos do curso de Artes Cênicas. Nesse momento, o coletivo havia realizado uma primeira incursão no videoteatro por meio de um experimento feito no início da pandemia. Durante esse período, o processo inicial de criação e experimentação ocorreu por meio das plataformas de videoconferência já citadas, Zoom e Google Meet. Furtado (2022) observa como as experiências teatrais em videochamadas incorporam uma multiplicidade de elementos além das funcionalidades gerais da aplicação. Para o autor, quando um espetáculo teatral utiliza *webcams* e a interface, estamos diante da lógica da remediação:

Na prática, a remediação pode ser explicitada pelo caso do próprio teatro. As artes cênicas, sobretudo a partir do século XX, aproveitaram-se do apoio midiático ofertado por tecnologias de comunicação e informação como o cinema e o vídeo, incorporando recursos audiovisuais, como monitores e telas, em cena (Furtado, 2022, p. 4).

Inicialmente, após as discussões criativas, ficou estabelecido que as cenas seriam previamente filmadas. A proposta era que as filmagens fossem realizadas com dispositivos móveis ou qualquer outro equipamento de captura disponível entre os atores, e as gravações seriam posteriormente



editadas. A dramaturgia cênica surgiu a partir das discussões e da escolha de um tema para cada atuante desenvolver. Com o objetivo de criar unidade e conexão entre os diversos temas propostos, decidimos estabelecer uma unidade temática que se concentraria nas instabilidades dos relacionamentos amorosos contemporâneos. Isso serviria como ponto de partida para a elaboração de uma dramaturgia que abordasse as temáticas individuais de cada participante. Cada ator trouxe seu repertório de performances e, a partir disso, trabalhamos na estruturação da dramaturgia em um esforço de trabalho coletivo.

Por outro lado, também considerando a composição dramatúrgica no contexto audiovisual, todas as conversas até então haviam se concentrado em texto e cena, mas não na criação de roteiros para essas estruturas. Tradicionalmente, nos ensaios dos processos presenciais, os atores dispõem de ferramentas de pesquisa e experimentação. Entretanto, nesse caso, a metodologia precisou ser adaptada devido às limitações do isolamento, à disponibilidade de equipamentos, à distância e, em algumas ocasiões, à qualidade da conexão de internet. A lógica desse processo teve que ser estruturada como uma mediação entre a produção audiovisual e teatral⁵. Portanto, foram estabelecidos cronogramas de filmagem com cenas específicas para cada participante. Após a filmagem individual, as cenas eram compartilhadas em uma plataforma de armazenamento, em que posteriormente eram baixadas e editadas na ilha de edição, culminando na montagem do trabalho final. Para tanto, desenvolvemos uma estrutura cênica videográfica com base no material previamente produzido durante as experimentações. Esse material serviu como guia para a estrutura concebida e também para a definição de uma estética que foi surgindo na montagem e edição.

À medida que as experimentações cênicas com dispositivos móveis avançavam ao longo de um período de seis meses, que pode parecer extenso até mesmo para a realização de uma montagem no formato tradicional, esse tempo, na verdade, funcionou como um período de incubação e amadurecimento de temas e vivências. Durante esse período, a própria bagagem emocional e as histórias compartilhadas por cada ator e atriz foram empregadas como elementos na dramaturgia pessoal nos vídeos de experimentação de cada participante. Isso se assemelhou a uma

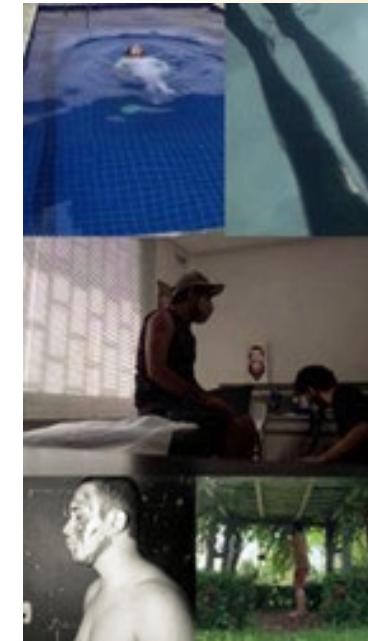


IMAGEM 1

Experimentações cênicas a partir do cotidiano de cada atuante durante o período da pandemia. Fonte: Denni Sales

5 Durante a pandemia, houve colaborações entre artistas do teatro e do cinema para criar projetos híbridos que exploraram a linguagem de ambas as formas de arte. Essas abordagens criativas permitiram que o teatro continuasse a se adaptar às circunstâncias da pandemia. Essa mistura de teatro e cinema também estimulou discussões sobre como as duas formas de arte podem se complementar e enriquecer mutuamente, mesmo em circunstâncias não tradicionais.



espécie de *selftape*⁶ dramática, levando em consideração o contexto e o momento da criação, que aconteciam em um ambiente de isolamento, incertezas e óbitos diários.

A ideia de cada ator produzir seu próprio vídeo, conhecido como *selftape*, era uma forma de exercitar as ideias discutidas em cada reunião. Ao mesmo tempo, esses vídeos funcionavam como material dramaturgico e também como um diário de bordo do processo. Essas filmagens, realizadas de forma descompromissada em alguns momentos e mais focadas em outros, culminavam na busca pela encenação do trabalho. Assim, essas experimentações acabaram também orientando a visualidade do espetáculo. Sobre essa busca pela construção de uma teatralidade, o autor Óscar Cornago (2005) nos lembra que a própria teatralidade é uma busca de sentido:

O teatro da Modernidade, assim como a própria cultura moderna, se apresenta como uma reflexão profunda sobre a vida, a realidade e a história como mecanismos de representação, e na medida em que iluminam o espaço onde essa maquinaria opera, abrindo um vazio entre os resultados da representação, a cena que estamos vendo, e o significado daquilo que está sendo feito, a identidade desses atores que obviamente estão interpretando, questiona também o sentido do real, não para rejeitá-lo, como foi feito nas vanguardas, mas para submetê-lo a um constante processo de revisão, revisão de verdades e dogmas, de ideologias e discursos com pretensões de verdade universal (Cornago, 2005. p. 14)

A partir desse contexto, os atores e atrizes sentiram o desejo de expressar suas dores e sentimentos de forma confessional e performática. Fizemos uma combinação da fala narrada por meio de narração em *off*, encenação e performance, pensando na montagem da cena para a câmera. Essa linguagem se encaixou de forma fluida na elaboração da dramaturgia por meio da criação em vídeo. Era comum, nessa fase da pandemia, ouvir o som de ambulâncias cortando o ambiente já sombrio das madrugadas e depois atravessando as manhãs, tardes e noites, em um ciclo aparentemente interminável. Na continuidade do processo criativo, a estrutura em vídeo foi aprimorada na fase de edição, estabelecendo uma direção estética e estrutural. Isso serviu como base para o desenvolvimento posterior da dramaturgia. Essa etapa do processo criativo ocorreu de maneira colaborativa e envolveu todos os participantes. O material humano e pessoal de cada participante foi integrado ao eixo temático. Após algumas adaptações, o trabalho se concentrou

⁶ *Self-tape* é um termo da indústria do entretenimento que se refere ao processo de audição ou *casting*, no qual um ator ou uma atriz grava uma audição em vídeo por conta própria e a envia para produtores, diretores ou agentes de elenco. Esse método se tornou especialmente relevante na era digital, tornando-se uma prática comum na indústria cinematográfica, televisiva e teatral.



em abordar uma metáfora das experiências pessoais de cada atuante no campo emocional e no luto, usando a personagem Ofélia da obra *Hamlet*, de William Shakespeare. A simbologia associada à personagem foi usada como alegoria para que os atores e atrizes desenvolvessem suas narrativas. Essa personagem é frequentemente interpretada de várias maneiras, com diferentes simbolismos atribuídos a ela. Por fim, a dramaturgia textual e visual foi surgindo, juntamente com o amadurecimento das metodologias de como essa encenação teatral poderia ser realizada com as ferramentas do audiovisual.

IMAGEM 2

Apnéia: Ofélias: cena do espetáculo digital do coletivo NUPRAMTA, produzido em 2021. Fonte: Denni Sales





Em seguida, surgiu a necessidade de filmar algumas cenas em locais que exigiam perspectivas diferentes das residências dos atores. Para isso, desenvolvemos uma estrutura logística que seguisse as normas de segurança relacionadas à covid-19. Embora fosse uma exigência do processo de produção e da abordagem do trabalho, chegamos a um consenso de que apenas os atores que se sentissem confortáveis poderiam participar das cenas adicionais em locais externos.



IMAGEM 3

Filmagem externa de *Apnéia: Ofélias* em Iranduba, a 38,1 km de Manaus, no período de confinamento. Floresta próxima ao Rio Solimões. Fonte: Denni Sales



TEATRO CINEMATOGRAFICO OU CINEMA TEATRAL

O modelo de processo experimentado com o espetáculo digital *Apnéia: Ofélias* trouxe fôlego para uma segunda montagem, agora levando em conta totalmente o âmbito digital. Dessa maneira, com uma linha de estrutura logística e criativa já amadurecida e considerando as limitações ainda impostas pelo *lockdown*, o segundo trabalho partiu de uma adaptação de um espetáculo já existente, *A morta*, uma montagem baseada no conto homônimo de Guy de Maupassant (1850-1893).

Nesse caso, buscamos assumir uma abordagem cinematográfica para o espetáculo teatral digital, uma vez que a adaptação para o teatro presencial já havia sido experienciada com outra formação de atores. Definimos a linguagem cinematográfica como um norte para o videoteatro. A dramaturgia revisada contou novamente com a colaboração coletiva, e um videográfico dramatúrgico serviu como esqueleto da encenação. A ideia de um videográfico dramatúrgico, que surgiu na ilha de edição, funciona como uma montagem prévia do trabalho, a partir da qual os atores puderam pensar experimentações e também a adaptação da dramaturgia. Esse foi um trabalho feito semanalmente, no qual o esqueleto da peça videográfica foi tomando forma e ganhando uma estética até resultar na finalização.

A otimização dessa nova experiência se deu muito pelo formato desenvolvido na montagem anterior. Vale ressaltar que o trabalho na ilha de edição, nesse caso, desempenhou o papel do encenador. Desse modo, esse segundo trabalho, em parceria com o coletivo Nupramta, ocorreu em um cenário cujos protocolos de segurança contra a covid-19 estavam mais brandos. Embora as atividades cotidianas estivessem aos poucos normalizando, o processo foi realizado on-line, pensando a prática logística de reunir pessoas, organizar reuniões e as demandas de produção que podiam ser feitas remotamente. Essa foi uma questão que ajudou a agilizar parte da produção do espetáculo digital. Normalmente, um ensaio de teatro ou mesmo reuniões exigem uma logística de tempo e espaço que a internet pôde, neste caso, facilitar de forma mais objetiva e prática.



A estruturação do formato cênico deste trabalho manteve-se na mistura da linguagem performática e com a convergência das teatralidades das cenas pensando a composição audiovisual. Dessa maneira, o trabalho de atuação foi feito na procura de um ponto de convergência entre as linguagens da performance, do teatro e do cinema. Uma fusão que foi possível pesquisar através da experimentação, tendo alguns campos mais sólidos e outros com mais necessidades de experimentação. Como por exemplo, entender as dinâmicas de tempo nas cenas, que para o teatro é diferente do cinema e vice-versa. Grande parte da composição do audiovisual está na imagem, enquanto no teatro está no verbo e na ação; essa compreensão foi um processo na prática que se deu a partir do entendimento de que o tempo de algumas cenas necessitariam considerar mais a lógica fílmica do que a teatral, embora sua pulsão de encenação fosse o teatro. Além disso, o trabalho com elementos do audiovisual trouxe outras criações cênicas surgidas em experimentações com dispositivos móveis e também na própria montagem e edição, o que levou algumas cenas a serem refeitas e outras acrescentadas. Mesmo trabalhando com um roteiro a partir da adaptação da peça já encenada, a dramaturgia de fato se estabeleceu na ilha de edição, o que foi possível devido ao trabalho possuir caráter experimental, o audiovisual muitas vezes costuma seguir uma lógica de produção rígida, feita para evitar erros e otimizar a execução de um trabalho, em alguns casos não há espaço para inserções posteriores ou mesmo experimentações, visto que o planejamento de uma filmagem é seguido à risca. No caso deste trabalho, as fases se misturam, assim edição, filmagem, montagem e corte estavam acontecendo ao mesmo tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fundir essas linguagens para o campo digital possibilitou uma pesquisa na qual as experiências reunidas com performance, teatro, dança e audiovisual se solidificaram em uma obra teatral, que também é audiovisual. Durante a pandemia, no contexto da quarentena muitos espetáculos que estavam em processo de montagem ou mesmo as criações cênicas posteriores precisaram repensar sua concepção e assim conceber um novo formato de espetáculo adaptado para as mídias digitais disponíveis naquele momento.



De certa forma, muitos artistas do teatro já utilizavam a mesclagem de linguagens na cena, muitos trabalhos no teatro contemporâneo já utilizaram a tecnologia como recurso cênico; vídeos pré-gravados, chamadas de vídeos na internet direto do palco, interações entre filmagem e exibição em tempo real e uma infinidade de outros recursos que foram incorporados na cena contemporânea nas últimas décadas. No caso de *A morta*, as teatralidades, que já possuem formas diversas de produzir teatro, foram utilizadas no contexto da pandemia como convergência para o meio digital, tendo o audiovisual como o veículo de linguagem capaz de intermediar e fundir com ambas as linguagens.

A experiência do teatro digital durante a pandemia ressalta a capacidade da arte de se adaptar e evoluir em resposta a desafios sem precedentes, e a do teatro de sobreviver. Explorar novas possibilidades de encenação por meio da tecnologia possibilitou refletir sobre as implicações e perspectivas em atravessar as fronteiras entre linguagens distintas do teatro, cinema e o digital. No entanto, o teatro digital também levantou questões sobre a autenticidade da experiência teatral que está ligada à presença física dos atores e do público. Essa experiência desafia a definição tradicional de teatro ao remover a presença física, o que levanta questões sobre o que é o verdadeiro teatro. Por outro lado, os trabalhos produzidos durante a pandemia foram realizados por meio de transmissões ao vivo ou gravações, o que de alguma maneira amplia a acessibilidade ao teatro de maneira inédita. Essa acessibilidade em nível global proporcionou uma oportunidade única de expansão do público teatral.



IMAGEM 4

Processo de filmagem do espetáculo digital *A morta*. Fonte: Denni Sales



IMAGEM 5

Vídeo experimental para o processo do espetáculo digital *A morta*. Fonte: Denni Sales



IMAGEM 6

Cena finalizada do espetáculo *A morta*, do coletivo NUPRAMTA. Fonte: Denni Sales




REFERÊNCIAS

- » AMOUNT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Tradução: Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto e Grafia LTDA, 2006.
- » ANTUNES, Ricardo. *Coronavírus: o trabalho sob fogo cruzado*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2020.
- » AVELAR, Rômulo. *O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2008.
- » BARRETO, Ivana Cristina de Holanda Cunha *et al.* *Colapso na saúde em Manaus: o fardo de não aderir às medidas não farmacológicas de redução da transmissão da Covid-19*. Saúde Debate, v. 45, n. 128, p. 1163-1176, out. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sdeb/a/ktbLC8Qcncmt4nKgKgJr6TS/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 27 de setembro de 2023.
- » BRASIL. Lei Aldir Blanc de Apoio à Cultura é regulamentada pelo Governo Federal. Disponível em: <<https://www.gov.br/pt-br/noticias/cultura-artes-historia-e-esportes/2020/08/lei-aldir-blanc-de-apoio-a-cultura-e-regulamentada-pelo-governo-federal>> Acesso em: 27 de setembro de 2023.
- » DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Tradução: Fernando Peixoto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- » FOLETTO, Leonardo. *Efêmero revisitado: conversas sobre teatro e cultura digital*. Baixa Cultura, 2011. Disponível em: <<https://baixacultura.org/2011/12/20/efemero-revisitado-para-download/>> Acesso em: 1 out. 2023.
- » FURTADO, R. G. *Palco, pixel e pandemia: Estratégias de remediação do Teatro Zoom*. Pós-Limiar, v. 5, p. 1-10, 2022. DOI: 10.24220/2595-9557v5e2022a6506. Disponível em: <https://seer.sis.puc-campinas.edu.br/pos-limiar/article/view/6506>. Acesso em: 4 out. 2023.
- » ÓSCAR, Cornago. ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. Tradução: [nome do autor removido para avaliação]. *Revista Telondefondo*, n.1, p.1-14, 2005. Disponível em: <http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/8671/uba_ffyl_IHAAL_a_Telondefondo_01-01.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 2 out. 2023.
- » VALLIN, Picon Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea*. Organização Fátima Saadi. Tradução: Cláudia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.



FOLHAS AVULSAS





EXPERIÊNCIAS A PARTIR DO COMPONENTE PROCESSOS DE ENCENAÇÃO COMO PISTAS PARA PRÁTICAS DECOLONIAIS

ANA PAULA PENNA DA SILVA

Atriz e *performer*, graduada em Interpretação pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Ana Paula Penna desenvolve pesquisa de doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. É atualmente professora substituta na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. É autora do livro *Para furar muros invisíveis*.

AMANDA MAYER

Multiartista, licencianda em Teatro pela UFBA, Amanda Mayer pesquisa a expressividade corporal e as fronteiras entre arte e terapia, a partir do cruzo entre teatro, dança, performance e poesia. Também atua como produtora e iluminadora. Atuou em *REPLAY: para não esquecer* (2023) – Cia. Abismus; codirigiu *Silêncios Inquilinos* (2023), que se desdobrou na oficina Onde Mora Meu Silêncio?; e produziu o evento independente Cabaretta: Fodam-se os Caretas.

GABRIEL CARVALHO

Gabriel Carvalho é formado em Letras Vernáculas e graduando em Direção Teatral, ambos pela UFBA. Atua como poeta, roteirista e dramaturgo, além de produtor cultural da Carranca Produções e da Praça Produções Culturais. É diretor e roteirista do projeto audiovisual *Histórias Gapiúnas*, pesquisa documental sobre a região sul da Bahia.

KAEL BRITO

Artista da dança e do teatro, natural de Salvador, Kael Brito cursa Licenciatura em Teatro na UFBA. Atuou nos espetáculos *O Último Tolo Dinamarquês* (2023) e *Replay – Para Não Esquecer* (2023), que foram dirigidos por Gabriel Nascimento. Codirigiu e produziu a cena de Teatro Musical *Meu Coração de Jonas*, com Gabri Tavares. No audiovisual, participou do curta *Paranóias* (2023), de Clara Flores. Tem experiência com ballet clássico, street jazz, sapateado e canto.

MICAELA SANTOS

Atriz e estudante da Licenciatura em Teatro da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Micaela Santos é bolsista no Núcleo de Apoio à Inclusão do Aluno com Necessidades Educacionais Especiais da UFBA.

MONALISA BARBOSA

Arte-educadora, atriz e produtora, Monalisa Barbosa, nascida e criada no bairro de Sussuarana, em Salvador, cursa Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Bahia.

RESUMO

Este artigo versa sobre reflexões emergentes a partir de nossas experiências, como professora e como estudantes, no componente curricular *Processos de Encenação*, desenvolvido no primeiro semestre de 2023, na Escola de Teatro/Universidade Federal da Bahia (UFBA). Tal componente, por seu caráter teórico-prático e por abarcar múltiplas perspectivas e muitos saberes envolvidos na criação de um espetáculo, suscitou que fossem colocados em prática modos mais dialógicos e horizontalizados de criação, valorizando as singularidades dos estudantes, desenvolvendo interesse pela pesquisa da linguagem, por práticas pedagógicas diferenciadas e por processos artísticos colaborativos, que em alguns casos se desdobraram para além do curso. Nesta escrita, compartilhamos as possibilidades de uma pedagogia que, buscando tirar a figura da professora do centro, coloca em evidência o conhecimento, as singularidades, os gostos e as experiências dos estudantes, em prol da difusão e criação de saberes e práticas sobre a encenação, seus processos, poéticas, estéticas, matrizes culturais. O curso resultou na criação de uma diversidade de cenas, que recorrem a distintas perspectivas cênicas: musical, cordel, performance, teatro físico, teatro de improviso e outros, com alguns estudantes criando desdobramentos a partir dessas experiências. Embora o termo decolonial não tenha sido mencionado durante as aulas da professora e pesquisadora Ana Paula Penna, orientadora do processo aqui descrito, questionamentos sobre o que seriam práticas pedagógicas decoloniais atravessaram a experiência, dando pistas sobre esta perspectiva. A

experimentação se sustentou em algumas referências fundamentais: a noção de *experiência*, de Jorge Larrosa Bondía; as discussões acerca do surgimento do *encenador* – nas perspectivas de Jean-Jacques Roubine e Walter Lima Torres Neto; as Pedagogias das Encruzilhadas, de Luiz Rufino; a educação para a liberdade, de bell hooks; além da Pedagogia da Autonomia, de Paulo Freire.

PALAVRAS-CHAVE:

Pedagogias do Teatro. Processos de Encenação. Pedagogias Decoloniais. Processo de Criação. Processualidade.

EXPERIENCES FROM THE CURRICULAR COMPONENT PROCESSOS DE ENCENAÇÃO AS CLUES TO DECOLONIAL PRACTICES

ABSTRACT

This article is about reflections emerging from our experiences, as teachers and students, in the curricular component Processos de Encenação, developed in the first semester of 2023, at the Theater School/Federal University of Bahia (UFBA). This component, due to its theoretical-practical nature and encompassing multiple languages and many types of knowledge involved in the creation of a show, led to the putting into practice of more dialogic and horizontal modes of creation, valuing the singularities of students, developing interests in language research, of differentiated pedagogical practices and artistic processes, which in some cases unfolded beyond the course. In this writing, we share the possibilities of a pedagogy that, seeking to remove the figure of the teacher from the center, highlights the knowledge, singularities, tastes and experiences of students, in favor of the dissemination and creation of knowledge and practices about staging, its processes, poetics, aesthetics, cultural matrices. The course resulted in the creation of a diversity of scenes, which use different scenic languages: musical, cordel, performance, physical theater, improvisational theater and others, with some students creating developments based on these experiences. Although the term decolonial was not mentioned during the classes of professor and researcher Ana Paula Penna, supervisor of the process described here, questions about what decolonial pedagogical practices would be permeated the experience, giving clues about this perspective. The experimentation

was based on some fundamental references: the notion of experience, by Jorge Larrosa Bondía; the discussions about the emergence of the director – from the perspectives of Jean-Jacques Roubine and Walter Lima Torres Neto; the Pedagogies of the Crossroads, by Luiz Rufino; education for freedom, by bell hooks; in addition to Pedagogy of Autonomy, by Paulo Freire.

KEYWORDS:

Theatrical pedagogies. Staging processes. Decolonial pedagogies. Creation process. Procedurality.



INTRODUÇÃO

Neste artigo, expressamos, através do compartilhamento de uma experiência artístico-educacional, as potencialidades de uma perspectiva pedagógica que busca tirar a figura do professor do centro – no intuito de valorizar as singularidades, as demandas e experiências prévias dos estudantes em um processo de criação cênica. O processo em questão resultou na construção de uma diversidade de cenas, que contemplam múltiplas perspectivas da linguagem da encenação: musical, cordel, performance, teatro físico, teatro de improviso. A escrita conduzida pela professora/pesquisadora Ana Paula Penna será permeada por relatos, análises e depoimentos de estudantes participantes da experimentação.

Embora o termo *decolonial* não tenha sido mencionado durante as aulas, questionamentos sobre decolonialidade e o desejo de realizar processos artístico-pedagógicas decoloniais têm atravessado intuitivamente as minhas práticas docentes, em diálogo com a Pedagogia das Encruzilhadas (Luiz Rufino); com a Pedagogia da Autonomia (Paulo Freire); e com a Pedagogia da Liberdade (bell hooks).

Central ao projeto político-acadêmico da decolonialidade é o reconhecimento de múltiplas e heterogêneas diferenças coloniais, assim como as múltiplas e heterogêneas reações das populações e dos sujeitos subalternizados à colonialidade do poder (Bernardino-Costa & Grosfoguel, 2016, n.p.).

Muito se tem falado sobre decolonialidade, mas nossas práticas¹ em sala de aula têm sido decoloniais? Cada vez mais me interessa, primeiramente, minha própria “decolonização”, enquanto mulher socialmente branca, sudestina, que, embora seja filha de sertanejo do interior da Bahia, teve uma educação escolar e acadêmica fundamentalmente euro-referenciada. Não se trata apenas de promover justiça epistêmica, mas também de recuperar aquilo que nos foi roubado no processo de colonização, como diz Takariju (2021, p. 24). E que não deveria ser localizado apenas no lugar de conhecimento específico², mas sim como saberes que devem ser tão valorizados quanto os conhecimentos euro-referenciados, brancos e heteronormativos. E recuperar não apenas como tema, mas como práxis, como diz Torres (2016, p. 86), como atitudes decoloniais.

1 No curso que venho fazendo sobre Ensinações Afroindígenas, da Pele Negra – Escola de Teatro, tenho conhecido diretamente ou através das citações, muitas/os intelectuais negros/os e indígenas com suas práticas e epistemologias, tais como: Tássio Ferreira, com a Pedagogia da Circularidade; Pedagoginga, de Allan da Rosa; Pretagogia, de Sandra Petit; Bárbara Cariri e sua proposta de avermelhar, mudar metodologias, cobrir de terra nossas práticas. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=SkXNfLX-TUIk&t=3039s>. Acesso em: 6 abr. 2024.

2 Ver Grada Kilomba (2019, p. 52), sobre como são considerados os saberes produzidos por pessoas negras.



O artigo contém um relato dessa experiência como docente, que foi realizada em parceria com dois monitores³: Victor Hugo Sousa de Sá – licenciado em Teatro e graduando em Direção Teatral, e José Rayone Lima Borges – estudante do curso de Interpretação Teatral. O componente curricular em questão possui a seguinte ementa:

Formas do espetáculo teatral. Modos de composição do espetáculo teatral. Instrumentos do espetáculo. Habilidades e organizações para execução do espetáculo teatral. Modelos de projetos de encenação teatral. Prática dirigida de concepção e execução de um processo de encenação teatral. Composição de mostra pedagógica a partir das práticas desenvolvidas. Apresentação pública de resultados da mostra pedagógica. Análise e crítica de resultados de mostra pedagógica⁴.

Ressalta-se que o componente é obrigatório para os três cursos oferecidos pela Escola de Teatro da UFBA: a Licenciatura em Teatro e os dois Bacharelados em Artes Cênicas: Interpretação Teatral e Direção Teatral. Integra a etapa propedêutica, que compreende os três primeiros semestres dos cursos e reúne disciplinas indispensáveis para a introdução ao estudo sistematizado do teatro, no que diz respeito a seus principais aspectos práticos e teóricos. Cursaram comigo, no primeiro período de 2023, 14 estudantes, sendo 7 da Licenciatura em Teatro, 3 do Bacharelado em Direção Teatral, 1 estudante do Bacharelado Interdisciplinar em Artes (BI)⁵ e 3 do Bacharelado em Interpretação Teatral.

O compartilhamento destas experiências torna-se relevante – não com o objetivo de fornecer um manual de como desenvolver (ou não) práticas artístico-pedagógicas, pois isso seria o oposto do que acreditamos⁶ – por considerarmos a sala de aula o lugar do encontro, do desconhecido, que não se pode antecipar, nem “pré-ver” ou “pré-dizer”⁷. A partir dessas expressões, utilizadas por Bondía (2002, p. 28), sobre os saberes da *experiência*, expressamos que o compartilhamento desse processo intenciona suscitar questões que nos mobilizem a refletir e repensar nossas práticas pedagógicas e teatrais.

Destaco aqui o prazer de ler um relato similar de experiências de Rodrigo Thomaz da Silva, professor substituto da Universidade Regional do Cariri, no qual analisa três encenações realizadas por seus estudantes, enfatizando a importância do componente Processos de Encenação na

3 Os monitores foram convidados para a escrita coletiva, mas, por conta de outros trabalhos, não puderam participar.

4 Retirado do sítio da Universidade Federal da Bahia. Disponível em: <https://alunoweb.ufba.br/SiacWWW/ExibirEmentaPublico.do?cdDisciplina=-TEAA18&nuPerInicial=20231>. Acesso em: 2 de abr. de 2024.

5 O Bacharelado Interdisciplinar é um curso de graduação, oferecido em dois turnos (noturno e diurno), com carga horária total de 2.400 horas e duração mínima de seis semestres. A estrutura curricular do BI divide o curso em duas etapas de formação: a Formação Geral e a Formação Específica. Essas etapas de formação são estruturadas hierarquicamente em Eixos, Módulos, e Componentes Curriculares que se distinguem quanto à função que exercem na formação acadêmica dos alunos, e que perpassam as duas etapas. Na UFBA são oferecidas três modalidades: BI em Artes, BI em Humanidades e BI em Ciência e Tecnologia.



formação do artista-professor-pesquisador. De acordo com o relato, a estudante Ana Floresta adapta um texto de um poeta popular e ativista, levando à cena sua mãe de 64 anos de idade, estreando no teatro contando histórias do cotidiano das meisinheiras⁸, com os mistérios, segredos e saberes da mata. Beatriz Cavalcante, também estudante, parte da linguagem do teatro de revista para questionar a objetificação do corpo feminino e, por último, o estudante Gabriel Ângelo parte de jogos com máscaras expressivas, construídas especificamente para esse trabalho, a fim de tratar da existência feminina, sobretudo corpos de mulheres cisgênero no contexto social local dos artistas envolvidos no projeto.

Em comum, fica evidenciado, em nossas perspectivas, o quanto prezamos por uma prática pedagógica de compartilhamento de saberes, considerando cada estudante como cocriadores de conhecimento em um processo de escuta, de trocas, que dialogam com o próprio conteúdo do curso: criação de cenas a partir da visão de que existem múltiplas possibilidades, em prol da difusão e criação de saberes, conhecimentos e práticas sobre a encenação – seus processos, poéticas, estéticas, gêneros e matrizes culturais.

Enfocamos, nas reflexões aqui apresentadas, o lugar da experimentação e do processo criativo, apostando nas potencialidades dos estudantes. Trata-se de um artigo resultante da escrita coletiva, a partir de três fontes: a) anotações da docente sobre as aulas; b) os projetos de Encenação escritos pelos estudantes, como parte do requisito para conclusão do curso; e c) um pequeno questionário, com quatro perguntas, criado por Ana Paula Penna (docente) e respondido entre setembro e outubro do ano de 2023, ou seja, alguns meses após o término do curso. As perguntas que compuseram o questionário, respondido por 5 estudantes⁹, através de formulário do Google, foram:

- 1| Escreva, em algumas linhas, a importância do Componente Processos de Encenação na sua formação.
- 2| Como você analisa a condução das aulas pela professora e pelos monitores?
- 3| Escreva como foi o seu processo de criação de cena.
- 4| Do que você sentiu falta nas aulas, que contribuiria para seu processo?

Disponível em: <https://ihac.ufba.br/course/bacharelado-interdisciplinar-em-artes/> Acesso: 2 de abr. de 2024.

6 Estou lecionando no mesmo componente pela 3ª vez e não há como repetir, obviamente. O perfil da turma atual, preponderantemente, de bacharelados em Interpretação e de muitos estudantes negras e negros, com uma participação muito ativa nas aulas, me levam para outros lugares possíveis, didática e artisticamente. Pela primeira vez, nos 4 semestres como professora substituta da UFBA, conseguimos a presença de Onisajé, a sacerdotisa-encenadora-preta, para compartilhar saberes sobre o Teatro Preto de Candomblé. E os estudantes trouxeram o desejo de pensarem a preparação de seus atuantes, a partir de estímulos, jogos e exercícios afroreferenciados. Para acessar a tese de Onisajé: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/36704/1/TESE%20VERSAO%20DEPOSITO%20FINALIZADA.pdf>. Acesso em: 2 de abr. de 2024.

7 As aspas em pré-ver e pré-dizer correspondem ao texto original de Jorge



Na primeira parte do artigo, apresentaremos nossos caminhos, traçados passo a passo, sem um planejamento prévio e engessado. Na segunda, os estudantes relatam sobre seus processos, desafios, medos – em diálogo com a docente e com os monitores. E, como considerações finais, apontamos para o que consideramos como pistas para uma pedagogia decolonial.

CAMINHO SE FEZ CAMINHANDO E COLETIVAMENTE: a valorização dos processos, da autonomia e da criatividade dos estudantes

Nossas aulas eram teórico-práticas, o que foi facilitado por dispormos de uma sala de aula adequada para trabalhos de corpo e não uma sala de aula tradicional, cheia de cadeiras. O componente *Processos de Encenação* é bem exigente em muitos aspectos, a começar pela carga horária. As aulas acontecem duas vezes na semana, cada encontro com três horas e meia de duração. O curso demanda dos praticantes (docentes e discentes) a reflexão, a prática e a articulação em relação a múltiplas habilidades e conhecimentos distintos, constituindo-se num componente que estimula e provoca “afetos”, em muitos sentidos: intelectual, emocional, psicológico. Destaco algumas falas dos estudantes que resumem isso:

Larrosa Bondía. BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp.20-28. ISSN 1413-2478. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/16649/mod_resource/content/1/Jorge_Larrosa_1_.pdf. Acesso em: 05 abr. 2024.

8 Trata-se de um grupo de mulheres herdeiras de um conhecimento secular, atuantes na comunidade do Sítio Chico Gomes, localizada no Sopé da Chapada do Araripe no município do Crato, que diariamente utilizam as ervas medicinais para curar males na comunidade. O termo Meisinha advém das meisinhas que são os produtos com propriedades fitoterápicas. Elas materializam os saberes sobre plantas medicinais e realizam uma alquimia de remédios caseiros (Silva e Andrade, 2018, p. 2).

9 Os quatorze estudantes foram convidados, mas apenas cinco responderam.



Eu tinha muito medo de dirigir¹⁰, não sabia como fazer isso ou como achar meu jeito de dirigir. Claro que um único componente na Universidade não iria resolver todas as minhas questões com a encenação, mas me deu um norte. [...] Eu acho que o componente Processos de Encenação, por mais estressante e cheio de demandas é um ótimo caminho, nos põe de frente com uma das experiências que mais demanda no teatro, no meu caso me pôs de frente com meus medos e no final nem era o bicho de sete cabeças que eu achava ser. Claro que foi necessária muito tempo e dedicação, mas eu faria tudo de novo, é extremamente gratificante poder ver seu trabalho acontecendo, é muito diferente da sensação de estar no palco porque você não se vê, mas quando você dirige, sente orgulho de tudo o que você e todas as pessoas envolvidas, com muito esforço, construíram (Kael Brito, Licenciatura em Teatro).

Uma das maiores vantagens da disciplina foi a oportunidade que ela proporcionou de descobirmos novas habilidades e interesses em diversas áreas do teatro. Em uma cena de 15 a 20 minutos, pude trabalhar elaborando adaptações de peças, criando a cena desde o cenário, figurino, sonoplastia e iluminação (Micaela Santos, Direção Teatral).

Iniciávamos a manhã com o que eu chamo de “Chegada”. A “Chegada” é o momento em que buscamos reconectar corpo e mente para uma presentificação e, posteriormente, para que sejam realizados exercícios, jogos e atividades voltados ao aquecimento do corpo. Em alguns dias, começávamos deitados no chão, em outros, de pé, realizando exercícios e atividades que variavam bastante de aula para aula, abarcando caminhadas pelo espaço, com mudança de foco, alternância de velocidade, de ritmos; jogos de Augusto Boal; de Viola Spolin; jogos e exercícios que aprendi com o ator e pesquisador Jesser de Souza, do LUME (“mestre mandou”, corda, bastão e suas variações); além de exercícios com articulações, muito utilizados pelo ator e encenador carioca Renato Carrera, dentre outros.

A escolha por esse caminho deu-se para tornar os encontros mais instigantes e contemplar um dos requisitos do componente: dirigir atuantes/atores.

10 Enquanto finalizamos este artigo, em abril de 2024, nove meses após a conclusão do nosso curso, a cena *Meu Coração de Jonas*, que foi resultado do componente curricular *Processos da Encenação*, tornou-se a peça *Pra Você Ver Como É Que São As Coisas*, dirigida por Kael Brito, atualmente em desenvolvimento e com previsão de estreia para 6 de julho. Para acompanhar siga @pravocever.musical.



[...] a escolha pedagógica por aulas com muitas práticas foi muito importante para unir o grupo de alunos, além de nos dar um arcabouço necessário para os ensaios, muitos dos quais me apropriei ou me inspirei (Gabriel Carvalho, Direção Teatral).

Anotava cada aula porque sei que, esses exercícios, irei usar futuramente, primeiro porque gostei muito e segundo porque realmente ajudava na condução das aulas. Outra coisa que gostei bastante foi de não haver uma separação entre teoria e prática. Senti que no que estávamos trabalhando tudo estava junto, e vai muito numa linha de metodologias que eu acredito e quero seguir. E também a ideia de antes de irmos trabalhar na cena aprender sobre encenação e encenadores. No início confesso que queria ir direto pra cena (pela pressa de ter algo pronto) mas vi que foi algo fundamental! (Amanda Mayer, Licenciatura em Teatro)

Em nossa primeira aula, começamos com práticas voltadas a aguçar a atenção e desenvolver a concentração. Além disso, na apresentação, cada estudante foi convidado a falar sobre suas tendências e preferências em relação à linguagem da encenação teatral (poéticas, estéticas, processos, gêneros, matrizes culturais), ao que apontaram: teatro do absurdo, teatro musical, teatro de rua, teatro ritual e teatro de improviso. A partir daí, discutimos sobre os objetivos do curso e, em seguida, solicitei que a turma se dividisse em dois grupos. Cada grupo deveria criar duas cenas: uma coordenada por um *diretor* e outra, por um *encenador*.

Foi curioso perceber a dicotomia estabelecida a partir das palavras *diretor* e *encenador*, presente nas cenas construídas pelos estudantes: o primeiro era autoritário, propunha cena dramática e realista; e o segundo, criava numa perspectiva colaborativa e com corporeidades mais expressivas. Algo ali já apontava para o entendimento da primeira noção sobre a qual iríamos nos debruçar, a de *encenador*. E utilizamos, para aprofundar a questão, o artigo “Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador”, de Walter Lima Torres Neto (2001), que deveria ser lido para a aula seguinte, sobre a relação entre as diversas modalidades de procedimentos acerca do trabalho do coordenador do espetáculo teatral: *ensaiador*, *diretor* e *encenador*.

O conteúdo do artigo mencionado seria posteriormente articulado com o do *Nascimento do Teatro Moderno*, do livro de Jean-Jacques Roubine (1982). Por meio destas referências, gostaria que todas/es compreendessem que “cena” é muito além do teatro realista, como pensa o senso



comum, que existem múltiplas linguagens teatrais e infinitos processos de criação. E que, para haver cena, não necessariamente precisamos de um prédio chamado teatro ou de um palco italiano. Acredito que conseguimos, mas não sem implicações.

Lidar com múltiplos conhecimentos, principalmente em uma universidade, onde ainda há a valorização do especialista, é a primeira das questões, porque nos coloca, enquanto docentes, no lugar do não-saber, simplesmente porque é humanamente impossível uma mesma pessoa discurrir profundamente sobre as relações do realismo e Stanislavski; o teatro pobre de Grotowski; o teatro ritual de Artaud; a *Commedia dell'Arte*; o Teatro do Oprimido (Boal); a Teatra da Oprimida (Dodi Leal); o Teatro Preto de Candomblé (Onisajé); a Dança-teatro, de Pina Baush; o teatro performativo, de Janaina Leite; o(s) Teatro(s) Musical(is) e por aí vai. O medo da exposição, do risco, fica menor quando de fato olhamos para as/os estudantes como sujeitos de seus aprendizados e caminhos, como já nos indicava Paulo Freire (1996).

Então, podemos trocar o “eu sei tudo e vou lhe ensinar” por: vamos pesquisar juntas/os? Vamos fazer perguntas juntos? Como diz Luiz Rufino (2019, p.109), “a palavra caminho passa a empregar o sentido de possibilidades, concedendo assim, não um único sentido ou direção. Os caminhos compreendidos e praticados pelos efeitos de Onã não se fixam à seguridade das certezas.”

Em uma das atividades, propus um exercício de criação de cena com base no mesmo texto. A partir de escolha prévia de linguagens diversas, cada trio deveria criar uma cena. Escolhi um trecho curto, de uma página, da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, modificando apenas algumas palavras. Os estudantes escolheram encená-lo com base em convenções e princípios do Teatro do Oprimido; do Teatro do Absurdo; do Teatro Musical; da *Commedia dell'Arte* e do Teatro Físico (conforme perspectiva de Jerzy Grotowski e seu teatro-laboratório). E foi incrível.

O que eu queria com essa proposição era desenvolver o entendimento de que a encenação é algo que está muito além do que indica o texto dramático, contrariando as expectativas do senso comum que fixou a ideia, ainda atrelada à noção moderna de direção, prevalente durante muito tempo, de que o espectador, ao pagar pelo bilhete que lhe dava acesso ao teatro, teria a certeza do que iria ver e ouvir. Dessa forma, o público tinha a sua expectativa correspondida, como escreveu Walter Lima Torres Neto (2009, p. 36) em seu texto, no qual também expõe que



“a montagem de Hamlet por Peter Brook, que visitou o Brasil, chocou certos puristas, pois não poderia um ator negro interpretar o personagem do príncipe vingador!”.

Tivemos ainda, a partir do monitor Victor Hugo Sousa de Sá, propostas de exercícios para trabalhar alguns conceitos de Stanislavski, tais como: ações físicas, circunstâncias dadas, objetivos. E convidamos, também, o encenador Thiago Romero para conduzir uma aula prática, com base na sua pesquisa de doutorado, que relaciona o conceito de afro fabulação, de Tavya Nyong, com os pensamentos banto para a construção de uma metodologia referente aos processos criativos.

Um momento marcante do processo relatado foi a nossa saída para assistirmos coletivamente ao espetáculo *Medeia Negra*, com a atriz Márcia Limma, no teatro. O espetáculo foi construído a partir das histórias de mulheres pretas encarceradas. Antes, porém, sugeri a leitura do texto original e durante a aula fizemos um resumo de *Medéia*, de Eurípedes. Após a peça, dialogamos com a atriz sobre seu processo de criação, e os estudantes puderam perceber a influência de Grotowski, dos rituais afro-referenciados e também do elemento “intuição” na composição cênica, corroborando com a ideia de que o encenador é um criador para além do que indica o texto dramático.

Uma das perguntas que repetidas vezes fazia aos alunos era: vocês acham que se Stanislavski, Grotowski ou Peter Brook estivessem vivos hoje, aqui, no Brasil, mais especificamente, em Salvador, pós-pandemia, estariam reproduzindo o mesmo que fizeram? Não precisa ir tão longe, pois em suas histórias de vida, eles mesmos se transformaram ao longo do tempo, o que é muito coerente com a vivência de qualquer pesquisador e artista.

PARA CADA SUJEITO, UM PROCESSO

Escolhi para essa exposição, dentre os processos de criação orientados ao longo do semestre, dois projetos ou processos desenvolvidos em sala de aula que culminaram nas cenas: *Silêncios Inquilinos* e *Escola de Mulheres*. A escolha destes



se deu não pela qualidade superior, mas pela característica em comum: a busca por desenvolver uma pesquisa de linguagem, compreendendo o lugar da experimentação no processo. *Silêncios Inquilinos* partiu de uma pergunta, indagação sobre a fala e os silêncios das mulheres; e *Escola de Mulheres*, da comédia de mesmo nome, escrita por Molière, há mais 300 anos.

Com a palavra, as estudantes/encenadoras Amanda Mayer e Monalisa Barbosa, então estudantes do curso de Licenciatura em Teatro, seguidas pelo estudante Gabriel Carvalho, do curso de Direção Teatral.

SILÊNCIOS INQUILINOS, POR AMANDA MAYER E MONALISA BARBOSA

Nosso desejo era montar uma cena que fosse compreendida enquanto experimento cênico nas fronteiras entre teatro e performance, tratando de maneira ampla os temas da fala e do silêncio, a partir do lugar da mulher. O processo de montagem baseou-se em exercícios cênicos focados na expressividade corporal e vocal, exercícios de escrita e nas narrativas biográficas das atrizes, através dos exercícios propostos.

Inicialmente, nós e as duas atrizes conversamos sobre o que seriam esses silêncios, de onde eles partem, para onde eles vão, de onde nascem, como são guardados, onde ficam (seja em partes do corpo, seja no sentido mais subjetivo). Essa decisão tem raízes na obra admirada por ambas, a peça *Vaga Carne*, de Grace Passô. Um outro estímulo para tratarmos desse assunto veio através das perguntas interrogadas pelo multiartista Thiago Romero, quando da sua participação em uma das aulas do componente: “Sobre o que você quer falar?” e “Qual a espinha de peixe na garganta neste momento?”¹¹. A partir de alguns encontros e conversas, concluímos

11 Essa pergunta foi feita a mim e a todes do curso remoto de fotoperformance, com o performer-pesquisador Marcelo Denny (*in memoriam*), da USP, em 2020. Marcelo provocava os participantes através da pergunta que deveriam responder com uma criação de uma fotoperformance.

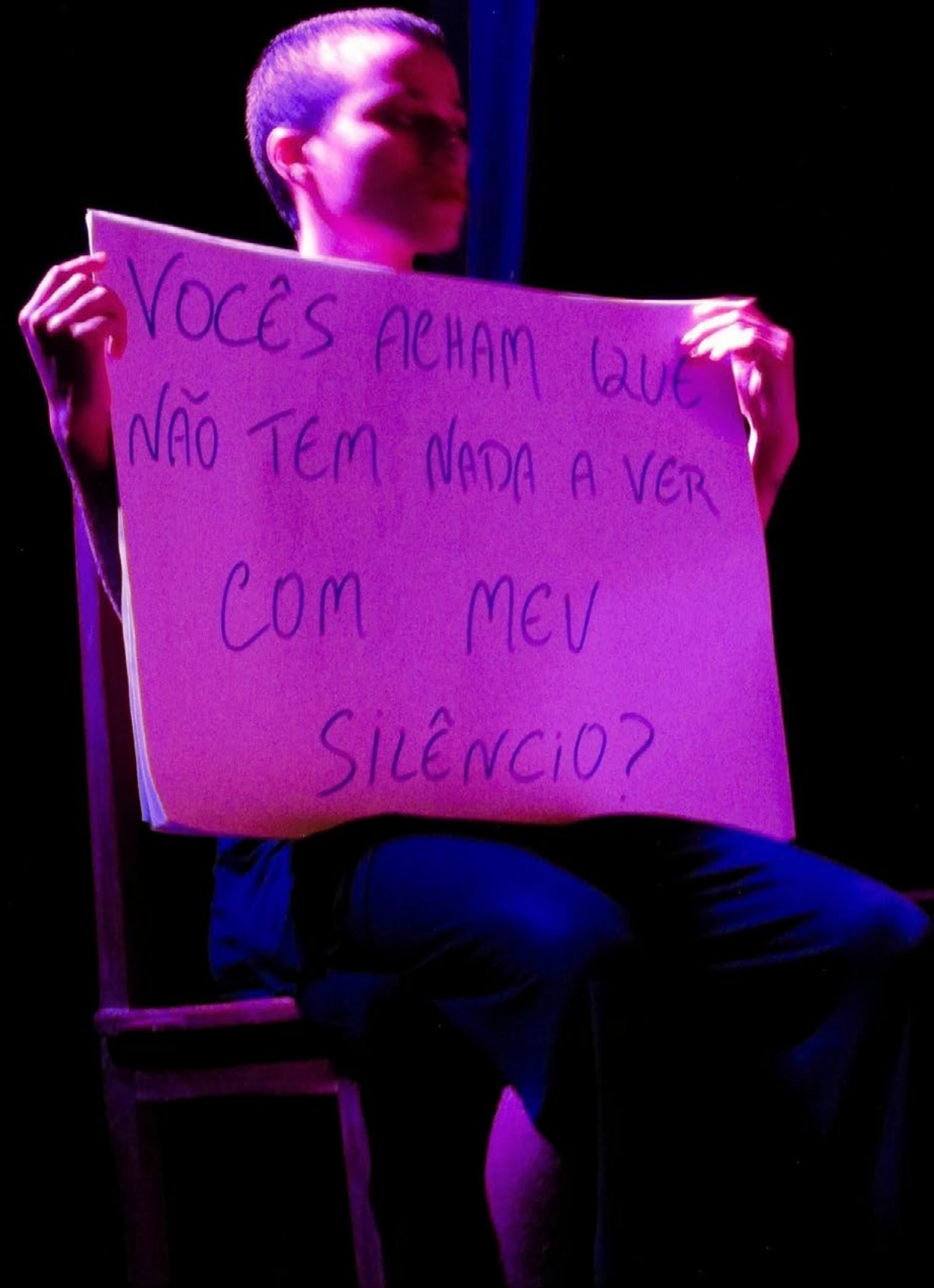


que deveríamos trabalhar com cinco eixos principais, que iriam nos nortear durante o processo com as atrizes, sendo eles: os não ditos, “engolir sapos”, interrupções, proibições e desistências.

Estabelecemos, como diretrizes, focar no processo mais do que no resultado e nos balizar pelas noções de teatro-laboratório, direção-pedagoga e dramaturgia de sala de ensaio. Focar mais no processo do que no resultado significa se preocupar menos com o produto e mais com o decorrer, que levaria à culminância, entendendo que até mesmo “o produto” que apresentamos no dia da mostra ainda seria, na realidade, processo.

IMAGEM 1

Espectáculo
Silêncios Inquilinos,
apresentado no
Cine Teatro Solar
Boa Vista (Brotas,
Salvador). Foto:
Liz McZeno





Com a orientação da professora Ana Paula Penna, que embarcou em “nossa viagem”, construímos uma cena fragmentada, de um modo que não havíamos pré-definido. Ela sugeriu a criação de pequenas células, indo de encontro a cada um dos eixos, que era a interrupção. A partir disso, entramos em outra etapa do nosso processo e fomos pensando em células de 5 minutos, no máximo, que não tinham uma ordem, uma interdependência, mas que eram conectadas entre si. Texto, movimentações, jogos de interação e espaço cênico. Então, construímos a primeira célula baseada nas proibições; a segunda célula, no “engolir sapo”; e a terceira, nas desistências. “As interrupções” e “os não ditos” estavam conectados na cena como um todo, atravessando e dialogando com as 3 células.

Silêncios é um projeto que continua porque nos sugere uma linha de pesquisa, de campo de trabalho, de temática, enfim, uma linha investigativa enquanto forma de fazer teatro. É um projeto que, desde a sua origem, suscitou ideias de desdobramentos, que seguem surgindo. A oficina realizada no Cine Teatro Solar Boa Vista foi um ponto crucial de desdobramento, de continuidade, porque, embora tenha sido a contrapartida para que a turma pudesse usar o teatro, acabou sendo uma reviravolta para *Silêncios Inquilinos*. Fomos convidadas a pensar quais dinâmicas selecionar para propor àquele público que veio se fazer presente na oficina. Foi muito bom porque veio gente de fora da cidade: duas pessoas de Santo Antônio de Jesus, que ficaram sabendo do projeto pelas redes sociais, a partir de nossa divulgação. Então, foi muito interessante perceber como *Silêncios Inquilinos* alcança públicos diversos, como mobiliza e atravessa afetos das pessoas. Caminhamos questionando e procurando nos instrumentalizar, entender, refletir como tratar porque abordamos questões muito pessoais, muito íntimas. Percebemos que vai para um caminho ou pode ir para um caminho de fronteira entre teatro e cura, não só formação de atores e atrizes, mas para qualquer pessoa.

Oferecemos outra oficina de *Silêncios* no ENEARTE¹², na UFMG, em um formato maior, de dois dias, da qual saímos mais provocadas e percebendo como afetou nossas vidas, nosso modo de comunicar, de nos expressar. A perspectiva é continuar nos debruçando, continuar ministrando oficinas¹³, promovendo essas vivências, essas experiências. Muito estimulante como artistas é também nos colocar neste lugar de pedagogas, pois somos da licenciatura e já temos esse olhar voltado para o compartilhamento de saberes.

12 ENEARTE – Encontro Nacional dos Estudantes de Artes, realizado em outubro de 2023.

13 No período relacionado à finalização da edição número 51 do *Cadernos do GIFE-CIT*, Amanda e Monalisa oferecem mais uma oficina, como desdobramento de suas pesquisas originadas no componente Processos de Encenação. A oficina Onde Mora Meu Silêncio? será realizada no I Festival Ocupa da ETUFBA, UFBA, Campus Ondina – Salvador, Bahia – dias 06 e 07 de Abril, das 14h às 17h.



IMAGEM 2

Oficina "Onde mora meu silêncio?", realizada por Amanda Mayer e Monalisa Barbosa no ENEARTE 2023, na Escola de Belas Artes da UFMG. Foto: Gabriel Roberto



ESCOLA DE MULHERES, POR GABRIEL CARVALHO

Atualmente, a discussão de gênero tem sido tema de debates calorosos em diversos campos da sociedade. Nos últimos anos, vimos a extrema-direita fascista retornar à disputa política e um de seus espantalhos favoritos tem sido a “ideologia de gênero”, ao lado do “marxismo cultural” – que supostamente compõem e degeneram a cultura e a educação brasileira contemporânea. Em contrapartida, nós, os artistas do teatro, não podemos nos isentar de discutir tais temas. Assim como Augusto Boal comentava, no auge do teatro nacional-popular, acredito que a linguagem cênica é uma ferramenta política e tem de ser usada para interferir na luta de classes da sociedade brasileira. E hoje a questão de gênero está em voga no debate público, contribuindo com a disputa política entre reacionários e progressistas, motivo pelo qual precisa da devida atenção.

Partindo dessas ponderações, decidi realizar a montagem de uma cena de *Escola de Mulheres*, de Molière, uma dramaturgia que trabalha com a questão de gênero e a opressão contra a mulher como questão central de seu drama. É certo que, apesar do tom satírico e de ridicularização de Arnolfo – o homem que compra uma bebê de uma camponesa pobre, com objetivo espúrio de criar uma futura esposa estúpida –, existem determinados limites históricos que um homem branco seiscentista, tal qual Molière, era incapaz de transpor. É partindo dessa sátira, mas buscando superar suas limitações, que proponho uma encenação com a performance de gênero e suas rupturas como centralidade. No artigo *Diferentes montagens e performances de drag queens e pessoas gênero-dissidentes: mimese de um ideal feminino ou revolução de gênero?* (Barreto; Lima; Lima, 2021), os autores investigam a questão teórica do gênero através dos trabalhos das *drag queens*, utilizando-se de conceitos como *performance trans* e *performance monstra*.



Comentando a leitura de Judith Butler sobre a questão, as autoras e o autor afirmam que:

[...] ao colocar em evidência a performance e ao propor ser um gênero que não corresponde à sua anatomia, a drag expõe a face imitativa do próprio gênero, ou melhor, revela a farsa da naturalização das identidades de gênero (Butler, 2016), de maneira similar a uma pessoa que passa por uma transição de gênero “definitiva”. Por meio do que pode ser interpretado como uma paródia da ideia de um gênero verdadeiro se faz ver a brecha do performativo que abre espaço para o seu rompimento ou reformulação (Barreto; Lima; Lima, 2021, p. 136).

A partir dessa chave interpretativa, através da cena, buscamos levar a dramaturgia de Molière às últimas consequências, tocando exatamente nas limitações que o autor foi incapaz de abordar: os papéis de gênero social e historicamente instituídos. Por mais que, na obra em questão, o homem opressor seja ridicularizado – e a mulher tenha uma margem de ação e presença, os gêneros como performance continuam intactos, assim como a instituição do casamento, que é um ponto comum das comédias clássicas.

Cheguei sem nada definido, com ideias vagas – que preferi desenvolver em coletivo. Nunca estive fechado para nenhuma ideia e nunca estabeleci algo fixo. Sem dúvida, contribuí no processo, sempre conduzindo meus atores a lugares que, sozinhos, não seriam capazes de enxergar. Tudo o que fiz foi propor, nunca definir. Assim, exploramos o texto em suas nuances, entendendo o tempo do texto e os desejos ocultos de cada personagem. Ao meu ver, a *leitura de mesa* foi essencial no processo. Com esse procedimento, pudemos dividir a dramaturgia da cena em momentos específicos, que surgiam através da percepção da mudança de postura de Inês em relação a Arnolfo. A partir das leituras, tive a ideia de inserir dois momentos exteriores à dramaturgia, que seria uma dança de Arnolfo e Inês. Por algum motivo, tinha o desejo de utilizar Alice e John Coltrane nesse momento – um famoso casal influente na história do jazz. A ideia foi vista com bons olhos por meus atores e resolvemos investir. Foi fundamental esse momento cênico para compor a nossa leitura da cena, para além dos elementos sonoros e visuais que, em meu entender, eram fundamentais para conduzir a interpretação do texto por onde nós queríamos.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, é importante ressaltar que a pedagogia decolonial não apareceu como premissa nas minhas aulas, nem tampouco os usos dos termos “decolonial” ou “decolonialidade” apareceram em nossos encontros. Isso se deu intuitivamente por uma necessidade de colocar ou buscar colocar em prática aquilo que é muito criticado e discursado: o caráter colonial de nossas escolas e universidades.

Em busca de uma perspectiva diferenciada, alguns educadores acabam se restringindo à inclusão nas referências bibliográficas de autoras ou de autores considerados expoentes de uma perspectiva decolonial. Considera-se que a disponibilização e o uso de uma bibliografia que seja plural, polissêmica, é fundamental, necessária, urgente, mas a questão é: basta incluí-las em nossas leituras, reflexões, debates ou será que precisamos também incorporá-las em nossas práticas de sala de aula, em nosso modo de realizar as aulas? A disponibilização do próprio arranjo espacial da sala de aula separa quem fala (e detém o conhecimento) daqueles que ouvem e aprendem. Então, o que seria uma metodologia decolonial relacionada às pedagogias do teatro?

A partir de algumas leituras, do curso *Ensinagens Afroindígenas em Cena, da Pele Negra – Escola de Teatro*, e da minha prática de mais de 20 anos como professora em escolas e universidades, encontro algumas pistas, que, apesar de não constituírem nenhuma inovação, poderão contribuir para repensarmos nossas pedagogias tradicionais, nas quais predominam: 1. as dualidades: teoria e prática, artista e professor, pensar e fazer; 2. a anulação dos afetos, principalmente nos graus mais elevados da escolarização; 3. a monossemia que aponta para um único caminho.

Como pistas, a partir dessa experiência e de leituras, podemos enumerar como possibilidades:

- 1 | Reunir teoria e prática, corpo, mente e espírito. “O próprio Stanislavski se defrontou com problemas mais abrangentes, como o dualismo entre mente e corpo que atravessa boa parte da herança cultural ocidental” (Quilici, 2012, p. 16).



- 2** | Deixar fluir os afetos. Nesse sentido, busquei a princípio intuitivamente e passei a enxergar e teorizar depois: *mulherificar*, *feminilizar* ou *acriançar* essas práticas, incluindo o afeto, a escuta, as trocas, o riso e os abraços. O prazer, o brilho nos olhos são fundamentais para os processos pedagógicos e criativos, como nos escreveu bell hooks (2017), mas por que mesmo os deixamos de lado nos espaços formais de Ensino?

As orientações da professora e dos monitores proporcionaram a oportunidade de experimentarmos várias abordagens no teatro, dentro de um ambiente orientador e acolhedor. Através de cada orientação e atividade apresentada em sala de aula, me senti envolvida nos projetos dos meus colegas, e pude perceber que eles estavam envolvidos no meu. Esse sentimento continuou mesmo quando as aulas passaram a focar em ensaios individuais, o que fortaleceu nossa união para o dia da apresentação (Micaela Santos, estudante de Direção Teatral, à época¹⁴).

- 3** | Vozes plurais, polissemia e valorização do processo: como uma demanda do próprio componente e do seu projeto pedagógico. Abordar múltiplas perspectivas da linguagem da encenação – distintas poéticas, estéticas, gêneros, processos e matrizes culturais; corporeidades; modos de fazer a cena (experiência, risco, perigo, vulnerabilidade do próprio professor).

Quais riscos se corre com isso? Nos colocar no lugar de quem não sabe tudo, o que deveria ser óbvio para todas/os, mas não é. Muitas vezes, a escola reproduz essa máxima e a universidade continua a perpetuá-la, a partir da ideia de especialistas e detentores do saber: fora daqui, já não posso falar.

Colocar-me como quem também aprende, o tempo todo, com eles e com as leituras, foi fundamental. Colocar-me em pesquisa, em vulnerabilidade, no lugar do *não-sei* pode criar um ambiente onde estudantes possam falar, ser ouvidos, entre si e por nós. Outro risco é que poderemos ter trabalhos muito diferenciados e o risco de estes trabalhos não serem tão bons assim. Mas por que o apreço ou apego ao sucesso tão cedo? Tivemos estudantes que escreveram o próprio texto e, em que pese o texto realmente não ter ficado tão bom, por que não

14 A estudante solicitou transferência para o curso de Licenciatura em Teatro.



deixá-lo ser atravessado por essa experiência? E isso inclui ouvir os estudantes, ouvir o que já trazem de bagagem tanto na condição de atuantes quanto na de público, estimular a reflexão, a formulação de perguntas, que é a prática de um pesquisador, de um artista e de um professor. E o componente curricular *Processos de Encenação* é um prato cheio pra isso, uma vez que o próprio conteúdo demanda habilidade de criador, daquele que pensa, que opina, que reflete, que experimenta. Como diz Torres (2001, p. 35): “Dirigir é opinar. É dar opinião sobre um determinado tema, uma certa situação, uma determinada personagem, um problema social específico, um fato político circunscrito no particular ou no geral de certa comunidade, etc.”. Exige então uma sala de aula dialógica, em que a Pedagogia da Autonomia, de Paulo Freire, esteja presente; a pedagogia de bell hooks esteja presente; a Pedagogia da Encruzilhada, que prima pelo caminho, pelo processo e não apenas resultado, esteja presente. Ou como diz Julia sobre o coletivo mexicano La Pocha Nostra:

A proposta de estabelecer um lugar livre e seguro para a experimentação, onde as diferenças não são somente aceitas, mas também encorajadas, promovendo uma área em que os envolvidos são convidados a investigar suas questões, limites e idiossincrasias de modo radical (Lotufo, 2023, p. 178).

Diferentemente de parâmetros mais tradicionais, o início do trabalho da direção não necessita ocorrer, obrigatoriamente, antes dos ensaios. O projeto da encenação, por sua vez, não precisa estar definido ou programado *a priori*, mas se inicia no momento mesmo em que os ensaios começam. Por esse caráter indeterminado e aberto às variáveis processuais, o encenador se coloca em pé de igualdade com os outros criadores (Antonio Araújo, 2008).

Nos colocamos pra repensar esse lugar da autoridade do professor, de ter que haver uma figura que centralize, concentre a autoridade de comando da sala de aula. Por que essa autoridade não pode estar distribuída e diluída entre todos, entre os estudantes, o professor e demais agentes envolvidos, como no caso dos monitores? Por que não coletivizar a guiança do plano pedagógico, visando romper com uma estrutura hierárquica educacional? (Amanda Mayer, Licenciatura em Teatro)



Decolonizar o pensamento-corpo não é apenas destronar as epistemologias coloniais, mas é também me destronar como professora, é me colocar em risco, em situação de vulnerabilidade, evidenciando também aquilo que eu não sei, que eu não domino. O professor sai do centro e o que fica no *entre* é a pergunta, é a busca, é o desejo daquilo que eu quero criar com o que estou aprendendo-ensinando. O professor também se coloca em atividade de busca, de pesquisa, e isso acende meu próprio brilho no olho e mantém a esperança na transformação humana, que passa por mim.

REFERÊNCIAS

- » ARAUJO, Antonio. A encenação-em-processo. *Anais ABRACE*, v. 9, n. 1, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1598/0>. Acesso: 16 nov. 2023.
- » BARBOSA, Fernanda Julia. Teatro preto de candomblé: descolonizando as peles pretas. *Revista Rascunhos – Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*. 7 (1). <https://doi.org/10.14393/issn2358-3703.v7n1a2020-05>
- » BARRETO, Rafaela Gomes Paes; LIMA, Aluísio Ferreira de; LIMA, Stephanie Caroline Ferreira de. Diferentes montagens e performances de drag queens e pessoas gênero-dissidentes: mimese de um ideal feminino ou revolução de gênero? *Semina: Ciências Sociais e Humanas*, Londrina, v. 42, n. 1, p. 133-146, jan./jun. 2021.
- » BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFUGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Sociedade e Estado*, Vol: 31, n: 1, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/wKkj6xkzPZHGcFCf8K4BqCr/>. Acesso em: 5 abr. de 2024. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100002>
- » BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Rev. Bras. Educ.* [online]. 2002, n.19, pp.20-28. ISSN 1413-2478. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/16649/mod_resource/content/1/Jorge_Larrosa_1_.pdf. Acesso em: 5 abr. 2024. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>
- » BROOK, Peter. *A porta aberta*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.



- » Takariju, Felipe Coelho Iaru Yê. *Alienindi: Os portais do mundo/ Felipe Coelho Iaru Yê Takariju*. Ponta Grossa: UEPG-PROEX, 2021. 194 p; il. Disponível em: <https://www2.uepg.br/proex/wp-content/uploads/sites/8/2022/03/Alienindi-Os-portais-dos-mundos-ebook.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2024.
- » FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- » GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- » hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.
- » KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- » LEAL, Dodi. *Teatra da Oprimida: últimas fronteiras cênicas da pré-transição de gênero*. UFSB, 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/42631133/Teatra_da_Oprimida_%C3%BAltimas_fronteras_c%C3%AAnicas_da_pr%C3%A9_transi%C3%A7%C3%A3o_de_g%C3%AAnero. Acesso em: 16 nov. 2023.
- » LOTUFO, Júlia Jenior. Pedagogias decoloniais em performance. *O Mosaico*, v. 13, n. 1, 2021. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3902/pdf_144. Acesso em: 15 nov. 2023.
- » MOTA, Fernanda Veiga. O processo criativo da dança-teatro: memórias, traços e reconstruções. *Cadernos GIFE-CIT*. Salvador, ano 23, n. 43, 2019.2, p. 35-51. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/gipe-cit/issue/view/1963>. Acesso em: 15 nov. 2023.
- » PELE NEGRA – Escola de Teatro; *Estudos em Teatro Negro | Módulo VIII | Ensinagens Afroindígenas em Cena (Encontro 2)*. Youtube, 18 de março de 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SkXNfLXTUIk&t=3039s>. Acesso em: 05 abr de 2024.
- » QUILICI, Cassiano Sydow. “O Treinamento do Ator/Performer: Repensando o ‘Trabalho Sobre Si’ a Partir de Diálogos Interculturais”. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 15-21, 2019. DOI: 10.5965/1414573102192012015. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102192012015>. Acesso em: 16 nov. 2023.



- » ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- » RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- » SILVA, Rosely dos Santos; ANDRADE, Iarê Lucas. *Mulheres e Raízes: Narrativas das Meisnheiras no Sopé da Chapada do Araripe*. In: III Seminário Nacional de História e Contemporaneidades. Brasil: autoritarismo, cultura política e direitos humanos. Universidade Regional do Cariri: Crato/CE, 2018.
- » TOMAZ, Rodrigo. Processos de encenação: a criação cênica na formação do artista-professor-pesquisador. *Anais ABRACE*, v. 19, n. 1, 2018. Acesso em: 15 nov. 2023. Disponível em: <file:///C:/Users/Ana%20Paula/Downloads/3900-Texto%20do%20artigo-11345-1-10-20190509.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2024.
- » TORRES, Nelson Maldonado. Transdisciplinaridade e decolonialidade. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, p. 75 – 97, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/CxNvQSnhxqSTf4GkQvzck9G/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 4 dez. 2023.
- » TORRES, Walter Lima. *Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador*. Revista Repertório, UFBA, 2009. DOI:
<https://doi.org/10.9771/r.v0i13.4011> Disponível em: https://www.academia.edu/6967523/OS_DIFERENTES_PROCESSOS_DE_ENCENA%C3%87%C3%83O_E_AS_DIFERENTES_ACEP%C3%87%C3%95ES_DO_ENCENADOR_Revista_Repert%C3%B3rio_UFBA. Acesso em: 16 nov. 2023.



Cad. GIPE-CIT, Salvador, BA, Brasil.

ISSN eletrônico: 2675-1917

ISSN impresso: 1516-0173

Este periódico está
licenciado com
Creative Commons –
Atribuição-Não Comercial
4.0 Internacional.