

# Rascunhos

v.7 n.2 - jul./dez. - 2020

ISSN: 2358-3703



[Dossiê:]

PROCESSOS DE PREPARAÇÃO E  
CRIAÇÃO:

corpos, poéticas, memórias e políticas

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas

Universidade Federal de Uberlândia | IARTE | EDUFU

v.7 n.2 – jul./dez. – 2020

ISSN: 2358-3703

Organização e curadoria:  
Eduardo De Paula

[DOSSIÊ]

PROCESSOS DE PREPARAÇÃO E  
CRIAÇÃO

- corpos, poéticas, memórias e políticas -

Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas  
Universidade Federal de Uberlândia | IARTE | EDUFU

## Universidade Federal de Uberlândia

Reitor: Valder Steffen Júnior / Vice-reitor: Orlando César Mantese

Direção EDUFU: Guilherme Fromm

EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia Av. João Naves de Ávila, 121 – Bloco A – Sala 01 – Campus Santa Mônica

38408.100 – Uberlândia-MG

www.edufu.ufu.br | e-mail: livraria@ufu.br

revista rascunhos ISSN 2358-3703

Revista Rascunhos: caminhos da pesquisa em Artes Cênicas

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

### Diretor IARTE

Jarbas Siqueira Ramos

Ana Carolina Paiva (SME - RJ)

Céliida Salume Mendonça (UFBA - Brasil)

Elisabeth Silva Lopes (USP - Brasil)

Gerard Samuel (Universidade de Cape Town - África do Sul)

Giuliano Campo (University of Ulster - Reino Unido)

Fernando Mencarelli (UFMG - Brasil)

Ileana Diéguez (Universidad Autónoma Metropolitana - México)

José Mauro Barbosa (UnB - Brasil)

Julia Elena Sagasetta (UNA - Argentina)

Leonel Martins Carneiro (UFAC - Brasil)

Luis Augusto da Veiga Pessoa Reis (UFPE - Brasil)

Maria Lucia Pupo (USP - Brasil)

Nara Keiserman (UNIRIO - Brasil)

Patricia Aschieri (UBA - Argentina)

Patrícia Caetano (UFC - Brasil)

Renato Ferracini, (LUME/UNICAMP - Brasil)

Silvia Citro (UBA y CONICET - Argentina)

Vivian Tabares (CASA DE LAS AMÉRICAS - Cuba)

### Editor Chefe

Daniele Pimenta (UFU - Brasil)

### Editores

Dirce Helena Benevides de Carvalho (UFU - Brasil)

Eduardo De Paula (UFU - Brasil)

Paulina Caon (UFU - Brasil)

Mario Piragibe (UFU - Brasil)

Fernando Aleixo (UFU - Brasil)

### Curadoria / Organização

Eduardo De Paula, Universidade Federal de Uberlândia

### Conselho Editorial

Ana Carneiro (UFU - Brasil)

Clara Angelica Contreras (Universidad Distrital Francisco

José de Caldas - Colômbia; UFU - Brasil)

Jarbas Siqueira Ramos (UFU - Brasil)

Mara Leal (UFU - Brasil)

Narciso Telles (UFU - Brasil)

### Diagramador – (Edição v.7 n.2 – jul/dez – 2020)

Italo Gabriel, Universidade Federal de Uberlândia

### Conselho Consultivo

Alexandra Gouvea Dumas (UFS - Brasil)

Amabilis de Jesus da Silva (FAP - Brasil)

### Design Capa

Italo Gabriel, Universidade Federal de Uberlândia

rascunhos.geac@gmail.com

Grupo de Estudos e Investigação sobre Processos de Criação e Formação em Artes Cênicas - GEAC

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

Av. João Naves de Ávila, 2121 Bloco 3E - Santa Mônica - Uberlândia - MG - CEP: 38408-100

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista Rascunhos ou a Edufu.

---

Rascunhos [recurso eletrônico]: caminhos da pesquisa em  
artes cênicas /Universidade Federal de Uberlândia  
Instituto de Artes. Vol. 7, n.2 (2020) - Uberlândia:  
EDUFU, 2020.

v.

Semestral

ISSN 23583703

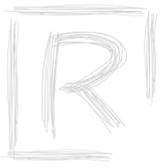
Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/archive>

1. Artes - Periódicos. I. Universidade Federal de

Uberlândia. Instituto de Artes.

CDU: 7

---



# SUMÁRIO

[DOSSIÊ]

## **PROCESSOS DE PREPARAÇÃO E CRIAÇÃO: CORPOS, POÉTICAS, MEMÓRIAS E POLÍTICAS**

### **CORPO SEM VONTADE IMERSO EM COISAS VIVAS**

Helena Bastos..... 05

### **HISTÓRIAS DA NOSSA HISTÓRIA**

Márcia Chiamulera ..... 23

### **MENSAGENS/CARTAS TROCADAS SOBRE *TEMPOS DE ERRÂNCIA* EM TEMPOS DE PANDEMIA**

Dirce Helena de Carvalho e Narciso Telles..... 37

### **ESTUDO DE UMA METODOLOGIA DIRECIONADA À INICIAÇÃO DE PALHAÇOS E PALHAÇAS**

Hudson Salustiano Silva e Ana Elvira Wuo ..... 57

### ***VOILÀ MON CŒUR, DAS VIELAS AO CAIS***

Guilherme Caeu ..... 80

### **(D)ESCRITAS**

Bárbara Conceição Santos da Silva ..... 99

### **MEMÓRIAS DE UMA CORPA GESSO**

Ana Flávia Felice Nunes..... 112

### **SE PERDER PARA SE ENCONTRAR**

Samuel Antônio Santana ..... 127

### **A AUTORIA NA IMPROVISAÇÃO EM DANÇA**

Mariane Araujo Vieira ..... 152

### **A VOZ, AS MÃOS E A CÂMERA**

Thiago Henrique Fernandes Coelho e Ana Elvira Wuo ..... 164

### **ALGUNS INSTRUMENTOS PARA ANÁLISES RECEPTIVAS**

Raimundo Kleberson e Deolinda Catarina França de Vilhena ..... 190

[SALA DE ENSAIOS]

**REVISTA THEATRAL (1894-1895) O DAGUERREÓTIPO MORAL**

Valmir Aleixo Ferreira ..... 209

**O DIÁLOGO COMO POTÊNCIA DE CRIAÇÃO TEATRAL NA ESCOLA**

Barbara Leite Matias e Raimundo Kleberson de Oliveira Benicio ..... 226

## APRESENTAÇÃO

por Eduardo De Paula

Este número da Revista Rascunhos (v.7 n.2), configura-se como um dossiê resultante do 2º Encontro de Pesquisas em Andamento “PROCESSOS DE PREPARAÇÃO E CRIAÇÃO - corpos, poéticas, memórias e políticas”, promovido pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e pelo Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes) do Instituto de Artes (IARTE), ocorrido entre os dias 07 e 10 de novembro de 2019 na Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

O evento teve como tema os processos generativos da cena e suas instâncias – as áreas da atuação, encenação, preparação corporal/vocal, dramaturgia, iluminação, cenografia, sonoplastia, produção, entre outras, e se propôs a refletir sobre os modos, os processos, os procedimentos e as imbricações dos corpos, poéticas, memórias e políticas colocadas em jogo nas etapas de preparação e de criação do evento cênico.

Para tal, elegeu o formato de “Encontro” como mote para o compartilhamento de tais questões entre artistas-pesquisadores das Artes Cênicas, partindo da compreensão acerca de “Encontrar” ser “estar entre” e poder “descobrir algo” a partir das “junções e/ou choques” via [in]congruências temáticas e procedimentais relativas à criação cênica.

A possibilidade de se encontrar, narrar e ouvir como mecanismos de compartilhamento possibilita a instauração de um campo de afetos favoráveis às quebras e reelaborações necessárias para o desenvolvimento das pesquisas em artes. Nesses tempos de descentralizações e desorganizações, “Encontrar-se” se faz necessário e urgente, pois “estar com o(s) outro(s)” pode ser a encruzilhada e a via de passagem que permitem [re]elaborar as [in]certezas que todo campo de pesquisa coloca em ação.

A partir destas perspectivas e proposições, convidamos agora os leitores a esta outra modalidade de encontro com o campo propositivo de pesquisas compartilhadas, pois acreditamos que a leitura enquanto possibilidade de apreciação estética colabora significativamente na retroalimentação resultante da diversidade compositiva das investigações em artes.

Boa leitura!



## CORPO SEM VONTADE IMERSO EM COISAS VIVAS

*Helena Bastos<sup>1</sup>*

### RESUMO

Que lugar é dado a vida? Talvez, uma ideia de escuta possa nos afinar sobre que corpo vem se projetando e se intensificando ao nosso alcance. Este texto propõe uma exploração espaço-temporal de percepções que nos invadem enquanto trajetórias espiraladas.

**PALAVRAS-CHAVE:** corpos apps, escuta, hospitalidade, pandemia

## CUERPO SIN VOLUNTAD INMERSO EN COSAS VIVAS

### RESUMEN

¿Qué lugar se le da a la vida? Quizás, una idea de escuchar puede refinarnos sobre qué cuerpo ha estado proyectando e intensificándose a nuestro alcance. Este texto propone una exploración espacio-temporal de percepciones que nos invaden como trayectorias espirales.

**PALABRAS CLAVE:** cuerpos de apps, escucha, hospitalidad, pandemia

## BODY WITHOUT WILL IMMERSSED IN LIVING THINGS

### ABSTRACT

What place is given to life? Perhaps, through the aesthetic experience generated by listening, we can understand the relationship between body and environment. This article proposes a space-time exploration of perceptions as spiral trajectories.

**KEYWORDS:** apps bodies, listening, hospitality, pandemic

\* \* \*

---

<sup>1</sup> Bailarina, coreógrafa e professora na graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas/CAC da Escola de Comunicações e Artes da USP. Integra junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC da ECA/USP, as linhas de pesquisas *Texto e Cena* e *Formação do Artista Teatral*. Título de Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Trabalha sistematicamente com o Grupo Musicanoar (1992) como diretora e artista da dança.

**Estamos em tempos** cujas discussões sobre o corpo estão bastante expostas e são ao mesmo tempo banais. Expostas enquanto assunto onipresente em todas as áreas do conhecimento, sejam essas por onde transitamos. Banais, pois tanta exposição parece nos paralisar diante de ênfases plurais, porém captadas sob naturalizações como se não percebêssemos transformações que vem nos envolvendo e nos entorpecendo já faz um certo tempo. Uma referência é a Pandemia Covid-19 que se irriga por todo o mundo. Mantemo-nos em quarentena na tentativa de nos proteger, apesar de percebermos que neste embate a luta já parte de modo desigual da perspectiva social, pelo menos no Brasil. Muitas vidas ceifadas, além das populações mais carentes ficarem às derivas, lançadas à própria sorte. Os grandes fluxos urbanos se transformam em corredores mais esvaziados. No contexto paulistano, ao caminharmos pelas ruas em alguns momentos, por necessidades de reabastecermos nossa comida, percebemos uma desaceleração n(d)esse urbano. Na capital de São Paulo, desde 17 de março de 2020, pelo menos. Intuímos que algo similar aconteça em outros estados, em outras cidades do Brasil. Enfim, muitos corredores de asfalto pelo mundo, nos reapresentam neste período pandêmico, cidades esvaziadas de gente e carro também.

### **Silêncios?**

Talvez em determinadas camadas um nível de silêncio pode ter nos invadido, mas em outras, a aceleração continuou, se deslocou para outros ambientes com muitas simultaneidades e constâncias. Um outro mundo, que já nos coabitava, mas não o percebíamos com tantas ênfases e ordenações: paralelo a estes “esvaziamentos de corredores urbanos”, as telas de nossos computadores nos expõem cotidianamente o quanto estamos plugados. Nos alerta que o mundo, apesar da Pandemia, não parou. O mercado está nervoso. A universidade também nervosa, não parou. As *lives* nos inundam em nossas casas. Geram-se certos pânicos na relação com o poder, entre poderes e nas suas capacidades de ditarem quem pode viver e quem deve morrer. Na interrogação do filósofo camaronês Achille Mbembe: “que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano (em especial o corpo ferido ou

massacrado)? Como eles estão inscritos na ordem do poder?” (MBEMBE, 2018, p.7).

Mbembe nos provoca na sua noção de “Necropolítica” como formas contemporâneas em que o político é considerado uma forma de guerra. Nessa direção, sua preocupação é “com aquelas formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela autonomia, mas ‘a instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material de corpos humanos e populações” (MBEMBE, 2018, p.10 e 11).

### **Quanto vale a vida?**

O tempo Covid-19 opera com base na divisão entre quem pode viver, quem pode morrer. Pobres ou ricos; jovens ou idosos; negros/indígenas/pardos/brancos; heteros/homo/bis/trans; pessoas com necessidades especiais ou não; nesse tecido de distintas gentes, uma imensa maioria são lançad@s ao poderio do capital enquanto possibilidades criadoras ou devoradoras, ou outras, descartadas conforme suas condições. No Brasil, a maioria da população é deixada a sua própria sorte, pois sabemos que quanto mais vulnerável socialmente, a possibilidade de contaminação aumenta diante desta pandemia.

**Que lugar é dado a vida?** Diariamente vemos na televisão as entrevistas de governantes nos apresentando estatísticas e projeções diante das vidas que partem por um vírus que silenciosamente, ao encontrar um ambiente adequado, pode invadir qualquer um/uma de nós. Mas novamente, vemos, que os mais pobres são os mais atingidos. É trágico porque apesar de muita luta, um final eterno parece abraçar silenciosamente muitos entre nós. Quantos nós. Quem diria, um ser invisível aos nossos olhos, sem barulho, vai penetrando por nossas vias respiratórias, até nossa dificuldade ser tanta, que tocamos um último suspiro e nos despedimos dessa vida. Que lugar é dado a vida? Esta interrogação vai nos confrontando com um tipo de poder que vai se definindo em relação também a um campo biológico – do qual toma controle. “Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros” (MBEMBE,

2018, p.17). O assunto corpo está sempre sujeitado e ainda assim, somos interpelados por necessidades de adequações às urgências deste tempo, que não pode parar no enfrentamento de novos mundos: ora projetados, ora cuidados, ora despejados, ora deletados. Nesse horizonte somos levados a enfrentar em escala mundial possibilidades entre permanências, invisibilidades e esquecimentos.

**Uma lógica: Corpos Apps.** Talvez, uma ideia de escuta possa nos afinar e nos interrogar sobre que corpo vem se projetando e se intensificando ao nosso alcance. A pesquisadora Helena Katz fala da lógica do software. Ela nos alerta sobre “corpo apps/vida apps. Apps = *applications programs*” (KATZ, 2015, p. 240). Sublinha que estamos lidando com a vida e com o corpo como se eles fossem “programas aplicados” e estivessem sendo sempre reestruturados, reprometidos, redesenhados. “As explicações de ‘como’ reprogramar variam, por isso vivemos no estado de sempre alerta para não perder qualquer mudança na instrução” (KATZ, 2015, p. 240).

Sublinha-se uma transformação contundente: “da preocupação em identificar os dispositivos e a sua ação em nossas vidas passaram a ser pautadas pela lógica do aplicativo” (KATZ, 2015, p.240).

**O mundo mudou,** e aquele mundo (de antes da Covid-19) não existe mais. Como reconhecemos corpo, diante desse cenário do mundo dos dispositivos para o viver pensado e praticado como aplicativo? Não é possível ignorar nossas mudanças, em termos de hábitos diante do contexto pandêmico. Não falamos aqui simplesmente da alteração de nossas rotinas nesses dias de isolamento. Mas podemos refletir nas mudanças mais profundas, naquelas transformações que devem moldar a realidade à nossa volta e, claro, as nossas vidas. Nessa conjuntura somos levadas/os a enfrentar sensações trágicas como o fim do mundo ou o medo de morrer. Na linha do horizonte, a passagem do século XX para o XXI ganha um acento concreto com a contaminação da Covid-19.

**Outro mundo.** Não pretendemos seguir um fluxo cristão carregado de culpas sobre nossas escolhas e as consequências em nosso planeta. Ao mesmo tempo, precisamos reconhecer, que, como humanos temos feito

péssimas escolhas nesse mundo. Tais escolhas vem afetando consideravelmente a vida dos animais, das florestas, dos rios, das plantas, dos mares, por exemplo. Por mais trágico que a Covid-19 seja, está nos mostrando também a capacidade de recuperação da natureza. Uma referência é a diminuição da poluição na região metropolitana de São Paulo nesta pandemia, sob o efeito da nossa quarentena comparada com ano passado. Outras referências de nossos atuais habitats podem ser pontuadas como céus mais limpos, cidades mais silenciosas, pessoas asmáticas com menos crises, entre alguns exemplos.

**Em dança sabemos de um reino Sol.** Luís XIV<sup>2</sup> escolheu para emblema o Sol e, assim, apelidado de "o Grande" e "Rei Sol". Ele reinou como tal sobre a corte, sobre os cortesãos e sobre a França e Navarra.

Luís XIV vivia conforme suas tradições no século XVII em que reis e rainhas detêm o exercício de poderes monárquicos sobre um território designado de reino, sob uma política governamental conhecida por monarquia. Politicamente o século XVII na Europa é caracterizado pela monarquia absolutista que nasce com este rei conhecido como "Rei-Sol". Durante os séculos XVI e XVII, diversos pensadores procuraram justificar o poder absoluto dos monarcas. A principal obra de Nicolau Maquiavel<sup>3</sup>, *O príncipe* (1513), foi escrita para responder a um conjunto de questões a respeito da origem e da manutenção do poder, influenciou os monarcas europeus, que a utilizaram para a defesa do

---

<sup>2</sup> Luís XIV, apelidado de “o Grande” e “Rei Sol” (1638-1715). A Academia Real de Dança foi uma instituição educativa fundada em Paris, pelo rei Luís XIV, em 1661, tendo como seu primeiro diretor François Galant du Désert. O objetivo foi normatizar o ensino e a prática da dança nacional. A academia foi fundada após uma petição de alguns mestres de dança, e, no ato, o rei elegeu treze dos mestres mais antigos como acadêmicos. Suas funções deveriam ser elevar a qualidade da arte e organizar o ensino, considerando a dança como uma forma de conhecimento. Luís XIV tinha elevado apreço pela dança e se apresentou pessoalmente em várias oportunidades, não só em bailes palacianos, mas também como bailarino protagonista em encenações suntuosas diante de toda a corte, incorporando a figura mítica do Rei-Sol. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs\\_XIV\\_de\\_Fran%C3%A7a](https://pt.wikipedia.org/wiki/Lu%C3%ADs_XIV_de_Fran%C3%A7a) (Acesso em 11/06/2020).

<sup>3</sup> Nicolau Maquiavel (1469 -1527) Florença, Itália. Filósofo. Reconhecido como fundador do pensamento e da ciência política moderna.

Absolutismo<sup>4</sup>. Maquiavel propunha o Estado como um fim em si mesmo, alegando que os soberanos poderiam empregar-se de todos os meios - analisados lícitos ou não - que afiançassem o triunfo e continuidade do seu poder.

**Uma flecha atravessando tempos.** Nesse corte súbito, propomos um exercício *espaço-temporal*. Nesse e desse mover, pensemos sobre um reino organizado, politizado do século XVII. Tudo gira em torno do rei. Não à toa, quando Luís XIV cria a Academia Real de Dança, vai projetar nela seu estilo de governança. Ao eleger o Sol como emblema, Luís XIV nos comunica que reina como o astro que dá vida a qualquer coisa, é também o símbolo da ordem e da regularidade. A pesquisadora Ana Cristina Echevengá Teixeira nos demonstra “que a relação de arte e poder se afirma enfaticamente na corte, em que a aparência, a imagem e o lugar ocupado nas danças determinavam a imagem pública de alguém” (TEIXEIRA, 2012, P. 40). Recordemos que na corte, o rei se mostra em espetáculo. Nesse ambiente, rito de festa real, o espaço é vivenciado hierarquicamente em reverência ao rei Sol, e seu reino gira em torno de como ele, rei, capta o mundo. Se ampliarmos o campo que essa flecha temporal atinge, vamos identificar reverberações de um pensamento antropocêntrico<sup>5</sup>.

Ao trazermos estas possibilidades de cruzamentos entre *tempos-espaços* é para pensarmos em determinadas coincidências que atravessamos, por exemplo, com o atual governo federal. Parece que o atual Chefe de Estado do Brasil (2019-2020) ainda se mostra apegado a uma compreensão

---

<sup>4</sup> O Absolutismo foi um sistema político que, em geral, defendia o poder absoluto do monarca sobre o Estado e foi muito comum essa forma de governo estava diretamente ligada com o processo de formação dos Estados Nacionais (nações modernas) e com a ascensão da classe mercantil conhecida como burguesia, assim como se relacionava a uma série de outras transformações ocorridas na Europa desde a Baixa Idade Média. <https://www.historiadomundo.com.br/idade-moderna/o-absolutismo-e-o-rei.htm> (Acesso em 13/06/2020).

<sup>5</sup> O antropocentrismo (do grego *anthropos*, "humano"; e, *kentron*, "centro") é uma concepção que considera que a humanidade deve permanecer no centro do entendimento dos humanos, isto é, o universo deve ser avaliado de acordo com a sua relação com o ser humano, sendo que as demais espécies, bem como tudo mais, existem para servi-los. O antropocentrismo coloca o ser humano no centro do universo, postulando que tudo o que existe foi concebido e desenvolvido para a satisfação humana. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Antropocentrismo> (Acesso em 12/06/2020).

absolutista de governança. Eis um perigo que nos rodeia: ditadura em pleno século XXI.

**Uma flechada explode em céus.** “Somos todos poeiras das estrelas” esta frase, tornada famosa pelo astrônomo Carl Sagan, significa basicamente que todos os elementos que formam os seres humanos, os vegetais, as rochas e tudo o mais que existe no planeta foram formados há bilhões de anos, durante a explosão de estrelas a anos luz de distância daqui. É isso mesmo: elementos pesados como o ferro que corre no nosso sangue, ou o ouro que compõe as nossas joias, só podem ser sintetizados na natureza em condições extremas de temperatura e pressão – ou seja, quando uma estrela morre e explode violentamente, virando uma supernova. O material formado, então, se espalha pelo espaço interestelar, podendo dar origem a novas estrelas e planetas. Precisamos mudar a chave de que a figura humana é o centro de tudo, apesar de sabermos que há muitos que se voltam para uma compreensão de convivências mais horizontais com tudo o que nos cerca. Como nos alerta o cacique do povo Krenak e ativista Ailton Krenak:

É terrível o que está acontecendo, mas a sociedade precisa entender que não somos o Sal da Terra. Temos que abandonar o antropocentrismo; há muita vida além da gente, não fazemos falta na biodiversidade. Pelo contrário. Desde pequenos, aprendemos que há listas de espécies em extinção. Enquanto essas listas aumentam, os humanos proliferam, destruindo florestas, rios e animais. Somos piores que a Covid-19. Esse pacote chamado de humanidade vai sendo descolado de maneira absoluta desse organismo que é a Terra, viver numa abstração civilizatória que suprime a diversidade, nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos. (KRENAK, 2020)

Desse nosso atual contexto pandêmico, uma pergunta: vivemos um fim de mundo? De fato, nosso planeta um dia findará. Mas, a princípio ele ainda tem condições reais de temporalidades e permanências bem extensas. Porém, torna-se urgente responsabilizar-nos pelo modo como estabelecemos nossa convivência nesse mundo, de modo mais horizontal. Caso contrário, distintas catástrofes nos engolirão. Quem sabe as dores de perdas de vidas tão próximas a muitos de nós, leve-nos a questionar sobre nossa humanidade. Este vírus elegera a humanidade. Se prestarmos atenção ao nosso redor perceberemos que as plantas continuam crescendo e outros animais, os não humanos estão vivendo.

**Moveres entre esquecimentos?** Vale repensarmos sobre as condições que estamos elegendo nossos viveres. Lilia Schwarcz, professora da USP, lança que “No futuro, professores precisarão investir algumas aulas para explicar o que vivemos hoje”<sup>6</sup>. Recordemos que o longo século XIX terminou com a Primeira Guerra Mundial, com mortes, com a experiência do luto, e também o que isso significou sobre a nossa capacidade destrutiva. Uma hipótese é que essa nossa pandemia marca o final do século XX, considerado entre muitos, o século da tecnologia. Nós tivemos um grande desenvolvimento tecnológico, mas agora a pandemia mostra esses limites. Em entrevista para a BBC o doutor em microbiologia Átila Iamarino nos expõe: “Mudanças que o mundo levaria décadas para passar, que a gente levaria muito tempo para implementar voluntariamente, a gente está tendo que implementar no susto, em questão de meses”<sup>7</sup>, diz ele. A experiência humana é responsável pelo tempo que se habita. A partir das questões levantadas propõe-se uma reflexão que enuncia um modo do corpo existir. Como abarcar nessa crise possibilidades de outras compreensões sobre o que este mundo nos obriga a enfrentar enquanto extensões de nossos corpos?

**“Isto é um ensaio geral?”** Bruno Latour nos alerta: “a súbita e dolorosa percepção de que a definição clássica de sociedade – humanos entre si – não faz sentido. O estado da sociedade depende de cada momento das associações entre muitos autores, a maioria dos quais não possui formas humanas.” (LATOURE, 2020). Entre realidades presenciais e virtuais somos lançados em ondas em que tudo é pontuado com um determinado prazo, pois tempo é dinheiro. Alguns autores especializados em finanças pessoais afirmam que, atualmente a riqueza é expressa em tempo e não mais monetariamente. O que isso quer dizer? Se você parar de trabalhar hoje, por quanto tempo você mantém o seu padrão de vida? Se tivermos oportunidade de nos observar com um certo distanciamento sobre nossas tarefas, teremos a certeza de *moveres* produtivistas que nos interpelam a agir na ênfase de

---

<sup>6</sup> <https://www.hypeness.com.br/2020/04/lilia-schwarcz-sobre-coronavirus-pandemia-marca-o-final-do-seculo-20/> (Acesso em 12/06/2020).

<sup>7</sup> <https://brasil.elpais.com/opiniao/2020-04-13/como-o-coronavirus-vai-mudar-nossas-vidas-dez-tendencias-para-o-mundo-pos-pandemia.html> (Acesso em 13/06/2020).

muitas coisas inúteis. Apesar do estardalhaço em torno de uma batalha contra o vírus da Covid-19, isso é apenas um elo:

de uma cadeia em que o gerenciamento de estoques e máscaras ou testes, a regulamentação de direitos de propriedade, hábitos cívicos, gestos de solidariedade, importam exatamente na definição do grau de virulência do agente infeccioso. Uma vez que toda a rede da qual ele é apenas um elo é levada em consideração, o mesmo vírus não age de uma mesma maneira em Taiwan, Cingapura, Nova York ou Paris... (LATOURE, 2020)<sup>8</sup>

Em situações de catástrofes, como a Pandemia da Covid-19, revelam uma lógica de funcionamento e de atuação do capitalismo, e como, no limite, o Estado deveria garantir apoio e planos de reconstituição dos laços sociais e das comunidades, após a ocorrência de um desastre. Argumenta-se que o Estado é o mediador e o recurso de última instância legitimador da integração das sociedades no capitalismo global, e que a linha abissal que define os integrados, os descartáveis, os invisíveis nos envolve ou nos engole. Discute-se criticamente a noção de risco, e como as catástrofes podem ser reveladoras da lógica do capitalismo e dos limites do neoliberalismo. Em tempo de pandemia pela Covid-19, precisamos focar no papel das vítimas, dos afetados e na forma como eles nos exigem outra possibilidade de analisar o sofrimento, para além das abordagens convencionais do trauma. Talvez pensarmos na construção de uma política radical de alteridade.

De Luís XIV, do Absolutismo (sec. XVI até do sec. XIX em partes da Europa) à Pandemia da Covid-19 (século XXI) vão se expondo modos de existências a partir de diversas experiências humanas agindo no tempo.

**Uma escuta redimensionando nossos moveres.** A partir das ponderações expostas até aqui, retomamos a ideia de escuta. Compreender como ela pode colaborar na mediação desses tempos que nos parecem devolver sentidos de “sem tempos”. Antes, nos detemos sobre o que estamos apresentando como escuta: reconhecemos como um estado de prontidão que pode colaborar a pensarmos e resolvermos problemas ligados a um determinado assunto. Como assunto, entendemos uma diversidade de temas que podem estar ligados a uma indagação filosófica, a uma frase poética, a uma sonoridade ou um simples deslocamento ou queda do corpo. O

---

<sup>8</sup> <https://n-1edicoes.org/textos-1> (Acesso em 13/06/2020).

pensamento de outro termo surge com a escuta, prontidão. Pontuamos aqui também uma possibilidade estética, o que toma por base a relação do conhecimento em uma mesma escala temporal. Agindo conhecendo, conhecendo agindo. Simultaneamente, na medida em que vivemos, compreendemos como este estado de prontidão pode nos atravessar em outras instâncias do nosso viver ao nos propormos uma determinada escuta. Desta forma, examinando a experiência como um método de atenção/consciência, percebemos que existem muitas atividades d(n)o corpo que pressupõem este tipo de relação.

A concentração exigida na prática criativa – escuta - gera estados de atenção que pretendem trazer a pessoa para mais perto de sua experiência. Neste sentido, apontamos a importância desta ação na relação com o autoconhecimento. Gerar este estado de prontidão a partir da escuta é disponibilizar o corpo para que ele não se isole.

O pensamento é que este estado gerado pela escuta consiga organizar-se em direção a alguma coisa, interagindo com um fluxo dos acontecimentos ao redor de si, que se envolve com o meio ambiente e com os estímulos vindos não só do corpo, mas, das relações estabelecidas com o ambiente. Nossa ideia é captar uma compreensão que disponibilizamos no corpo - processo de inúmeros acordos - entre diferentes informações com o ambiente, transferindo esse seu jeito de acontecer para outras instâncias de seu funcionamento. Ou seja, a ação criativa de um corpo no mundo recria os modos que o produziram como uma onda que chega e parte, qualificada por favorecer e quebrar contatos. Podemos captar a escuta enquanto possibilidades estéticas na ação criativa do corpo. Acoplado ainda a esse entendimento de escuta evocamos o termo hospitalidade que é experienciado há muito tempo.

Conforme o professor Conrad Lashley expõe, hospitalidade “tem a ver com trazer convidados para o nosso mundo, respeitando suas próprias condições” (LASHLEY, 2015, p.75). Rememoremos que a fé muçulmana surgiu em algum momento no século VII d. C. e o ensino cristão dois mil anos atrás, a escrita dos judeus aparece em torno de setecentos anos antes

disso. Nestas três referências, as religiões são monoteístas e cada uma a seu modo defende o comportamento hospitaleiro que apoia seus legados religiosos cujas origens são anteriores como dos ensinamentos hindus, surgido há mais de cinco mil anos. Oferecer hospitalidade ao estrangeiro é característica fundamental das crenças e da cultura hindu. Em particular o hóspede inesperado deveria ser especialmente honrado e chamado de *atithi*, termo que traduzido literalmente significa “sem um tempo estabelecido” (KHAN, 2009)<sup>9</sup>. Prega um ditado popular que “o hóspede inesperado deve ser tratado tão bem quanto um deus” (MELWANI, 2009)<sup>10</sup>. Lashley nos informa: “A tradição ensina que mesmo os mais pobres devem oferecer ao menos três coisas: palavras doces, um lugar para sentar e refrescos (no mínimo, água)” (LASHLEY, 2015, p.77). Há outro ensinamento que diz “Mesmo a um inimigo deve ser oferecida hospitalidade apropriada se ele vier à sua casa. Uma árvore não nega sua sombra mesmo àquele que veio cortá-la” (LASHLEY, 2015, apud Mahabharata 12.372)<sup>11</sup>.

Ao que parece o conceito “hospitabilidade” nos foi introduzido inicialmente pelos muçulmanos. Esta ideia nos foi apresentada por Christian Dunker, professor da USP, na sua palestra intitulada “Educação e Escuta” no I Congresso de Graduação da ECA/USP (2019). De acordo com Dunker, quando se faziam as viagens e expedições pelos desertos, os muçulmanos inventaram o “decreto da hospitabilidade”. O ritual sinalizava: primeiramente oferecemos pão e água. A seguir, esperamos que a primeira palavra seja do outro. Para escutar tem que exercitar ser o anfitrião.

Quanto ao anfitrião há duas histórias: 1. O mito de Anfitrião e Alcmena em Ovídio.<sup>12</sup> 2. Outro é que o tema da “Hospitalidade Islâmica”

---

<sup>9</sup> KHAN, N. Definitions of hospitality in religions & regions, internet, 2009.

<sup>10</sup> MELWANI, L. Hindu hospitality: the Gods amongst us, Hinduism Today, 2009.

<sup>11</sup> MAHABHARATA, 12.372.

<sup>12</sup> Alcmena é uma personagem da [Mitologia Grega](#), mulher de [Anfitrião](#) e mãe de [Hércules](#) (ou [Hércules](#)). Enquanto o seu marido estava na guerra, [Zeus](#) tomou a sua forma para enganar Alcmena, tendo com ela seu filho [Hércules](#). <https://pt.wikipedia.org/wiki/Alcmena> (Acesso em 14/06/2020).

está no Corão. Explicação do *Hadith* <sup>13</sup>:

Aboo Hurayrah relatou que o Mensageiro de Allah (ﷺ) disse: "Quem crê em Allah e no Último Dia deve dizer coisas boas ou calar-se, ser gentil com seus vizinhos e hospitaleiro para com os seus convidados." (Coletado por al-Bukhari e Muslim)

A qualidade da hospitalidade tem sido um dos mais poderosos meios de propagação do Islam<sup>14</sup>. Quando os comerciantes muçulmanos se estabeleceram no Sudeste da Ásia e da África, esta qualidade de hospitalidade espantou as populações entre as quais viviam. O Profeta Muhammad (ﷺ) deu ênfase a estas três características devido ao valor que elas têm (lugar para descansar, pão e água, escutar). Os muçulmanos acreditam em Allah e no Último Dia, mas se a crença não é praticada, como por exemplo, evitando calúnia e sendo bondoso para com os vizinhos e convidados, então não será nada mais do que palavras vazias. É interessante porque podemos fazer uma relação de como as palavras que enunciamos tem suas responsabilidades, seu peso dependendo do contexto. "Do fruto da boca enche-se o estômago do homem; o produto dos lábios o satisfaz. A língua tem poder sobre a vida e sobre a morte; os que gostam de usá-la comerão seu fruto" (PROVÉRBIOS, 18:20-21).

Nos tempos atuais, temos muita dificuldade de gerarmos silêncios. Para conectarmos ao nível de escuta que apresentamos até aqui, precisamos exercer silêncios. Na Bíblia, está escrito, "Mas Jesus retirava-se para lugares solitários e orava." (LUCAS, 5:16). Quando silenciamos podemos ouvir melhor, podemos sentir melhor. Quando silenciamos nos disponibilizamos para outros sons e outras formas. O silêncio pontua que esta escuta não é passiva. É um estado corporal que nos disponibilizamos

<sup>13</sup> Hádice<sup>[1]</sup> ou Hadiz (em [árabe](#): [الحديث](#); [transl.:](#) *Hadith*, [pl.](#) *Ahadith*) é um corpo de leis, lendas e histórias sobre a vida de [Maomé](#), (estas histórias chamam-se em [Árabe Suna](#) e incluem a sua biografia, ou [sira](#)) e os próprios dizeres nos quais ele justificou as suas escolhas ou ofereceu conselhos; muitas partes do hádice lidam com os seus companheiros (*Sahaba*). <https://pt.wikipedia.org/wiki/H%C3%A1dice> (Acesso em 14/06/2020)

<sup>14</sup> Islão ([pt](#)) ou islã ([pt-BR](#)) (em [árabe](#): [إسلام](#); [transl.:](#) *Islām*) ou islamismo [\[nota 1\]](#) é uma [religião abraâmica monoteísta](#) articulada pelo [Alcorão](#), um texto considerado pelos seus seguidores como a palavra literal de [Deus](#) ([Alá](#), em árabe: [الله](#); [transl.:](#) *Allāh*), e pelos ensinamentos e exemplos normativos (a chamada [suna](#), parte do [hádice](#)) de [Maomé](#), considerado pelos fiéis como o último [profeta de Deus](#). Um adepto do islão é chamado [muçulmano](#). <https://pt.wikipedia.org/wiki/Isl%C3%A3o> (Acesso em 13/06/2020).

em direção ao próximo. Nesse contato, o silêncio é muito importante para que possamos compreender em parte, como as palavras nos invadem e nos provocam. Assim, podemos ponderar sobre alguns ensinamentos:

1. Este *hadith* mostra a preocupação Islam para a expressão prática de seus princípios de fé.
2. É preferível ficar em silêncio se não há nada bom que se possa dizer.
3. Os vizinhos devem ser tratados com a mesma bondade mostrada ao parente mais próximo.
4. O muçulmano deve ser sempre hospitaleiro com seus hóspedes. (Sheikh Abu Ameenah Bilal Philips)

Revedo a palestra de Dunker, ele nos apresenta quatro níveis de escuta: 1) Hospitabilidade; 2) Segundo nível: Hospital. Para onde vão as conversas? Como atravessamos sobre os problemas? 3) Etiologia. A etiologia é o estudo ou ciência das causas. Não há que se falar em "etiologia" como termo restritivo de uma ciência isoladamente. Nesse contexto, tem a ver, por exemplo, com o modo como narramos uma situação ou sofrimento. 4) Hospedeiro: a- Quando conta uma história expõe uma narrativa; b- Aprender a contar história; c- Representar o conflito; d- Afetar por aquilo que o outro não sabe de si.

Ao trazermos a ideia de escuta acoplada com a ideia de hospitabilidade, queremos pontuar a escuta enquanto uma experiência estética. Compreendermos que neste estado de escuta, a partir da narrativa do outro, eu mobilizo o meu corpo (cognitivamente) para uma experiência provocada pela maneira como o outro me narra um episódio.

Escutar é produzir experiência estética a partir da visão do outro. Se concordamos ou não com o discurso, não é uma questão aqui. Antes de tudo, precisamos nos propor a uma escuta. Escutar tem a ver com empatia. Escutar não é identificar, mas exercer um sentimento estético da forma, um sentimento que nos produza uma viagem, uma travessia. É produzir algum tipo de deslocamento. “Afetar-se por aquilo que o outro não sabe de si”.

**Trajetórias Espiraladas de Coisas Vivas.** Este texto foi sendo construído enquanto uma exploração espaço-temporal. Percepções que nos invadem enquanto trajetórias espiraladas envolvendo diferentes naturezas de corpos por onde circulamos, rastreamos, tateamos. Nos percursos de

nossa história, nossa humanidade<sup>15</sup> expõe caminhadas constantes. Trajetórias despontam em horizontes cujos percursos invadem e envolvem outros tempos, outras gentes. Nessa especulação espaço-temporal sobrevivemos aos desertos, enfrentamos savanas, deparamos com tempestades, sempre na vontade de expandir. Agora, a natureza nos impõe outro limite, para permanecer, tem que parar e respirar. Precisamos aprender de novo, não é paralisar. No futuro precisaremos contar aos próximos o que é isto que estamos vivendo ou como sobrevivemos.

Uma realidade é que somos todos provisórios, mas como semearmos futuros para as gerações seguintes? O movimento em espiral está no mundo: desde os movimentos de alguns corpos celestes, na fumaça que surge de uma xícara quente de café, na formação muscular dos corpos humanos, na dupla hélice do DNA, nas impressões digitais e, porque não lembrar, do deslocamento em espiral, nas estratégias de locomoção espacial como formas de sobrevivência.

Desses tateamentos espiralados, formalizo-os enquanto estratégias de continuar vivendo, e, desse modo, demonstro como o pensamento espiral habita o universo que compomos. Nesta reflexão, associo processamentos de *tempos-espacos* contaminados por ideias compreendidas no acoplamento entre experiência, escuta e hospitalidade. Tudo se envolvendo por trajetórias espiraladas

Escutar não é identificar, porém exercer uma emoção que nos provoque outras travessias. Estas nos lançam em ambientes conhecidos ou não. Tais deslocamentos, capturo-os enquanto *moveres* estéticos. Afetam-nos sempre, mesmo quando temos dificuldades de percebê-los. Captamos também modificações nos nossos hábitos cotidianos cujos ambientes de telas estão se impondo cada vez mais sobre nossas ações, dia após dia. Precisamos enfrentar e mergulhar no modo como cognitivamente, estamos nos transformando e adaptando. Já havia um certo tempo que o mundo emanava sinais de suas severas transformações.

---

<sup>15</sup> O *Homo sapiens* surgiu na África Oriental por volta de 300 mil anos atrás <https://pt.wikipedia.org/wiki/Humano> (Acesso em 16/06/2020)

A Covid-19 nos sinaliza atualmente, com mais ênfase, que o mundo é outro e não há volta.

Um nível de consciência está se postulando, ao que nos sinaliza Katz, pensamos como os aplicativos, nossas vidas passaram a ser pautadas pela “lógica do aplicativo” (KATZ, 2015).

As coimplicações corpos/telas, enquanto sinais de mudanças já vinham ocorrendo. Nós que não prestamos muita atenção. Precisamos reconhecer que tal modo de operar foi elaborado por nós mesmos. Tudo que vamos criando nos modifica.

Nossas relações com o ambiente, efetivamente produzem algo em nós, que nos devolve a compreensão de que não somos máquinas, pois nosso cérebro e neurônios não concebem estruturas invariáveis com papéis fixos. Tudo que vivemos nos transforma.

Tudo o que vamos vivendo nos modifica. E a força do espiralamento permanente entre corpo e ambiente vai produzindo novas necessidades, que nos impulsionam a inventar o que é necessário para atendê-las. A percepção deste espiralamento é fundamental para que se compreenda que isso que a internet faz hoje conosco pertence à história evolutiva dos instrumentos que fomos inventando e que nos foram moldando. É também desta estreita relação de codependência entre corpo e ambiente que todas as mídias foram e continuam a ser descobertas/ inventadas/ produzidas/ exploradas. (KATZ, 2015, p.249)

Nos tempos de incessante conectividade como nos deparamos atualmente, o uso de cada uma delas tem a ver com o modo como existimos também. Esta existência espiralada se processa a partir do que recordamos e esquecemos, assim como no modo como resguardamos/encontramos o que efetuamos. Em outras palavras, criamos disponibilidades no corpo para toda essa ação cooperada que já existe em nós, elaborada por nós. Muitos nós.

A cada tecla digitada, acionamos jeitos de negociações com o mundo. A escrita de um papel com lápis de antes, virou também dígitos/telas, e agora mobilizam nossos dedos a deslizarem sobre dispositivos tecnológicos expondo nossos pensamentos de modos mais velozes e simultâneos. É assim, todos estamos plugados.

Dessa escrita apresento “coisas”, uma referência a tudo que nos envolve em termos de possibilidades com esse mundo. Cabem pessoas, cidades, espaços, pensamentos, emoções, caminhos, ideias, plantas,

florestas, bichos, gente, vontade, mar, pedra. Aqui também se evoca aqueles entes amados que partiram ou estão partindo. Enfim, tudo que nosso planeta concebe e nos compromete. Sabemos também que há outras coisas enquanto outros “Sóis”, outros mundos. Nosso mundo, nossos mundos são processados dessas coisas vivas, cujos tempos, entre antes, depois e durante, permanecem em fruição constante.

Não é possível mais, pensar o mundo sem seus dispositivos *tecs* apartados de nós, pois, somos eles também. Evoco assim, *Corpo sem vontade* (BASTOS, 2017), uma ideia de corpo num continuum, o qual absorve também os aparatos tecnológicos enquanto extensões no modo como podemos/escolhemos agir. Um pensamento que busca se afastar dos imperativos de uma espécie de violência da positividade, que marcam a vida nas sociedades ocidentais contemporâneas.

Da escuta explorada nesse texto, aproximo a ideia de hospitalidade compondo com alteridade e dessa forma expandir esses encontros enquanto estratégia política. Interesse-me pensar a dimensão poética da escuta como um posicionamento político. Tento entender a arte da poética que conhecemos desde tempos muito remotos, como uma estrutura política, distanciando-se de temas ou categorias. Para tanto, torna-se crucial nos perguntar: como este ou aquele *mover* faz falar o sujeito que ele mesmo produz? (BASTOS, 2017, p.80).

E por falar, precisamos escutar. Percebermos trânsitos a partir de fruições estéticas que a escuta pode nos acionar. Conseqüentemente, o entendimento de *Corpo sem vontade* aponta que se quisermos repensar os modelos de sujeito de desempenho é vital compreendermos variações dos nossos hábitos corporais, a fim de experimentarmos outros modos de engajamento corporal que emergem ao estabelecermos vínculos a partir dessa ideia de escuta que também se articula da codependência entre corpo ambiente.

Envolvo-me por espirais, desde o meu mestrado (1999). Talvez seja o modo como raciocino. Questiono nossa existência na tendência produtivista que vivemos ultimamente. Minha vontade é de uma provocação com outros

em experiências estéticas na comunhão de outras travessias. Atravessar é um ato de reinvenção. Desse modo, muito sutilmente, proponho um sopro. Respiros breves entre fluxos de entradas e saídas. Expandir o espaço entre costelas e o diafragma. Inspirar, pausar e expirar. Penetrar, tatear e navegar. Evoco uma vela, simples, de parafina. Apesar de sua síntese ela é capaz de colaborar no modo como elejo caminhos. Ilumina aqui, contrasta ali. Leva tempo escutar silêncios. Precisamos de outro tempo para captar brechas em vazios. Tais vazios não tem luz, mas chama.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade = Cuerpo sin voluntad**. Revisão e tradução: Martina Altalef. São Paulo: ECA/USP: Cooperativa Paulista de Dança, 2017.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre Muros**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

GLEIK, James. **A informação**. Uma história, uma teoria, uma enxurrada. Tradução de Augusto Calil. 1a.edi. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KATZ, Helena & GREINER, Christine. **Arte e Cognição**. Organização Helena Katz; Christine Greiner. São Paulo, Annablume, 2015.

KRENAK, Ailton. **O Amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LASHLEY, Conrad. **Hospitalidade e hospitabilidade**. Revista Hospitalidade. São Paulo, v. XII, n. especial, p. 70-92, mai. 2015.

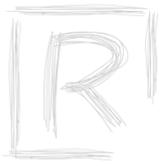
MBEMBE, Achile. **Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. N-1 edições, 3ª impressão, São Paulo, 2019.

\_\_\_\_\_. **Políticas Da Inimizade.** Tradução Marta Lança. Revisão L. Baptiste Coelho. Portugal: Antígona, 2017.

SAGAN, Carl. **Cosmos.** Tradução de Angela Nascimento Machado; revisão técnica de Airtono. Lugarinho de Lima Câmara. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves E S.A., 1981.

TEIXEIRA, Ana Cristina Echevengúá. **A mediação das Companhias Oficiais de Dança no Brasil: Ecos de Comunicação entre Público e Privado.** Tese apresentada para obtenção de título de Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, 2012.

Recebido em agosto de 2020.  
Aprovado em setembro de 2020.  
Publicado em outubro de 2020.



## HISTÓRIAS DA NOSSA HISTÓRIA processos de criação para a contação de histórias

*Márcia Chiamulera<sup>1</sup>*

### RESUMO

A Contação de histórias, além de ser uma estratégia privilegiada para a 'transmissão' de conhecimentos, a qual se refere tanto às práticas culturais de uma sociedade quanto aos conhecimentos contextualizados em ambientes educacionais, também engatilha um processo de criação e expressão que desafia e engaja o próprio sujeito-contador. A imaginação, assim, tem se demonstrado um dos principais elementos para o trabalho do contador e, acreditamos, se delinea como espaço comum entre contador e ouvinte.

**PALAVRAS-CHAVE:** imaginação, intercambialidade de experiências, memória

## HISTORIAS DE NUESTRA HISTORIA procesos de creación en la narración de historias

### RESUMEN

La narración de historias, además de ser una estrategia privilegiada para la 'transmisión' de conocimientos, concernientes con las prácticas culturales de una sociedad, así como con el conocimiento contextualizado en ambientes educativos, desencadena un proceso de creación y expresión que desafía y compromete al sujeto narrador. La imaginación, en este sentido, ha demostrado ser uno de los elementos principales para el trabajo del narrador y, consideramos, que se constituye como un espacio común entre el narrador y el oyente.

**PALABRAS CLAVE:** imaginación, intercambialidad de experiencias, memoria

## STORIES OF OUR HISTORY processes of creation for storytelling

### ABSTRACT

Storytelling, besides being a privileged strategy for the 'transmission' of knowledge, which refers both to cultural practices in a given society and to knowledge contextualized in educational environments, also triggers a process of creation and expression that challenges and engages the subject-storyteller himself. The imagination, in this sense, has been demonstrated one of the main elements for the work of the storyteller and, we believe, it is delineated as a common space between teller and listener.

**KEYWORDS:** imagination, interchangeability of experiences, memory

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Atriz, pesquisadora, encenadora, coordena o Núcleo de Investigação Transdisciplinar: Teatro, Cultura e Sociedade. E-mail: marciachiamu@gmail.com

Esta poderia ser apenas mais uma história, assim como tantas outras. À medida que a narrativa se constrói, no entanto, imagens vão surgindo e memórias vão tomando lugar entre as palavras. As memórias, aqui, são de duas naturezas: a primeira diz respeito à experiência junto aos discentes-contadores de histórias e, a segunda, se constitui a partir de narrativas sobre a primeira. Em outras palavras, esta reflexão nasce da experiência em projetos com Contação de histórias<sup>2</sup>, junto aos discentes dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Teatro da Universidade Federal da Paraíba e, as narrativas de segunda ordem são, neste sentido, produtos gerados – na escrita ou comunicação em eventos - a partir da experiência primeira. Não por acaso, poderíamos falar de histórias da nossa história<sup>3</sup>.

Os projetos indicados tiveram dois objetivos distintos e complementares: de um lado, a investigação dos processos de criação cênica para a composição de contações de histórias e, de outro, a investigação das possibilidades metodológicas e didáticas, em âmbito pedagógico e cultural, dos processos de ensino-aprendizagem relativos às Artes Cênicas, de modo geral. Uma das hipóteses que guiaram nossas investigações se refere à possibilidade de criar um espaço comum – um espaço de imaginação – entre ouvintes e contadores. Esta hipótese orientou tanto o processo de criação quanto o de realização das contações.

O desenvolvimento destes projetos envolveu diferentes ações em diferentes etapas. Abordarei aqui, mais especificamente, o processo de criação e, tangencialmente, discutirei alguns resultados.

O processo de criação partiu da escolha das histórias até sua

---

<sup>2</sup> Os projetos “Teatro comunitário e Contação de Histórias” e “Contação de Histórias como estratégia pedagógica e cultural no/para o ensino em João Pessoa – alteridade, identidade e memória” foram desenvolvidos, respectivamente, através de editais de extensão e ensino (UFPB), durante os anos de 2017 e 2018. Compreendemos que estas ações não se circunscrevem apenas nos contextos de ensino e extensão, ao contrário, sinalizamos o caráter investigativo inerente aos processos, reafirmando o tripé – ensino, pesquisa e extensão - que sustentam o “fazer universidade”, acostando-nos à perspectiva defendida por Luckesi, Cosma e Baptista (1984).

<sup>3</sup> Uma primeira reflexão acerca destas experiências foi elaborada por ocasião do VI Congresso Internacional SESC de Arte/Educação (2018). Outra narrativa se gera a partir da comunicação no 2º Encontro de Pesquisa em Andamento – EPA, na Universidade Federal de Uberlândia (2019) e, desta, se origina este artigo.

composição cênica. Assim, a primeira etapa, se consolidou com a escolha das histórias. Para isso, no âmbito dos projetos, tínhamos uma diretriz preliminar, ou seja, daríamos preferência às histórias da literatura, tanto oral quanto escrita, da cultura local e regional. Debruçados nesta pesquisa, deparamo-nos com o acervo sediado pelo Núcleo de Investigação e Documentação da Cultura Popular (NUPPO/UFPB). O NUPPO, além de abrigar um pequeno e variado museu de objetos da tradição popular, abriga um modesto acervo de histórias<sup>4</sup>. Muitas destas histórias foram reconhecidas pelos discentes como sendo da infância e, até mesmo, recontadas por eles, acrescentando ou alterando detalhes. Outras histórias, de estrutura mais universal, se apresentavam através de uma linguagem e poética local. Estes primeiros indícios foram fundamentais para compreender aspectos culturais locais e específicos, expressos nas particularidades da forma, tanto narrada quanto escrita. A partir deste primeiro mapeamento, começaram a surgir outras histórias, algumas ouvidas pelos integrantes do grupo, outras, “vivas”<sup>5</sup> por eles.

Dentre as histórias que compuseram o repertório de contações estão: “Branca Dias”, jovem portuguesa e judia que, ao despertar o amor de um padre, é por ele denunciada à inquisição e levada à fogueira; “O Pai do Mangue”, protetor da natureza que assusta os pescadores “com maldade no coração”, história conhecida, sobretudo, pela população que vive em áreas próximas ao mangue e/ou ribeirinhas; “O Pé de Oliveira Encantado”,

---

<sup>4</sup> Dentre os materiais estudados, verificamos os nomes de Altimar Pimentel e Luzia Teresa dos Santos como figuras centrais da divulgação oral e escrita na Paraíba. Altimar Pimentel, teatrólogo, escritor e dramaturgo, foi responsável pela publicação de uma coletânea de “estórias” narradas por Luzia Teresa, figura conhecida pelo vasto repertório e sensibilidade ao contar suas histórias. Segundo relatos, Luzia Teresa é a “maior contadora de estórias do mundo” (Pimentel, 2001).

<sup>5</sup> Na tradição oral o narrador pode ancorar sua narrativa em fatos verídicos ou não, ou seja, as narrativas podem, metaforicamente, traduzir uma situação, um fato, uma ideia, etc. Neste sentido, na tradição oral, encontramos diferentes exemplos de ensinamentos que são transmitidos e que têm a capacidade, inclusive, de sustentar culturas. O fato de nos referirmos à vivência de uma história, de um lado pode ser compreendido como uma experiência que é lembrada por quem a narra, desde a sua perspectiva. De outro, também é necessário considerar um mote recorrente entre contadores: eles juram ter vivido suas histórias. Neste último caso, a história do Pé de Oliveira Encantado, assim como outras histórias de assombros relatadas por contadores, são exemplos. Nestas, os narradores afirmam sua presença na ocasião narrada. Seguindo a tradição, quem somos nós para duvidar?

história narrada por um dos integrantes do projeto com referência à sua infância na cidade de Pedras de Fogo (PB), na qual um pé de oliveira centenário, após ser queimado para dar espaço às modernas construções, é ouvido em lamentos pela comunidade local; entre outras. A partir do direcionamento inicial para histórias locais/regionais, o processo de leitura das histórias desencadeou nos discentes um processo em que não apenas passaram a rememorar as histórias da infância, como também, narrar histórias que, de algum modo, lhes eram significativas.

Neste sentido, vale a pena sublinhar o efeito das histórias sobre a memória individual. Não raro, uma história puxava a outra e os encontros se tornavam um ‘mar de histórias’. Ao mesmo tempo em que as memórias eram ativadas, elas se apresentavam sob forma de narrativas que, todavia, se inscreviam em contextos mais amplos. “O Pé de Oliveira Encantado” elucida tanto aspectos de uma transformação econômica e social marcada pelo desmatamento e desenvolvimento urbano, como também, apresenta a história de uma criança que, fazendo parte de um contexto comunitário periférico, via, vivia essas transformações e as carrega consigo. A história individual pode ser, em certa medida, também história coletiva, tanto quanto a memória que, recordada individualmente, se localiza em um contexto mais amplo.

Encontramos em Maurice Halbwachs (1990) um aporte interessante para refletir acerca da relação entre as memórias individuais e as memórias coletivas e, igualmente, sobre a relação entre memória e história. De acordo com autor, podemos compreender que as memórias individuais se inscrevem em um quadro mais amplo, ou seja, o da memória coletiva. Esta, por sua vez, está intrinsecamente ligada aos contextos socioculturais dos quais o sujeito faz parte. Diferenciando as categorias “memória – história”, Halbwachs, nos conduza à compreensão de que nossa memória não se apoia prioritariamente na história aprendida e sim, na história vivida. Assim, a história, não se prende tanto a um tempo cronológico, mas é lembrada pelo que a distingue de outros períodos. Ainda segundo o autor, cada grupo tem uma história e nesses grupos distinguem-se personagens e acontecimentos,

no entanto, o que chama a atenção, diz o autor, é que na memória as semelhanças ficam em primeiro plano, ou seja, revendo o passado, o grupo toma consciência de sua identidade através do tempo<sup>6</sup>. Também Roland Barthes (2011), nos permite pensar sobre nossas histórias, sobre as histórias que nos habitam. Em sua obra *Análise Estrutural da Narrativa*, o autor assevera que “[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade [...]” (BARTHES, 2011, p. 19).

A Contação de histórias<sup>7</sup>, nesse sentido, pode ser verificada em diferentes níveis da linguagem. Se pensarmos nas pinturas rupestres, por exemplo, consideraremos que elas também narram uma história e nos informam sobre uma condição existencial que antecedeu os dias atuais. A narrativa intrínseca, assim, informa, transmite, perpetua uma história e consolida formas de conhecimento. As histórias, no ato de sua existência, ou seja, no preciso momento em que são contadas e ouvidas<sup>8</sup>, podem permitir ao ser humano o reconhecimento e/ou reafirmação de sua(s) identidade(s), a ativação de sua imaginação; também têm a faculdade de auxiliar na compreensão de sua(s) realidade(s), propiciar a reflexão e atuar sobre a memória individual e coletiva.

Outro aspecto importante na tese de Halbwachs sobre a memória coletiva, diz respeito às informações que antecedem uma experiência e que, por tal, podem perpassar uma vivência ou interferir no processo de

---

<sup>6</sup> O artigo de Santos, “Sobre a autonomia das novas identidades coletivas” (1998) é uma referência na análise e reflexão sobre a relação entre a memória coletiva e os processos de construção de identidades coletivas.

<sup>7</sup> Embora “narrativa” e “Contação de histórias” possam ser compreendidas como categorias distintas, partimos do pressuposto de que a narrativa está contida na Contação. Isso, pois, esta última, como buscamos trabalhar, pressupõe o elemento da *performance* para a veiculação da narrativa. Sublinhamos que o fundamento que nos interessa destacar aqui, ou seja, a experiência e consequente elaboração da informação pelo ouvinte, está presente em ambas as categorias.

<sup>8</sup> Utilizamos por convenção as terminologias *contar/ouvir* em referência ao ato de contar histórias, compreendendo-as como complementares. Ainda que na atualidade a Contação de histórias se concentre, sobretudo, nas faculdades do narrar (voz) e do ouvir (audição), insistimos que sua ação não incide apenas sobre o ato fisiológico em si, mas compreende o aspecto multissensorial implicado no ato de sua realização, pois, é possível apreender uma história também através de imagens, da performance em si ou dos sentidos que são aguçados através da faculdade imaginativa.

rememoração desta. Quando Halbwachs relata sua ida a Londres, nos proporciona um olhar não apenas sobre o processo das memórias, mas nos coloca em situação de reflexão sobre a capacidade que as histórias podem ter sobre nós:

A primeira vez que fui a Londres, diante de Saint-Paul ou Mansion-House, sobre o Strand, nos arredores dos Court's of Law, muitas impressões lembravam-me os romances de Dickens lidos em minha infância: eu passeava então com Dickens. (HALBWACHS, 1990, p. 31)

Partindo dessa premissa, as histórias narradas pelos discentes-contadores se tornam importantes também para o processo de criação cênica. Igual importância é conferida à imaginação, fruto do ato de ouvir ou contar histórias. Essa compreensão é importante no processo de criação cênica, pois permeia o engajamento do discente contador e promove direcionamentos que podem reverberar nas escolhas estéticas de sua produção.

Uma vez selecionadas as histórias, segue-se um trabalho de leitura, de imaginação, de estudo e análise com particular atenção à estrutura narrativa, de concepção e composição das Contações. Quando falamos em trabalho de imaginação, nos referimos ao processo desencadeado a partir do ato de leitura ou da escuta de uma história, através do qual, cada história é imaginada singularmente por cada indivíduo. Essa diferença se dá, acreditamos, em acordo com as experiências de cada um dos sujeitos. Logo, o cenário, as cores, as nuances de cada história, são imaginados de diferentes modos por cada leitor ou ouvinte. Ainda que cenários ou elementos imaginados possam ser compartilhados, identificamos que as semelhanças se dão muito mais em função de uma representação coletiva e não são traduzidas pelos sujeitos de igual modo. Esse aspecto, de certo modo, pode evidenciar a força de um contexto sociocultural sobre o indivíduo e, igualmente, seu arsenal de experiências.

No trabalho desenvolvido, adotamos duas estratégias utilizadas para registrar semelhanças e diferenças entre o que os discentes-contadores imaginavam ao ouvir uma história. Uma delas foi através de desenhos e, a outra, consistiu em anotações sobre sensações, lembranças ou outros

elementos que surgissem a partir do ato de imaginar a história narrada. Estas estratégias ancoraram o processo de criação.

Os elementos proporcionados pela imaginação individual nos serviram, portanto, como indícios para a concepção e criação das Contações de histórias. É interessante notar que, dentre outros, surgem com maior intensidade aspectos de tradição cultural local, subsidiando, por exemplo, a criação de ritmos com base no Cavalo Marinho, no Coco de Roda e na Ciranda<sup>9</sup>. Também os elementos de cena sofrem influências, assim como a peculiaridade de algumas palavras ou expressões e sua entonação.

Tanto na criação da história do Pai do Mangue quanto de Branca Dias, por exemplo, o trabalho com instrumentos musicais, com os ritmos e a corporeidade podem ser associados às manifestações da cultura popular. Essa intersecção entre a experiência individual e a concepção/criação das Contações se fez presente, de diferentes modos, no trabalho desenvolvido pelos demais discentes-contadores.

Na história do Pai do Mangue<sup>10</sup>, o ritmo do Coco de Roda e do Cavalo Marinho se fazem presentes na composição cênica de modo geral e, mais especificamente, no ritmo da narração, na construção do narrador-personagem e na composição de uma música cujo tema introduz o ouvinte à paisagem da história. O discente-contador, neste caso, se valeu de elementos que lhe são próximos e constituem sua própria história e memória (vivida-e-ouvida) e, assim, o ritmo e movimento próprios das manifestações culturais subsidiaram sua performance na Contação, imprimindo àquela uma forma particular. A criação do discente-contador, na história do Pai do Mangue, revela sua vivência com o Cavalo Marinho e a proximidade com o Coco de Roda<sup>11</sup>, os quais se mesclam à composição cênica. O figurino é composto de uma calça listrada, cortada logo abaixo do joelho, amarrada na altura da

---

<sup>9</sup> Estas são manifestações da cultura local e regional e têm sido fonte de múltiplas pesquisas no campo das Artes Cênicas que traçam aproximações em relação à corporeidade e aos aspectos lúdicos, entre outros. Acerca destas manifestações, recomenda-se a leitura de Grillo (2011); Oliveira (2012); Dowling (2012); Ayala (2000) e Alves (2006).

<sup>10</sup> Essa história foi trazida, construída e contada pelo discente Joelson Pereira da Silva.

<sup>11</sup> Como o próprio discente faz questão de frisar, o Cavalo Marinho e o Coco de Roda por ele trazidos, são derivados da cultura popular da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

cintura com uma corda de sisal e uma camisa branca em linho. O chapéu, em palha e já desgastado pelo uso, é usado como elemento múltiplo, ora fazendo alusão a um balaio e, concomitantemente, servindo de solução para retirada dos objetos da cena, ora para compor uma personagem. Um pequeno banco de madeira, com faixas de tecido, auxilia o contador na transição entre a figura do narrador e a da personagem e na construção dos momentos de suspensão da narrativa. São utilizados ainda quatro apitos para produção de sons que imitam pássaros e criam a atmosfera do mangue e, finalmente, um pandeiro que dá o ritmo da música de entrada e também às variações ou nuances durante a Contação.

A estrutura narrativa da história é analisada de forma bastante simples de modo a identificar a introdução, o desenvolvimento (situações), clímax e desfecho<sup>12</sup>. A Contação inicia com uma música criada pelo discente-contador que, ao tocar seu pandeiro, anuncia aos ouvintes: “Antes de iniciar esta Contação, gostaria de ensinar uma pequena canção”. Na verdade, a Contação já se iniciou e o contador aqui lança mão de um recurso bastante comum nesta linguagem<sup>13</sup>. Assim, o discente-contador inicia sua relação com os ouvintes que passam a repetir as estrofes:

*Sou pescador do mar, sou pescador do mar*

*Mas vou, mas vou, vou pro mangue*

*Vou pro mangue pescar.*

O ouvinte é, então, introduzido à Contação através da música ritmada pelo pandeiro e pelos passos que remetem ao Coco de Roda. O mesmo pandeiro que dá o ritmo à canção também a interrompe quando o contador passa a um chacoalhar constante do pandeiro que acompanha o movimento do braço para o alto e, ao mesmo tempo, sobe no banco. O contador, em seguida, inicia o movimento contrário, baixando então o braço, reduzindo a intensidade do som e agachando-se ainda sobre o banco. Nessa

---

<sup>12</sup> Em alguns casos utilizamos o Método de Análise Ativa para auxiliar na compreensão da história.

<sup>13</sup> A este recurso, Malba Tahan [Júlio César de Melo e Souza], chama “interferência”, ou seja, quando os ouvintes fazem parte da narrativa, geralmente, em um acordo com o narrador (TAHAN, 1964, P. 153).

posição, utilizando quatro apitos diferentes, reproduz sons que se assemelham a pássaros, alternando entre graves e agudos em diferentes durações. A essa introdução sonora, segue-se a narrativa propriamente dita, quer dizer, a história em si. Quando sinalizamos, anteriormente, que a Contação tem início com a canção, indicamos que a narrativa engloba, além das palavras, os sons, a dança, as imagens produzidas.

Fundamental, neste sentido, é o corpo do contador, capaz de conduzir seus ouvintes através de um único gesto ou palavra. Um dos momentos mais interessantes da história é quando a personagem do pescador<sup>14</sup> narra a cena de aparição do Pai do Mangue. Junto à sua mão que se estende apontando para um lugar distante, as palavras descrevem o cenário de um mangue, cheio de galhos e névoa que encobrem a visão. O corpo engajado cria uma linha de tensão que vai do pé à mão oposta, esta, por sua vez, indica um ponto no espaço que também é sustentado pelo olhar; a voz também cria uma tensão, a intensidade diminui e as palavras, ritmadas e pausadas, sustentam a imagem do barco que vai se perdendo “no mais profundo do mangue”. Essa imagem é rompida abruptamente com um salto e com o aumento da intensidade da voz que narram a aparição do Pai do Mangue. Essa cena se mostra importante, pois, de um lado, é possível ver os ouvintes seguindo o movimento da mão e sendo conduzidos “àquele lugar distante”. De outro, a ruptura abrupta, geralmente, causa também um sobressalto nos ouvintes e, de consequência, o riso.

Após as sessões com a história do Pai do Mangue, sobretudo àquelas realizadas em escolas de Ensino Fundamental I e II na cidade de João Pessoa, pedimos às crianças para nos recontarem e/ou ilustrarem a história que haviam acabado de ouvir. Nos desenhos criados por elas, podemos

---

<sup>14</sup> O discente-contador assume-se como narrador da história. Apenas depois de ter descrito o contexto e o propósito da figura central da história (o Pai do Mangue) é que o narrador apresenta e assume uma personagem: um pescador que contou essa história para seu avô. Fica implícito que o narrador conhece a história porque foi seu avô quem lhe contou, o qual, por sua vez, ouviu do pescador. Quem passa a narrar os fatos é, então, a personagem do pescador. A narrativa em primeira ou terceira pessoa, bem como o jogo com personagens que passam a narradores é também um recurso na Contação de histórias. É interessante notar, ainda, que o Pai do Mangue é apenas descrito/narrado, ou seja, ele não é apresentado em cena. Esse aspecto é importante, pois, uma vez que a história é sobre ele, sua imagem passa a povoar a imaginação de quem ouve, mesmo que este não seja apresentado em cena.

evidenciar que, geralmente, a cena apresenta o próprio Pai do Mangue, fruto da imaginação ativada pela história. Ainda que na história se descrevam algumas características dessa figura, os desenhos a representam de formas diversas. Essa estratégia foi sendo realizada também com as demais histórias. Também fizeram parte das ações pós-contação, a narrativa de histórias pelos ouvintes, as quais variavam entre histórias ouvidas e histórias vividas, e também, jogos, rodas de coco, confecção de brinquedos a partir de materiais recicláveis, entre outras.

O aspecto central que destacamos, a partir desta investigação, incide no trânsito entre as experiências dos sujeitos e a ativação da imaginação no ato de contar/ouvir histórias. Acreditamos que a intersecção entre a experiência individual e a concepção e criação das Contações, assim como as representações derivadas do ato de ouvi-las, se relacionem não apenas com as experiências (de vida) do contador/ouvinte, mas também com a imaginação atrelada a essas experiências. De outro modo, poderíamos dizer que, tanto a experiência quanto a imaginação, fazem parte de um arsenal de conhecimentos adquiridos culturalmente, inclusive através de histórias. Esse aspecto parece indicar um trânsito de conhecimentos veiculados tanto pelas práticas culturais quanto pelas próprias histórias. A ideia de transmissão de conhecimento que permeia a Contação, nesse sentido, poderia então ser compreendida como lugar privilegiado para o exercício da alteridade, da memória e da própria identidade, individual, cultural e plural (BENJAMIN, 1987; HAMPÂTÉ BÂ, 2015). As lendas, os contos, os ‘modos de dizer’ e outras expressões culturais, além da própria literatura local seriam, então, formas de conhecimento que podem oportunizar a reflexão sobre a(s) realidade(s) que nos cerca(m) e fornecer chaves para a compreensão e ação seja em relação ao contexto em que vive um indivíduo, seja em relação a si próprios (LISBOA, 2015).

Acreditamos que, ao narrar e ao ouvir uma história, o sujeito-narrador, assim como o sujeito-ouvinte, colocam-se, mutuamente, na condição de um outro: a personagem da narrativa. Ao mesmo tempo, contador e ouvinte podem encontrar um espaço de intersecção que se dá

através da imaginação. A imaginação se torna uma possível forma de estabelecer um elo com o ouvinte. Nossa hipótese se funda na compreensão de que a imaginação, que é ativada ao ouvir ou contar uma história, colocaria ouvinte e narrador em contato entre si e com a personagem. A imaginação, portanto, propiciaria um espaço de intersecção e evocaria uma nova experiência que se daria em termos de ‘colocar-se no lugar do outro’, de aprender com o outro e, ao mesmo tempo, de reconhecer a si mesmo através de semelhanças e diferenças.

Nesta linha de pensamento, é necessário, porém, abordar e problematizar o que Walter Benjamin (1987, p. 198) já advertia como privação da “faculdade de intercambiar experiências”. Ao lermos o texto “O Narrador”, escrito por Benjamin em 1936, o autor delinea o declínio da arte de narrar e, conseqüentemente, contextualiza o desaparecimento do narrador frente à evolução dos meios e modalidades de comunicação que veiculam a informação. A distinção operada por Benjamin (1987, p. 198) defende que a informação “aspira a uma verificação imediata”, ao contrário da narrativa, que se funda na “faculdade de intercambiar experiências”. Nas considerações do autor (1987, p. 201), “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos ouvintes”. Logo, consideramos que é, precisamente, pelo fato de que a narrativa pressupõe a experiência que ela não se restringe às explicações e nem se delimita na imagem (verificação) imediata, mas, inversamente, permite ao interlocutor formular a sua imagem e interpretação com base na própria experiência e na experiência que é intrínseca à narrativa.

Com base nesta distinção e considerando os elementos que levam Benjamin a estabelecer o declínio da arte narrativa, não podemos nos eximir de passar em revisão nosso contexto contemporâneo, sobretudo, no que diz respeito ao pensamento e às práticas educativas. É notório o contínuo crescimento da veiculação de informações com a expansão dos *mass media*<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Mass media se refere aos sistemas organizados de produção, difusão e recepção de informações como os jornais, rádio e televisão.

e com o surgimento da propagação dos new media<sup>16</sup>. Nesse sentido, acreditamos que é necessário formular um pensamento crítico de acerca de práticas e buscar priorizar as que se pautem na ou propiciem a “intercambialidade de experiências”. Isso não significa suprir ou competir com outros tipos/meios de comunicação e sim, apostar em um trabalho que valorize as diferentes percepções, respeitando a pluralidade de sentidos e de compreensões e a diversidade entre os sujeitos.

As experiências destiladas a partir da realização dos projetos ancoram a reflexão tanto em relação ao processo de criação cênica quanto à recepção desta pelo ouvinte. No mapeamento das histórias pudemos verificar o processo desencadeado nos discentes, o qual trouxe à tona outras tantas histórias guardadas na memória. Essas memórias refletem não apenas a vivência dos sujeitos, mas também, os contextos nos quais se inserem. É importante ressaltar, por fim, que é a imaginação o fulcro para a criação cênica. Do mesmo modo, é a imaginação, refletida no olhar do contador ao contar uma história, capaz de conduzir o ouvinte a passear nas paisagens de sua imaginação. Se a experiência do narrador atravessa a história narrada e a história atravessa o narrador, parece-nos possível que, no ato da Contação, estas se encontrem e se somem às de seus ouvintes num espaço de intersecção propiciado pela imaginação.

\* \* \*

---

<sup>16</sup> Já os *New media*, se referem aos sistemas que tem por base as novas tecnologias, implicando, inclusive, em uma metodologia de propagação da informação em tempos ainda mais reduzidos.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R. *et al.* (org.) **Análise estrutural da Narrativa**. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre a literatura e história da cultura. Obras Escolhidas. Vol. 1. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 197 - 221.

CHIAMULERA, Márcia. Histórias da nossa história: identidade, alteridade e memória. In: CONSTÂNICO, R. (Org.) **Utopias Pedagógicas em Artes como Gesto de (Re)Existência**. VI Congresso Internacional SESC de Arte/Educação. Recife: SESC Pernambuco, 2018. Disponível em: <<http://www.congressoarteeducacao.sescpe.com.br/Livros.aspx>>. p. 460 - 466.

DOWLING, Gabriela B.; MELO, Sara, O coco de roda no quilombo. **Amerika**. Mémoires, indentités, territoires. [Online], N. 6, 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/amerika/3164>> Acesso em: 21 Maio 2018.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRILLO, Maria Ângela De Faria. Cavalo-Marinho: as representações do povo através do folguedo pernambucano. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011. Disponível em <[http://www.snh2011.anpuh.org/conteudo/view?ID\\_CONTEUDO=775](http://www.snh2011.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=775)> Acesso em 22 Maio 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: MEDEIROS, F. H. N; MORAES, T. M. R. (Org.) **Contação de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Editora do SESC, 2015. p. 155-188.

LISBOA, Fabio. Por que contar histórias para bebês, crianças e adultos: um novo paradigma para a humanidade. In: MEDEIROS, F. H. N; MORAES, T. M. R. (Org.) **Contaço de Histórias: tradição, poéticas e interfaces**. São Paulo: Editora do SESC, 2015. p. 303-314.

LUCKESI, Cipriano; COSMA, Elói B. J.; BAPTISTA, Naidison. Fazer Universidade: **Uma proposta metodológica**. 10<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cortez Editora, 1984.

OLIVEIRA, Erico José Souza de (org.). **Tradição e Contemporaneidade na Cena do Cavalo Marinho**. Salvador: UFBA/PPGAC, 2012

PIMENTEL. Altimar. **Estórias de Luzia Teresa**. Vol. 2. Brasília: Thesaurus, 2001.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos**. *Revista brasileira de Ciências Sociais*. [online]. 1998, vol.13, n. 38, pp.-. ISSN 1806-9053. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69091998000300010>> Acesso em: 09 Jun. 2020.

TAHAN, Malba. **A Arte de Ler e Contar Histórias**. 4<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1964 [1957].

Recebido em agosto de 2020.  
Aprovado em setembro de 2020.  
Publicado em outubro de 2020.



# MENSAGENS/CARTAS TROCADAS SOBRE *TEMPOS DE ERRÂNCIA* EM TEMPOS DE PANDEMIA

## corpos em desaparecimento

*Dirce Helena de Carvalho*<sup>1</sup>  
*Narciso Telles*<sup>2</sup>  
*com a colaboração de Maria Marques*<sup>3</sup>

### RESUMO

O presente ensaio se propõe a fazer uma reflexão sobre o processo de criação do espetáculo *Tempos de Errância* com texto de Rosyane Trotta, direção de Dirce Helena Carvalho e atuações de Narciso Telles e Guilherme Conrado. A obra trata de desaparecimentos forçados na América Latina contemporânea. A importância desta reflexão acerca da ausência de corpos, bem como dos disparadores que nortearam o processo de criação atoral, serão discutidos no decorrer do texto, no qual apresentaremos o caminho percorrido na criação de *Tempos de Errância*. Por conseguinte, não há como deixar de estabelecer relações das ausências de corpos na América Latina com o momento em que estamos sendo afligidos pela pandemia da COVID-19, com pessoas que desaparecem de nossas vidas. Deste modo, tomamos a liberdade em apresentar uma discussão pautada na ausência de corpos no espetáculo *Tempos de Errância* e, ao mesmo tempo, expandir minimamente tal discussão ao agregar questões das ausências presentes neste momento pandêmico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cena Contemporânea; Atoralidade; Corpo; Desaparecimento Forçada

---

<sup>1</sup> Atriz, Diretora, Pesquisadora, doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo. Atualmente é Professora do Curso de Graduação (licenciatura e bacharelado), do Programa Mestrado Profissional em Artes – Porfartes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC da Universidade Federal de Uberlândia. Líder e pesquisadora do Grupo GEAC – Grupo de estudos de formação e criação em Artes Cênicas. Sua pesquisa enfoca as questões da atuação/atoralidades, corpo-voz e pedagogia teatral.

<sup>2</sup> Teatreiro, ator e diretor. Pós-Doutor em Teatro (UDESC, 2012), (UAM/Universidad Castilla de la Macha, 2017 - Programa Estágio Sênior/CAPES). É professor do Curso de Teatro (licenciatura e bacharelado), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e colaborador no Programa de Pós-Graduação em Educação/UFU e no PPGAC/UFMA. Pesquisador do CNPq e do GEAC/UFU. Membro do Núcleo 2 Coletivo de Teatro - Uberlândia - MG.

<sup>3</sup> Docente Titular e Pesquisadora do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

MENSAJES/CARTAS INTERCAMBIADAS SOBRE *TEMPOS*  
*DE ERRÂNCIA* EN TIEMPOS DE PANDEMIA  
 cuerpos desaparecidos

**RESUMEN**

Este ensayo propone realizar una conversación reflexiva sobre el proceso de creación del espectáculo *Tempos de Errância* con texto de Rosyane Trotta, dirigida por Dirce Helena Carvalho y actuaciones de Narciso Telles y Guilherme Conrado. El trabajo trata sobre desapariciones forzadas en América Latina contemporánea. La importancia de esta reflexión sobre la ausencia de cuerpos, así como los desencadenantes que guiaron el proceso de creación de actores, se discutirá a lo largo del texto buscando presentar el camino tomado en la creación de *Tempos de Errância*. En consecuencia, no hay forma de no establecer relaciones entre la ausencia de cuerpos en América Latina y el momento en que estamos siendo afectados por la pandemia de COVID-19, con personas que desaparecen de nuestras vidas. De esta manera, nos tomamos la libertad de presentar una discusión basada en la ausencia de cuerpos en el espectáculo *Tempos de Errância* y, al mismo tiempo, expandimos mínimamente esta discusión agregando temas de ausencias presentes en este momento pandémico.

**PALABRAS CLAVE:** Escena Contemporánea; Actoralidad; Cuerpo; Desaparición Forzada

MESSAGES/LETTERS EXCHANGED ABOUT *TEMPOS DE*  
*ERRÂNCIA* IN TIMES OF PANDEMIC  
 bodies disappearing

**ABSTRACT**

This essay proposes to make a reflective conversation about the process of creating the play *Tempos de Errância* with text by Rosyane Trotta, directed by Dirce Helena Carvalho and performances by Narciso Telles and Guilherme Conrado. The work deals with forced disappearances in contemporary Latin America. The importance of this reflection on the absence of bodies, as well as the triggers that guided the process of actor creation, will be discussed throughout the text seeking to present the path taken in the creation of *Tempos de Errância*. Consequently, there is no way to fail to establish relationships between the absence of bodies in Latin America and the time when we are being afflicted by the pandemic of COVID-19, with people who disappear from our lives. In this way, we take the liberty of presenting a discussion based on the absence of bodies in the play *Tempos de Errância* and, at the same time, minimally expand this discussion by adding issues of absences present in this pandemic moment.

**KEYWORDS:** Contemporary Scene; Actuality; Body; Forced Disappearance

\* \* \*

### 09 de maio de 2020<sup>4</sup>

Pessoas infectadas no Brasil pela COVID-19: 22.013 (vinte e duas mil)

Mortes no país: 965 (novecentos e sessenta e cinco)

[Dirce Helena]

A reflexão a ser feita nasce de um desejo junto ao artista-pesquisador Narciso Telles, desde o momento em que iniciamos o processo de criação do espetáculo *Tempos de Errância*, em janeiro de 2019. Ontem, oito de maio de 2020, Narciso me fez um convite enviado pelo *WhatsApp* para escrevermos um ensaio sobre *Tempos de Errância* a ser publicado neste Dossiê da revista *Rascunhos: Caminhos para a pesquisa em Artes Cênicas* do GEAC/UFU, organizado por Eduardo De Paula<sup>5</sup>, somando-se às contribuições da docente e pesquisadora Maria Marques na formulação de questões provocadoras agregadas ao texto deste ensaio.

Pela natureza deste texto faremos uso de imagens, de memórias, de imagens, de escritas no decorrer do processo de criação, de reprodução de áudios via *WhatsApp* trocados com Narciso Telles, de entrevistas concedidas nas mídias sociais, de pequenos textos já escritos sobre as errâncias e de autores com os quais estabeleceremos diálogos no decorrer de nossa escrita. Tais disparadores constituíram-se, pois, em desafio para a escrita deste ensaio que debruçar-se-á sobre um processo de criação teatral já estreado no Teatro CEU Shopping Park, em 14 de novembro de 2019, cuja temporada foi até 17 de novembro de 2019, na cidade de Uberlândia - MG, e também da apresentação na sala Ana Carneiro do Bloco 3M, quando integramos a programação da Semana de Abertura do Semestre de 2020.1 do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

Assim que recebi o convite de Narciso, imediatamente me veio à memória os *dibujos* de Goya em minha visita à exposição nos dias 03 e 04 de

---

<sup>4</sup> Informação obtida no site: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2020-05/covid-19-pais-registra-965-mortes-nas-ultimas-24-horas>. Acesso em 09 de maio de 2020.

<sup>5</sup> Artista/Pesquisador e Professor da graduação (licenciatura e bacharelado) e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

fevereiro de 2020, intitulada *Goya Dibujos – Solo la voluntad me sobra*, no Museu Nacional do Prado em Madri/Espanha, realizada no período de 20 de novembro de 2019 a 16 de fevereiro de 2020.



Quebrou o cântaro. (Pormenor)<sup>6</sup>  
Exposição Solo la voluntad me sobra - Museo Del Prado/2020

Verdadeiras obras de arte derivadas do aguçamento e da percepção de mundo do artista espanhol, os pequenos *dibujos*, no tamanho dos antigos cartões postais, acompanhados de pequenas narrativas, compondo uma cronologia temática, muitas delas sobre violência, tais como, as violências da natureza humana, das irracionalidades que se perpetuam em violências, horrores que destroem vidas; violência das torturas; violência dos homens contra as mulheres; a mulher concebida como objeto, dentre outros, todo esse material integra os *cuadernos de dibujos* do artista, *Cuaderno Italiano*, *Cuaderno de Sanlúcar*, *Cuaderno de Madrid*, *Cuaderno de viejas y brujas*, dentre outros. Temas extremamente atuais chamam a atenção logo a partir do título da exposição que se remete a uma carta do artista para Joaquín Maria Ferrer, político e editor de livros da época. Em um dos trechos, o artista diz “*Agradézcame usted mucho estas malas letras, porque ni vista, ni*

<sup>6</sup> A imagem integra as oitenta estampas dos *Caprichos* - assuntos caprichosos. “Em 1799, foi posta à venda uma coleção de oitenta estampas de assuntos caprichosos gravadas à água-forte pelo pintor Francisco de Goya, que contava 53 anos de idade. Nestas gravuras, mediante o ridículo, a extravagância e a fantasia, censurava erros e vícios da Espanha da época”. In: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Los\\_caprichos](https://pt.wikipedia.org/wiki/Los_caprichos). Acesso em 18 de junho de 2020.

*pulso, ni pluma, ni tinteiro, todo me falta, y solo la voluntad me sobra*<sup>7</sup>  
Fiquei extremamente impactada com a exposição e, principalmente, com o título *Solo la voluntad me sobra*.

Neste período em que me encontrava em Madrid, a COVID-19 já se manifestava na Espanha e muito pouco se falava sobre este inimigo invisível. Algumas notícias que recebíamos sobre a pandemia estavam bem longe de nós, literalmente lá na China. No entanto, neste momento estamos sendo acometidos pela pandemia COVID-19, com uma subnotificação do Ministério da Saúde de vinte e quatro de maio de dois mil e vinte, das últimas vinte e quatro horas, perfazendo um total de 965 (novecentas e sessenta e cinco) novas mortes por COVID-19, totalizando 22.013 (vinte e dois mil e treze infectados) no país, de acordo com o boletim diário do Ministério da Saúde.

Falar de um passado próximo, ou seja, do processo de criação em *Tempos de Errância*, forçosamente faz-se necessário refletir sobre os “novos modos” de teatro que estão surgindo nas mídias sociais e dos que surgirão no pós-pandemia e, enquanto artista e pesquisadora, não posso me eximir em expressar minimamente minhas incertezas e indagações em tempos em que somos assolados pela de pandemia do COVID-19. É impossível apartar-me das questões trazidas pela pandemia e, isolada em meu apartamento, longe das pessoas de minha convivência, com muitas inseguranças, constato que a frase de Francisco Goya *Solo la voluntad me sobra*, ressoa fortemente em mim. Assemelha-se, portanto, ao que sinto neste momento em meio a pandemia do COVID-19, recolhida em minha casa, sem contato com a minha família, amigos, afastada do meu trabalho, em interrupção forçada das apresentações que estavam programadas para *Tempos de Errância*. O que me resta, entre outras, é a vontade de refletir sobre o processo de criação deste espetáculo, cuja temática apresenta a ausência de presença, uma vez que trata do desaparecimento de corpos na América Latina, em um vilarejo na Colômbia.

---

<sup>7</sup> (GOYA, catálogo da exposição, 2019).

Recorro a Jorge Dubatti, um dos mais renomados pensadores do teatro da América Latina, mais especificamente à obra *Teatro dos Mortos: uma introdução à filosofia teatral*, (2016). O autor traz reflexões singulares sobre o “teatro como acontecimento”, discutindo sobre os paradigmas da cultura teatral o autor enfatiza o teatro tecnovial e o teatro aurático, presencial, onde há o encontro de fisicidades, corpos de atores e espectadores (DUBATTI, 2016).

Ao definir etimologicamente a palavra teatro, Dubatti (2016), considera-a do mesmo modo que “mirante”, “observatório” e não apenas sob o aspecto da visão, mas sobretudo de experiências de convivência “Está-se no teatro com todos os sentidos e cada uma das capacidades humanas. O teatro é um lugar para viver, segundo o conceito de convívio e cultura vivente, e a *poiesis* não é apenas olhada ou observada, mas vivida” (DUBATTI, 2016, p. 12).

Estamos diante de um “novo” paradigma e a partir da reflexão apresentada por Jorge Dubatti, lançamos algumas questões: Como serão os compartilhamentos dos “acontecimentos teatrais”? Serão um híbrido entre o presencial e o semipresencial? Será possível uma nova arquitetura teatral que possibilite o convívio do corpo-presença-sentido? O acontecimento teatral poderá ser compartilhado com inúmeros espectadores aos quais estamos acostumados? Embora não saibamos como se fará o “teatro como acontecimento” no pós-pandemia, nasce um novo paradigma a ser enfrentado.

Inúmeras as questões que poderão ser alçadas para refletirmos acerca do teatro pós-pandêmico, no entanto, nos propusemos a falar do processo de criação em *Tempos de Errância*, experiências compartilhadas com o espectador e a pergunta que não quer calar: é possível nos apartarmos desta pandemia ao lançarmos o nosso olhar para as errâncias?

Deste modo, a reflexão sobre o processo de criação de *Tempos de Errância*, atrela-se diretamente ao momento de um passado próximo e do tempo presente em que convivemos com esta pandemia. Outras questões/fricções relacionadas ao teatro no pós-pandemia irão surgir no

decorrer desta escrita que, certamente, se apresentarão de forma fragmentada, truncada, apresentada em partes, com reflexões que remetem ao passado próximo do processo de criação de *Tempos de Errância*, alternando-se ao pré e ao pós-pandemia, expressas em esboços, rabiscos, garatujas, em uma tentativa de reter o processo de criação já consolidado e de reflexões de possíveis “novos modos” do fazer teatral em tempos que virão...

### **Reprodução do áudio 1**

**Enviado para Narciso Telles - via WhatsApp, em 08 de maio de 2020.**

Narciso, gostei muito da ideia de falarmos sobre o processo de criação em *Tempos de Errância*, acho que as provocações de Maria Marques são muito bem-vindas e nos ajudarão a fazer uma reflexão acerca das errâncias com ênfase nas questões processuais de nossa criação. O que me moveu, o que te moveu, o que nos inquietou, quais foram os anteparos desenvolvidos no decorrer do processo de criação, por fim, me advêm inúmeras questões neste momento. O que ocorria em nossos encontros e como fomos trabalhando com as memórias, sensações, motivações, impressões e sensações advindas de nossos encontros para a composição do espetáculo? Estes momentos de abalos exigem de nós, artistas, abandonarmos nossa zona de conforto convocando-nos a reflexão, a nos manifestarmos, clamarmos sobre os acometimentos de nossas realidades. E, no caso da pandemia, não é um acontecimento territorial, mas uma doença que se expande para todo o globo terrestre. E ao falar sobre as errâncias, não há a possibilidade de não traçar um paralelo das errâncias com a pandemia. CORPOS... VIDAS que se findam, e em ambas as situações não há o RITUAL da morte, tão presente em nossas culturas. Os corpos das pessoas acometidas pela pandemia assemelham-se aos corpos dos desaparecidos em *Tempos de Errância*, uma vez que não se faz possível realizar o ritual de passagem. Como ficam os seus familiares? A dor da perda e a dor de não se despedir. Muito triste. A eterna presença da ausência...

Os ensaios iniciaram-se em janeiro de 2019, quando de uma imersão com Rosyane Trotta e os atores do Coletivo de Teatro Núcleo 2. Inicialmente, a equipe estava trabalhando e o texto da primeira *Errância*, *Voz I*, estava quase finalizado pela dramaturga. Foi o meu primeiro contato com o coletivo e sabia quase nada sobre a montagem, pois Narciso conversou

rapidamente comigo convidando-me para dirigir o trabalho. Neste momento, silencieei-me para poder adentrar o universo das errâncias e presenciar as improvisações com Narciso Telles e Guilherme Conrado, já imersos na busca da ambiência que se apresenta na Voz I. Imediatamente, dado ao tema e a dramaturgia que se apresentavam, percebi que se tratava de “personagem-testemunha-de-si-mesmo e da ação na qual está inserido” (SARRAZAC, 2013, p.18), e que a encenação se daria igualmente a um manifesto sobre as ausências presentes.

[Maria Marques]

*Sabendo que o processo de criação do espetáculo Errância nasce de uma investigação tanto de tema como a criação do processo atoral, vocês poderiam descrever a metodologia de trabalho adotada por vocês, destacando o tema?*

[Narciso Telles]

*Tempos de Errância* tem como primeiro disparador a crônica “Remanso de Beltran”, de Juan Miguel Alvarez sobre as desapareções forçadas na Colômbia. A este material foram agregando-se outras narrativas colombianas e brasileiras sobre a mesma temática. Convidei a dramaturga Rosyane Trotta para juntos iniciarmos, em encontros virtuais, um primeiro tratamento dramático, antes de iniciarmos os ensaios. Uma primeira questão mobilizadora era como representar as ausências?

[Dirce Helena]

A escrita do texto de Rosyane Trotta confronta as violências na América Latina apresenta um cenário de um vilarejo abandonado onde não há a possibilidade de mudanças. Composto em três tempos, quais sejam: Voz I, Voz II e Voz III, que embora tratem do mesmo tema, podem ser apresentadas separadamente; situam as escolhas éticas e estéticas diante do tema da desapareção forçada na América Latina. Assim, a consideração do texto enquanto matéria cênica e a ênfase na temática das violências da

América Latina constituíram as bases da encenação em Tempos de Errância.

O processo da direção teatral constituiu-se, portanto a partir do texto de Rosyane Trotta e dos materiais que fomos investigando no decorrer do processo de criação, buscando congrega a multiplicidade de vozes advindas dos participantes deste coletivo, o que configura o espetáculo em um trabalho polifônico. Tornou-se, fundamental a concretude de um espaço de mediação entre a matéria cênica e a performance dos atores através de uma “escuta” sensível da direção para adentrar o universo das errâncias.

O fenômeno artístico na cena contemporânea reconstrói o texto teatral, articulando a criação simultânea de todos os elementos constituídos no decorrer do processo de criação. Tais articulações estão comumente inscritas em processos de criação onde há a presença do dramaturgista/dramaturg no acompanhamento do processo, com a função de agrupar e selecionar materiais cênicos apresentados no decorrer do processo de criação e, principalmente, na chancela de todas as vozes do coletivo.

Entender cada uma das vozes para buscar o tratamento cênico a ser dado, passou a ser fundamental para as investigações da encenação junto aos atores. Inicialmente, um rol de questões se nos apresentava, a saber, Quem é este homem, este ser-vivente que faz a recolha de corpos? De onde são trazidos? Por que ele tira as pessoas mortas do rio? O que ele faz com os corpos? Qual a relação, ou ainda, qual o significado que os corpos tem para ele? Como entender este lugar abandonado, praticamente sem vida, um pequeno povoado abandonado da Colômbia? O que teria ocorrido neste lugar tão assombrado pela morte recebendo corpos em decomposição? De quem são estes corpos?

[Narciso Telles]

Amparados em minhas conversas e estudos com Ileana Diéguez (México) sobre as teatralidades da dor e com José Antônio Sanchez (Espanha) sobre ética e representação, iniciei uma primeira série de improvisações em sala de trabalho junto com Guilherme Conrado. Já sabia

que o espetáculo seria polifônico e com um desenho de atuação que vai do ‘personagem’ ao ator em jogo. Da representação à “apresentação”. Nas primeiras improvisações começamos a desenhar a Errância I, na qual o personagem ‘Recolhedor de Corpos’ narra seu dia a dia e sua relação com os cadáveres. Uma primeira aproximação foi a partir da relação recolhedor-urubu. Buscando a criação de um corpo afetado/cênico, tive como caminho a pesquisa do urubu como um corpo-base. Assim passei dias acompanhando, fotografando e vendo vídeos sobre os urubus em seu habitat. Aos poucos fui assimilando corporalmente aspectos do animal e humanizando-o. Nesse momento já tínhamos a parceria de Dirce Helena Carvalho na direção.

[Dirce Helena]

A direção priorizou as investigações atorais, abalizadas a partir da diversidade de materialidades cênicas (palavra, espaço, imagens, gestos, sons, luz, figurino). Considerando a complexidade e os dispositivos da encenação contemporânea, inferimos que os atores, sujeitos em devir, instaurassem novas arquiteturas cênicas no decorrer do processo criativo, irrompendo nos hibridismos e contaminações, onde as representações e representatividades, a saber, o fictício e o real, se inserissem no discurso teatral, sendo possível representar a cena e a si mesmo.

Nesse sentido, os procedimentos utilizados em suas relações com as situações apresentadas nas três errâncias, possibilitou verificar o transbordamento de questões da cena contemporânea abalizadas pela tríade personagem-ator-testemunha. Ao esquadriharmos estas experiências a partir da ênfase nas atoralidades, por nós estabelecidas, consideramos as contaminações e hibridações deles entre si, uma vez que a cena contemporânea se distingue pela dissolução de limites. Ainda assim, buscamos assegurar sistematicidade e criticidade em nossas práticas, buscando coerência nos critérios investigativos.

\*

[Maria Marques]

*A presença do personagem que ilumina vários quadros das cenas – Guilherme Conrado – ficou, para mim um ponto fora do tecido dramático (o que já exige muito do espectador). Ora o via como um alter-ego do protagonista, ora como um jornalista, ora como um ente querido do protagonista (eles se abraçam várias vezes) ou até um possível morto... Enfim, pensei em várias possibilidades de jogo.*

[Narciso Telles]

Gosto de pensar a presença de Guilherme Conrado, mas como um modo de existência cênico do que um personagem. Todas essas observações cabem numa análise das funções que sua atuação ocupa na estrutura dramática, porém, mais que isso é sua presença em cena estabelece a clara perspectiva que estamos vivendo uma outra realidade, não análoga a uma realidade de referência, mas a possibilidade de como o teatro instaura um outro espaço-tempo durante sua realização. Seguindo Jean Luc Nancy ‘o corpo enuncia e ele se enuncia, impedindo-se como um enunciado (e como enunciação)’ (p.81) E é nesse sentido que percebo a potência na relação com atuação de Guilherme Conrado, como um corpo que se enuncia em cada Errância e assim compõe a cena na relação que temos e que vamos construindo ao longo do espetáculo. Na Errância I ele fratura uma certa ideia de cena fechada na ficção, no qual eu estou submetido no registro de um personagem.

As ausências aparecem na Errância II no que permanece, as roupas e os sapatos. Nesta a pergunta disparadora foi: como dar presença às ausências? As obras surgidas a partir das teatralidades da dor, termo cunhado por Ileana Dieguez, sempre encontram nessa questão uma potência criativa. A opção que escolhemos foi ‘dar vida’ às roupas, contar suas histórias. Inventamos essa errância cruzando as vozes/narrativas com técnicas de teatro de animação, atuamos como atores-manipuladores aparentes e em certo sentido cúmplices dessas histórias, somando-se às narrativas de vozes femininas em *off* criadas pelas atrizes Dirce Helena

Carvalho e Brenda Oliveira. Na sala de trabalho, com as roupas dispersas no chão e a orientação técnica em teatro de animação de Mário Piragibe, fomos tecendo suas trajetórias, confrontando-as em relação aos nossos corpos. No processo técnico-inventivo fomos apurando as dinâmicas, os modos de operação de cada roupa e compreendendo em experiência qual a história escondida em cada uma delas que iam se revelando a cada ensaio. Eduardo Pavlovsky, ator e dramaturgo argentino, diz que atuar é um modo de viver nossa condição humana em um ato extremo. Nesse espetáculo, vivo isso diferentemente em cada uma das três errâncias, para ao fim recolher meus cadáveres e me preparar para a próxima função.



Foto do acervo. Narciso Telles e Guilherme Conrado.  
Foto: Moana Marques (@ladymoah)  
Local: Sala Ana Carneiro - Bloco 3M - Campus Santa Mônica/UFU.

[Dirce Helena]

A foto acima foi tirada nos ensaios iniciais no momento em que investigávamos o lugar onde se passa a história deste ser-vivente que recolhe corpos de pessoas desaparecidas, Narciso Telles com um balde de água nas improvisações iniciais, trazendo muita água para o espaço da cena, numa tentativa de entrarmos em contato com o lugar/riacho do vilarejo na Colômbia, onde os corpos são encontrados.

[Narciso Telles]

Um outro elemento de uso, neste primeiro momento, era um balde com água. Eu realizava uma sequência de ações com o balde, intensificando-as. Esse momento foi importante para compreender as características corporais básicas desse personagem, para depois em um processo contínuo acrescentar ações, pausas, sonoridades. A cada encontro, eu e Guilherme íamos desenhando com mais definição toda a errância com as observações da diretora. Com esse material levantado, passamos a trabalhar a Errância III. Nesta fase nos perguntávamos: quais os procedimentos técnicos que visam ao ator ‘dar presença ao que não é da ordem da presença’? Como encontrar os limites éticos na representação? Essas questões levaram-me a optar por uma atuação mais performativa, na ação crua da leitura do texto. Leio a partir do meu estado psicofísico no momento do acontecimento junto aos espectadores. Me lanço ao abismo, ao risco inerente e iminente da atuação. Um pacto ético com os espectadores, no qual a representação estabelece um campo relacional com as vozes sociais dos familiares dos desaparecidos. Encontro na Errância III a possibilidade do encontro com esses mortos colocando-me também diante da morte do próprio teatro em sua efemeridade, na necessidade de falar desse tema e dar voz aos que em uma outra realidade, procuram seus cadáveres.

[Dirce Helena]

O processo de criação é, antes de tudo, aquilo que me move, independente, de estar fazendo uma montagem no mercado profissional, ou de estar em um coletivo experimental como o Núcleo 2, ou ainda, de estar trabalhando com a formação de alunos no Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Para mim, o teatro é processual, e talvez por isso, tenha vindo para UFU, porque na universidade temos a oportunidade de eleger o processual como objeto de pesquisa. Lançar o meu olhar para o processo das errâncias é poder compreender o trajeto da criação e poder entender as questões éticas e estéticas encaixadas no decorrer do trabalho.

As minhas motivações na direção sempre vêm dos atores, quase sempre eles me apresentam o projeto trazendo os seus desejos, inquietações... Como fazedora de teatro acredito que um coletivo/elenco se faz a partir de algumas exigências, quais sejam, as motivações dos atores, o compromisso com o trabalho e o tema a ser investigado. São estes requisitos fundamentais para a minha integração a um coletivo.

### **18 de maio de 2020<sup>8</sup>**

Infectados no globo terrestre: 4.730.968

Mortes: 315.488

Brasil em curva ascendente

Pessoas infectadas: 241.080

Mortes no país: 16.122

### **Reprodução do áudio 1 – Continuação**

Tempos de Errância traz em seu escopo a questão do desaparecimento de corpos, e, neste momento de pandemia, não posso deixar de traçar um paralelo com o que está ocorrendo, obviamente em proporções diferentes, uma vez que o tema das errâncias trata de corpos desaparecidos na América Latina que não tiveram o ritual de passagem junto aos seus familiares. Tal situação, em proporções distintas, está ocorrendo com os corpos das pessoas que morrem na pandemia da COVID-19. Porque também há uma desapareição de corpos nesta pandemia, muitas vezes são enterrados sem a presença de seus familiares... Não há o ritual de passagem. Como resgatar o ritual da morte? Para mim esta é uma questão muito forte, e o coletivo das errâncias terá que repensar a questão do desaparecimento de corpos que está ocorrendo com a pandemia. Embora estejamos vivendo uma catástrofe, acredito e quero acreditar que terá um fim, e a pergunta que não se cala: como falar do desaparecimento de corpos, tema das errâncias, no pós-pandemia COVID-19? Como apresentaremos um espetáculo cujo tema fala sobre a desapareição de corpos com a experiência em que estamos vivendo? Não seremos os mesmos de antes. Isto é um fato. Estaremos diante de novos modos de vida e, possivelmente de novos modos do fazer teatral.

A mobilização de uma direção que os colocasse em ação na improvisação com fragmentos do texto diretamente na área de jogo incorporando as situações apresentadas pelo texto, buscando estabelecer relações com os demais elementos da criação teatral. Trata-se, pois, de uma maneira real de, nas palavras de Ryngaert, “abrir um canteiro de obras em torno de um texto, fazendo-o ser escutado rapidamente junto com elementos de jogo” (RYNGAERT, 2009, p.185).

---

<sup>8</sup> Informações extraídas do site: <https://coronavirus.jhu.edu/map.html>. Acesso em 18 de maio de 2020.



Narciso Telles e Dirce Helena Carvalho  
 Foto do acervo: Karina Silva(@Kaasoli)  
 Local: Sala do CAJÀ/GEAC/UFU

A atuação contemporânea inscreve uma diversidade de possibilidades que abrem perspectivas que fundamentalmente devem ser conduzidas diretamente no espaço de jogo, em proposições que suscitem a participação dos atores a partir da escuta, da observação e da inventividade.

Do mesmo modo, a abordagem do discurso teatral exigiu a intensidade performática dos atores buscando revelar o que estava oculto por detrás das palavras em um tradutibilidade em que o ator-personagem-testemunha deixa-se transitar no espaço de ficção e no espaço da vida real.

[Maria Marques]

*Após assistir ao espetáculo Errância e posteriormente, ler o capítulo do livro de Jorge Dubatti – O teatro dos mortos, em especial, o capítulo O teatro como acontecimento, como vocês previram ou constataram “Um ser do estar-acontecer no mundo.”, frase que diferencia uma teoria do teatro de uma*

*teoria filosófica para o teatro. (aqui, gostaria que vocês comentassem, caso tenham material, do ponto de vista da recepção também). Ainda na perspectiva apresentada por Jorge Dubatti, no mesmo capítulo, estava lendo a passagem na qual o teatro pode ser pensado como ente fundante, metafísico e independente, condição de possibilidade do restante: a vida. Nessa passagem marquei ao lado da página ‘Para análise de peça Errância’, apesar de eu ter construído imagens sobre a morte ou um devir dela... não construí uma narrativa, mas quadros em sfumato: um homem que luta com certas condições precárias e violentas, cuja situação leva-o a esperar, conviver e afligir-se constantemente com desaparecimentos de pessoas e, posteriormente, o aparecimento de muitos, muitos mortos. Por isso pensei na ideia do teatro como ente fundante, uma condição de possibilidade do restante: a vida.]*

[Narciso Telles]

As ausências ou as presenças em memória aparecem com mais força na Errância II no que permanece, as roupas e os sapatos. Nesta a pergunta disparadora foi: como dar presença às ausências? As obras surgidas a partir das teatralidades da dor, termo cunhado por Ileana Dieguez, sempre encontram nessa questão uma potência criativa. A opção que escolhemos foi ‘dar vida’ às roupas, contar suas histórias. Inventamos essa errância cruzando as vozes/narrativas com técnicas de teatro de animação, atuamos como atores-manipuladores aparentes e em certo sentido cúmplices dessas histórias. Na sala de trabalho com as roupas dispersas no chão e a orientação técnica em teatro de animação de Mario Piragibe fomos tecendo suas trajetórias, encontrando-as em relação aos nossos corpos. No processo técnico-inventivo, fomos apurando as dinâmicas, os modos de operação de cada roupa e compreendendo em experiência qual a história escondida em cada uma delas que iam se revelando a cada ensaio. Eduardo Pavlovsky, dizia que atuar é um modo de viver nossa condição humana em um ato extremo. Me percebo no espetáculo nessa condição diferentemente em cada

uma das três errâncias, para ao fim recolher meus cadáveres e viver a existência.



Narciso Telles e Guilherme Conrado  
Local: Teatro Shopping Park - Uberlândia - MG  
Foto do acervo: Polly Rosa (@pollyrosa1871)

Por fim, cremos que, como Artaud, tenhamos que pensar o que nos mobiliza para criar uma obra em torno da morte.

Não podemos viver eternamente rodeados de mortos e de morte.  
E se ainda restam preconceitos devem ser destruídos 'dever'  
Digo bem O DEVER  
Do escritor, do poeta não é ir fechar-se covardemente num texto, um livro,  
Uma revista dos quais jamais sairá.  
Senão ao contrário sair à rua para sacudir  
Para atacar o espírito público se não para que serve?  
E para que nasceu? (ARTAUD, *Cavalo Louco*, p. 44, 2008).

Com *Tempos de Errância*, removamos esse manifesto de Artaud ocupando os espaços cênicos como um rito poético que ora, grita e ora se manifesta, em nossos corpos, as ausências presentes.

\*



Atuação de Narciso Telles. Tempos de Errância  
Local: Teatro Shopping Park - Uberlândia -MG  
Foto do acervo: Polly Rosa (@pollyrosa1871)

[Dirce Helena]

Acreditamos na necessidade da arte que possibilita perpetuar a história da humanidade, certificando-nos que o teatro é um modo de viver e, neste momento pandêmico urge, de nós artistas, clamarmos pelas ausências presentes, corroborando com o que já foi preconizado pelo arauto do teatro, Antonin Artaud.

E, por fim, reproduzindo os dados do Ministério da Saúde no dia 22 de junho de 2020, com oito milhões novecentos sessenta e nove mil e oitocentos e vinte e sete infectados, perfazendo um total de quatrocentas e sessenta e oito mil e quinhentas e oitenta e nove morte, quinhentos e oitenta

e nove mortes e no Brasil continuamos em curva ascendente, com um milhão oitenta e três mil e trezentas e quarenta e uma pessoas infectadas totalizando cinquenta mil, quinhentas e noventa e uma mortes.

**22 de junho de 2020<sup>9</sup>.**

Infectados no globo terrestre: 8.969.827

Mortes: 468.589

Brasil em curva ascendente

Pessoas infectadas: 1.083.341

Mortes no país: 50.591

\* \* \*

**REFERÊNCIAS**

ARTAUD, Antonin. Poema sem título. **Cavalo Louco**. Revista da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, n. 04, março de 2008, p. 44.

Catálogo de exposição: **GOYA DIBUJOS: Solo la voluntad me sobra**. Museu Nacional do Prado. Madri, 20 de novembro de 2019 a 16 de fevereiro de 2020.

DIÉGUEZ, Ileana. **Os corpos em soberania ‘totalitária’**. In: TOURINHO, Lígia.

MITKIEWICZ, Luciana (orgs). **Bonecas Quebradas**. Ensaio de um processo criativo em teatro documental. Rio de Janeiro: Azougue, 2016. p. 20-41.

DUBATTI, Jorge. **Teatro dos Mortos: uma introdução à filosofia teatral**. São Paulo: Editora Sesc, 2016.

NANCY, Jean Luc. **Corpus**. Madrid: Arena Libros, 2003.

---

<sup>9</sup> Dados extraídos do site: <https://coronavirus.jhu.edu/map.html>. Acesso em 22 de junho de 2020.

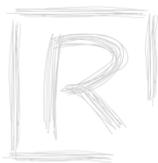
PAVLOVSKY, Eduardo. **Resistir Cholo: cultura y politica en el capitalismo**. Buenos Aires: Topía Editorial, 2015. [Livro digital PDF].

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

SANCHEZ, José Antônio. **Ética de la representación**. Apuntes de Teatro. Santiago do Chile, 2016, n. 138, p. 9-25. Disponível em <https://blog.uclm.es/joseasanchez/2014/07/14/etica-de-la-representacion-2014>. Acesso em 18/06/2020.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A invenção da teatralidade. **Sala Preta** (ECA/USP), v. 13, nº1, São Paulo, p.56-70, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/rt/printerFriendly/57531/68222>. Acesso em 29 de maio de 2020.

Recebido em agosto de 2020.  
Aprovado em setembro de 2020.  
Publicado em outubro de 2020.



## ESTUDO DE UMA METODOLOGIA DIRECIONADA À INICIAÇÃO DE PALHAÇOS E PALHAÇAS

*Hudson Salustiano Silva*<sup>1</sup>

*Ana Elvira Wuo*<sup>2</sup>

### RESUMO

O artigo apresenta dados preliminares de um projeto de pesquisa realizado no PPGAC-UFU cujo objetivo é investigar uma metodologia de apoio para o formador numa proposta de iniciação de palhaços e palhaças. Os dados discutidos neste trabalho foram obtidos do relatório de campo do primeiro encontro da investigação, cujo intuito foi de aproximar os colaboradores da arte palhacesca por meio de procedimentos expressivos dirigidos à comicidade. A descrição e a reflexão acerca da experiência vivenciada foram subsidiadas pelas teorizações de Bergson, Wuo, Achcar, Bogart e Landau, Burnier e Ferracini.

**PALAVRAS-CHAVE:** Comicidade; Formação; Iniciação; Palhaço; Palhaça

## ESTUDIO DE UNA METODOLOGÍA DIRIGIDA A LA INICACIÓN DE PAYASOS Y PAYASAS

### RESUMEN

El artículo presenta datos preliminares de un proyecto de busca ejecutado en el PPGAC-UFU, cuyo objetivo es investigar una metodología de apoyo para el entrenador en una propuesta de iniciación de payasos y payasas. Los datos discutidos em este trabajo se obtuvieron del informe de campo de la primera reunión de investigación, cuyo propósito era acercar a los colaboradores al arte de payaso a través de procedimientos expresivos destinados a la comicidad. La descripción y la reflexión sobre la experiencia vivida fueron apoyadas por las teorizaciones de Bergson, Wuo, Achcar, Bogart e Landau, Burnier e Ferracini.

**PALABRAS-CLAVE:** Comicidad; Formación; Iniciación; Payaso; Payasa

---

<sup>1</sup> Professor de Artes e ator. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC-UFU). Projeto em andamento. 2020. Linha de Pesquisa: “Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena. Bolsista CAPES.

<sup>2</sup> Orientadora .Professora Adjunta do Curso de Teatro do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia ( 2014) -Doutora em Artes da Cena, programa de pós-graduação -Instituto de Artes da UNICAMP( 2016) Pós-doutorado em Linguística no IEL - Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP (2008- 2011). Pós- doutorado na Faculdade de Educação Física -UNICAMP(2019-2020). Grupo de Pesquisa GEAC-UFU e CIRCUS-UNICAMP.

## STUDY OF A METHODOLOGY INTENDED FOR INITIATION OF CLOWNS

### ABSTRACT

The article presents preliminary data from a research project realized at PPGAC-UFU whose objective is to investigate a support methodology for the former in a proposal to initiate clowns. The data discussed in this work was obtained from the field report of the first investigation meeting, which purpose was to bring collaborators closer to the clown art through expressive procedures aimed at comedy. The description and reflexion about the lived experience was supported by the theories of Bergson, Wuo, Achcar, Bogart and Landau, Burnier and Ferracini.

**KEYWORDS:** Comicality; Formation; Initiation; Clown

\* \* \*

### Apresentação

O presente artigo apresenta dados preliminares do projeto de pesquisa intitulado “A performatividade clownesca e a (des)formação do formador na criação de uma metodologia para iniciação à comicidade” no PPGAC da Universidade Federal de Uberlândia - MG - Brasil. O projeto foi desenvolvido em dois momentos, envolvendo o mesmo coletivo de artistas colaboradores. O primeiro deles consistiu em aplicar exercícios dirigidos a neófitos colaboradores que se submeteram a uma proposta de formação relacionada a iniciação palhacesca, a qual será relatada e discutida neste texto. Já a segunda, buscará a reflexão a partir de saídas de palhaços em diferentes ambientes públicos, como escola, universidade, rua, praça, asilo e shopping, a qual discutiremos em uma outra próxima publicação.

A proposta da escrita se resume em apresentar uma abordagem exploratória, de caráter preliminar e descritivo do caderno de campo, cujas pretensões se restringem ao compartilhamento de impressões iniciais acerca deste primeiro encontro, bem como ao respectivo diálogo teórico apoiado em obras de pensadores relacionados à palhaçaria e à comicidade como Henri Bergson, Ana Elvira Wuo, Ana Achcar, Luís Otávio Burnier e Renato Ferracini.

### **Primeiro encontro: Sobre expectativas, insegurança e circunstância**

Inicialmente, para que o projeto obtivesse qualitativamente uma abordagem diversificada, buscou-se uma maior pluralidade de profissionais a fim de compor o coletivo de colaboradores da pesquisa. O contato com os colaboradores foi realizado por *Facebook* e *WhatsApp* procurando, sobretudo, artistas e interessados em arte, membros e ex-membros da Liga Acadêmica de Humanização Sarakura (Projeto vinculado à Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), cujo principal objetivo envolve a prática e a presença de palhaços em ambientes hospitalares). Dessa maneira, a intenção era que a diversidade de depoimentos e experiências pudesse contribuir para uma pesquisa igualmente mais rica. Os participantes<sup>3</sup> desta primeira reunião foram Breno, Karen, Fernanda, Pâmela e Renato, embora, eu contasse, ao todo, com a participação de treze integrantes - tendo um deles justificado ausência neste encontro inicial.

Os encontros da primeira etapa foram agendados para todos os sábados, entre os períodos vespertino e noturno, durante os meses de maio, junho e julho. Os colaboradores deveriam chegar entre 16:00 e 16:30, assim, teriam pelo menos trinta minutos para necessidades individuais como alongamento, relaxamento, meditação, alimentar-se ou escovar os dentes, por exemplo. Às 17 horas, pontualmente, iniciáramos a prática coletiva sob minha orientação.

Conforme chegavam, liam o termo de autorização de uso de imagem e voz. Eles deveriam verificar se estavam de acordo e, posteriormente, assinar. Faltando 10 minutos para as 17 horas, haviam chegado somente quatro participantes: Renato, Pâmela, Fernanda e Breno. Aos poucos, a empolgação e a ansiedade foram dando espaço para sentimentos de angústia e insegurança.

Os lençóis que haviam sido levados não foram suficientes para cobrir toda a parede de espelhos da sala. Durante a tentativa de cortar a fita adesiva com a boca, a pele que revestia o meu lábio inferior saiu quase toda. O estrago foi tão evidente que Pâmela, Fernanda e Renato ficaram

---

<sup>3</sup> Os nomes dos artistas colaboradores foram alterados para preservar suas identidades.

assustados com a camada de sangue que parecia pintar-me o lábio. Os dois aparelhos de sons do espaço definitivamente “não queriam” funcionar. Enfim, tudo parecia jogar contra, tudo parecia dar errado: o forte ruído dos automóveis passando na rua, o pilar no meio da sala que poderia provocar algum acidente, o baixo número de participantes presentes em comparação ao dos que confirmaram. Felizmente, recebi uma mensagem de Karen, que integraria o coletivo, com poucos minutos de atraso.

No processo investigativo iniciado pelas práxis, não houve teorização preliminar para os colaboradores, deixando a reflexão a posteriori, conforme nos aponta Wuo (2016, p.87). As instruções preliminares à prática resumiram-se à recomendação para desfazer qualquer imagem preconcebida acerca da figura do palhaço. Nesse sentido, foi esclarecido que o clown é o encontro do indivíduo com seu ridículo, seu fracasso, suas fragilidades, ou seja, com suas características risíveis. O movimento que deveriam fazer era o de abertura para a experiência e não de se fechar a uma possível imagem pré-determinada.

Como medida preliminar, WUO (2016, p.105) alerta para que o aspirante a clown não se apegue a modelos preexistentes. Ele deve encontrar a comicidade em si próprio. Portanto, WUO (2016, p.98) sugere ao iniciador que oriente aos iniciados o afastamento de imagens preestabelecidas sobre clown, auxiliando-os a neutralizar a referência. Essa atitude incentivaria a busca de uma comicidade pessoal, única, idiossincrática. A compreensão do que é ser palhaço deve igualmente ser própria, não cedendo aos ideais de clown do iniciador ou iniciadora. Para WUO (2016, p.99), as descobertas envolvem uma forma particular de raciocinar e executar as ações.

Dos cinco integrantes presentes, três já haviam participado de alguns encontros do Workshop de Iniciação à Palhaçaria, ministrado pelo autor do artigo no ano passado, em 2018: Karen, Breno e Pâmela. Embora não tenham seguido adiante com a pesquisa, o universo cômico e alguns procedimentos abordados, não era totalmente desconhecido por eles. Após recomendar a desconstrução do que acreditavam ser um palhaço, foi

solicitado aos colaboradores que se deitassem no chão.

### **Procedimentos preambulares em práxis:**

- **Aquecimento (percepção + imaginação ativa + espreguiçar ativo)**

Após todos terem se deitado, foram orientados para que fechassem os olhos e buscassem a posição mais confortável possível. Ao som de uma música instrumental em volume baixo, a proposta foi de que ampliassem sua percepção ao observarem como seus corpos estavam organizados no chão; que partes entravam em contato com o solo e quais delas reagiam à temperatura do piso; e como estavam suas respirações. Os participantes foram orientados a prestar atenção na manifestação de alguma tensão ou dor corporal, se percebiam cansaço ou ansiedade, como estavam a pulsação e os batimentos cardíacos.

Essas questões acerca da autopercepção vão de encontro com as experiências vividas pelo autor enquanto aluno de Mônica Emilio na UniverCidade (Centro Universitário da Cidade) e, posteriormente, na UCAM (Universidade Candido Mendes). A atriz, bailarina e professora tinha o hábito de iniciar as aulas de consciência corporal, solicitando que seus alunos se deitassem na sala de trabalho. Na sequência, sugeriu-se a percepção de alguns detalhes como os mencionados no parágrafo acima.

Para WUO (2016, p.110) “O aquecimento é o momento de tomarmos contato com as próprias sutilezas, preparando os espaços corpóreos para a iniciação de clown”. A doutora sugere que o aquecimento se inicie no espaço do chão - o que dialoga em concordância com grande parte das experiências do autor desta pesquisa enquanto ator-pesquisador dentro do curso de bacharelado em Teatro. WUO (2016) alega que “Esse tipo de aquecimento não se baseia somente em exercícios físicos, mas na preparação da percepção espacial do corpo”.

Com a devida orientação, os colaboradores permaneceram deitados, enquanto permaneciam exercitando suas capacidades auto perceptivas. Na sequência, foi sugerido um exercício de imaginação criativa em que eram dadas imagens a serem construídas. Basicamente houve um relato de uma

viagem aérea em que eles contemplavam o céu, dirigiam-se até uma das portas da aeronave e se atiravam com liberdade na imensidão do horizonte. Por fim foi realizada uma contagem regressiva de 10 até 0 para que aterrissassem em seus próprios corpos.

Em seguida, iniciou-se outra fase do exercício: cada um, no seu tempo, deveria despertar por meio da movimentação de uma pequena parte do corpo, que se expandiria para sua totalidade em um espreguiçar ativo, contínuo e ininterrupto. Não se trata de um espreguiçar de abandono do próprio corpo, ao contrário, o indivíduo deve se engajar em despertar e buscar reconhecer as possibilidades de relação do corpo com aquele local e com as pessoas ao redor, ou seja, reconhecer-se no aqui e agora.

Esta etapa do aquecimento dialoga diretamente com os ideais de Renato Ferracini, ator e pesquisador. Ele recomenda que os atores iniciem o processo “com um longo e generoso espreguiçar de toda a musculatura [...] começando pelo chão, passando pelo plano médio, pondo-se de pé. A partir daí, esse espreguiçar começa a ser dinamizado até que o ator esteja pronto, física e organicamente...”. Ferracini completa alegando esta ser apenas uma sugestão inicial, cabendo aos atores a descoberta de qual seria a melhor maneira de se preparar para outras etapas em sua performance. (FERRACINI 1998, p.122).

Os participantes foram orientados, a abrir os olhos pouco a pouco e intensificar o ato de espreguiçar, perpassando pelos diferentes níveis do espaço, conforme sugerido por Ferracini (1998, p. 122). Após alguns minutos, eles deveriam se deslocar pelo espaço tendo o verbo espreguiçar ainda em mente.

A partir da percepção de que muitos colaboradores permaneciam olhando “para dentro”, imersos em si e indisponíveis para a expansão de seus sentidos, eles foram orientados quanto à necessidade de voltarem seus olhares para o exterior. Por essa razão, no decorrer do processo, foi necessário repetir algumas vezes falas como: “Toda a minha ação é voltada para o outro”, “Olhem para o outro, percebam o espaço”. Aparentemente, Fernanda e Renato eram os que tinham o maior costume de encerrarem sua

percepção em si próprios. À medida em que eram orientados sobre a necessidade de manter seus olhares voltados para fora, buscando elementos exteriores, os colaboradores assim o faziam.



Figura 1 – Foto do arquivo de registro do autor

A pesquisadora e professora WUO (2016, p.113), em sua tese de doutorado, alerta para a necessidade de os neófitos voltarem sempre seu olhar para o espaço externo, mesmo durante os aquecimentos. Para ela, a relação deve ser estabelecida com o exterior, toda ação realizada deve ser para fora, para o outro - seja um colega, o espaço ou qualquer elemento cênico. A pesquisadora explica que essa regra deriva da “necessidade que o clown tem de estabelecer a relação com o público e, desde o primeiro instante, voltarmos nossa escuta do olhar para fora de nós mesmos, como um exercício de distanciamento do nosso próprio ego”.

- **Mini coreografia**

Após alterar as músicas instrumentais que tocavam para outra mais agitada - “Lacração”, da cantora MC Loma - o ambiente “aparentemente” sério foi rompido e os colaboradores adquiriram um semblante mais leve. Seus corpos automaticamente adquiriram mais dinamismo, vida, flexibilidade e abertura de jogo. Pedi que cada um, ainda em deslocamento pelo espaço, por meio da investigação de movimento, criasse uma espécie de

“dancinha” pessoal. Eles deveriam selecionar uma sequência de movimento que julgassem mais interessante, mantê-la e repeti-la como dança pessoal. Nesse ponto, já pareciam bem mais abertos a olhar para o outro, como um golfinho que decidiu sair das profundezas do mar para interagir com o exterior. Apesar da mudança considerável, era possível perceber ainda alguns momentos de olhares tímidos, interiorizados ou distraídos.

Depois de cada um definir seu movimento, foram posicionados em círculo e dançaram uns para os outros. Naquele momento era possível vê-los dançando e rindo de si próprios, da dança do outro, de toda a situação. Alguns movimentos eram definitivamente divertidos, desengonçados, descoordenados, exagerados. Após algum tempo, foi solicitado que reproduzissem a dança criada pelo colega posicionado à sua direita. A tarefa foi cumprida com alegria e disponibilidade. Era interessante vê-los se apropriar de uma coreografia completamente distinta da preestabelecida por eles. Era como ver uma criança vestindo as roupas dos pais - a sensação de estranhamento, devido a movimentação não se encaixar ao previamente conhecido, o que gerou um cenário de comicidade.



Figura 2 - Foto do arquivo de registro

Ana Lúcia Martins Soares (Ana Achcar), professora, atriz e pesquisadora brasileira, em sua tese de doutorado *Palhaços de hospital*:

*proposta metodológica de formação*, tece o seguinte comentário acerca da figura do palhaço:

O palhaço faz rir explorando a exposição de suas limitações. A sua comicidade está expressa no exagero, na surpresa, na repetição das suas ações e atitudes, na revelação das suas características particulares e de seu modo de ser, na comunicação direta com o outro, na capacidade de assumir seu ridículo, seus erros e sua humanidade. (SOARES, 2007, P.112)

A exposição das características particulares dos artistas era evidenciada tanto na execução da dança pessoal inicialmente estabelecida pelo próprio executor, quanto na tentativa - desastrosa - de se apropriar da movimentação do outro. O fracasso estampado na cara dos participantes, tentando realizar outra coreografia de maneira bem-sucedida, despertou-lhes gargalhadas.

Henri Bergson (1983), em seu livro “O Riso”, faz uma abordagem, traçando uma possível interiorização do cômico. O tropeço, de acordo com ele, faz-se risível pelo desajeitamento, pela rigidez do sujeito diante da situação que lhe exigia competências de adaptação como desviar-se do obstáculo, por exemplo. De que maneira a comicidade se dá sem depender de um acaso, algum fato externo risível como tropeçar?

Para revelar a rigidez mecânica, será preciso não mais haver um obstáculo anteposto à pessoa pelo acaso das circunstâncias ou pela galhofa de alguém. Será preciso que venha do seu próprio fundo, por uma operação natural, o ensejo incessantemente renovado de se manifestar exteriormente. (BERGSON, Henri. 1983. P.9)

No caso dessa atividade, o obstáculo era a apropriação imediata da coreografia do outro. A ausência de flexibilidade para realizá-la de maneira competente. em tempo hábil, representou-lhes o trunfo de sua expressividade cômica. Em roda, sem a sensação de serem observados, sem sequer notar, iniciavam suas próprias caminhadas rumo à comicidade.

Para WUO (2006, p88), no que concerne a alguns procedimentos dirigidos à iniciação do clown, é importante o desenvolvimento de estratégias para que o aprendiz não se perceba observado, não se sinta analisado.

“O objetivo é que entremos num estado de soltura, sem preocupação com o resultado, desprendendo-nos de referências, e que penetremos no processo, o que assim nos permita aprender a desaprender, a errar, a duvidar, a questionar, a

desformar e a formar o nosso conhecimento no nível da inversão do mesmo, transformando valores pessoais, sociais e culturais.” (WUO, 2006, p.88)

Esse estado de soltura colabora para que os neófitos sintam-se à vontade para a exposição de suas características risíveis e, portanto, frágeis, patéticas, grotescas, inflexíveis, particulares, afinal. Seria bastante provável que os participantes “se armassem” caso se sentissem observados, seja fabricando uma falsa exposição dessas qualidades ou fechando-se diante do coletivo.

- **Fila da imitação**

Em uma segunda etapa foi solicitado que se organizassem em fila indiana. Eles deveriam imitar a pessoa à sua frente. Ou seja, de maneira geral, o primeiro da fila ditava a movimentação de todo o restante. Ao som de diferentes estilos musicais (ópera, instrumental, eletrônica e pop nacional) imitavam o “mestre” com entusiasmo. Cada estilo de som despertava um modo diferente de organizar sua expressão, sua movimentação corporal. A cada ordem para que trocassem de posição na fila, o mestre deveria se dirigir para o último lugar da fila, fazendo surgir um novo mestre: a pessoa que estava atrás dele.



Figura 2 - Foto do arquivo do registro de autor

Na tentativa de instruí-los a explorar possibilidades distintas do que demonstravam, eram feitas as seguintes sugestões: “Agora em câmera lenta!”, “Agora o mais rápido que puder”, “Agora eu quero que deixem os movimentos exagerados e amplos”, “Agora eu quero movimentos pequenos, comedidos”. Foi possível notar a dificuldade de alguns em romper com padrões de movimentação. As orientações, às vezes, demoravam para surtir um efeito estético na movimentação dos praticantes. Breno demonstrava dificuldade em executar dinâmicas de movimento muito lentas, por exemplo. Quanto mais estranha, subjetiva, inovadora, era a movimentação do mestre, maiores eram, automaticamente, o interesse e a empolgação dos outros que o seguiam. Era perfeitamente possível ouvir suas gargalhadas durante toda a prática desde que começamos com a dança pessoal.

- **Dança das cadeiras da morte**

Ainda em ritmo de alegria contagiante de dança, foi proposto um exercício da dança das cadeiras, com os *puffs* disponíveis no espaço. Aquele que ficasse de pé, sem cadeira, quando a música parasse, deveria morrer de uma maneira inusitada. Assim, o *puff* seria retirado e o jogo seguiria normalmente até que todos “morressem”, inclusive o grande vencedor, que morreria logo após o penúltimo. As causas dos óbitos foram as mais diversas possíveis.

Dentre os episódios, o que mais chamou a atenção foi a morte de Renato com a participação de Karen. Ele parecia inicialmente sufocado; posteriormente, ficou claro que estava engasgado com algo. Então, Karen, com seu jeito nada sutil, abraçou-lhe por trás, apertando-lhe a barriga. Quando ela percebeu que não estava funcionando, começou a dar tapas nas costas de Renato que eram extremamente barulhentos. Os golpes foram se transformando em uma verdadeira pancadaria, culminando na morte de seu colega. O espaço foi tomado por muitas gargalhadas dos colegas. Naquele instante, pareciam tão livres da vaidade costumeira e exibicionista que tanto assola os atores. Suas feições demonstravam tanta alegria e plenitude.



Figura 3 - Foto do arquivo do registro de autor

### ***Olhar com o nariz (ponto focal)***<sup>4</sup>

Após um curto intervalo, a atividade foi retomada com o exercício do “olhar com o nariz”. Os colaboradores observaram atentamente a explicação verbal com auxílio de demonstração corporal. Parados em pontos distintos da sala, eles deveriam primeiramente buscar um foco em qualquer ponto do espaço. A imagem utilizada para fazê-los compreender, era a de que os olhos estavam na ponta de seus narizes. Em vez de buscar o ponto com os olhos, como seria feito de costume, deveriam utilizar a ponta de seus narizes, ou seja, a necessidade de “olhar com o nariz” faria com precisassem mover a cabeça e, conseqüentemente, o pescoço. Após fixar seu olhar no ponto escolhido, deveriam ajustar o restante do corpo, alinhando-o de acordo com a posição em que o pescoço estava. O objetivo deste jogo é trabalhar com a precisão do olhar com o nariz, preparando o ator para compreender a triangulação<sup>5</sup>. Ao olhar com o nariz, a plateia sabe exatamente onde a ação

<sup>4</sup> Procedimento vivenciado pelo pesquisador no segundo semestre do ano de 2013 no Curso de Bacharelado em Teatro do Centro Universitário da Cidade (Ipanema, Rio de Janeiro - RJ). A prática foi realizada no módulo de Palhaçaria sob a orientação de Ana Luísa Cardoso (Margarita) - palhaça há mais de trinta anos. O nome e a descrição do exercício são de responsabilidade do autor.

<sup>5</sup> Segundo a autora é um sistema de jogo que inclui o espectador na cena como um terceiro foco (WUO, 2019).

ocorre. Uma característica marcante do palhaço é a relação direta com o espectador, portanto, exercitar essa forma mais expandida de olhar é primordial para garantir precisão na performance clownesca. Nenhum dos cinco demonstrou dificuldade na execução dessa prática.



Figura 4 - Foto do arquivo do registro de autor

- **Olhar com o nariz (borboleta em espiral)<sup>6</sup>**

Para trabalhar outra dimensão do olhar com o nariz, foi também realizado o procedimento mencionado na tese de doutorado de Wuo. Embora o objetivo da prática permanecesse o mesmo, dessa vez seriam guiados por uma borboleta imaginária. Eles deveriam pensar em suas cores, formas e velocidade. Após bem estabelecida a imagem do inseto, segui-lo em movimentos espiralados. A maioria dos colaboradores demonstrou dificuldade maior para a realização desse exercício. Alguns, inclusive, perderam-se na movimentação de serem levados pelo nariz.

Tanto essa prática quanto a anterior exercitam o olhar: peça fundamental para a realização da triangulação. WUO (2016, p.120) alerta sobre a importância da noção do princípio da triangulação desde o primeiro instante de aprendizagem. A pesquisadora traz a comparação da técnica

---

<sup>6</sup> Procedimento sugerido na tese de doutorado “Clown: “desforma”, rito de iniciação e passagem” (WUO, 2016, P.118).

com um jogo em que os jogadores vão passando a bola um para o outro. Assim o faz o clown, frequentemente exibindo-se ou mostrando algo para o público, passando o foco de suas ações. Trata-se de uma estratégia para garantir a participação e a atenção do público no espetáculo. A cumplicidade do público está diretamente ligada ao olhar do palhaço, portanto, o devido gerenciamento de se exibir e passar o foco para outros elementos da cena deve ser um fator fortemente considerado na performance clownesca.

- **1,2,3,4,5 morto-vivo<sup>7</sup>**

Nesta nova dinâmica proposta, os colaboradores deveriam me considerar como o dono do circo. A crise financeira estava alarmante, e eles queriam muito um emprego no circo. Portanto, deveriam me impressionar e concordar com tudo que eu dissesse. Antes de prosseguir com mais explicações acerca da prática, todos deveriam dizer a primeira frase que viesse à cabeça. Em seguida foi questionado qual das frases mencionadas mais havia chamado a atenção do grupo. “Eu quero comer maçã”, frase dita por Fernanda, foi a eleita.

Posteriormente, prosseguiu-se com as instruções: quando eu dissesse “Um!”, eles deveriam caminhar pelo espaço; “Dois!”, correr; “Três!”, dizer a frase “Eu quero uma maçã”; “Quatro!”, dar um salto; “Cinco!”, juntar-se em dupla ou trio. Os artistas deveriam dizer a frase escolhida de acordo com a maneira como fosse dita a palavra “Três”, ou seja, se fosse dita cantando, deveriam cantar a frase, se fosse dita chorando, deveriam dizer a frase chorando. Outro detalhe é que somente poderiam se desfazer das duplas ou trio após escutarem “Cinco!” novamente. Enquanto não houvesse o comando, prosseguiriam com a prática em duplas ou trio: correriam, caminhariam e pulariam com o(s) parceiro(s).

Outro adicional remete ao clássico “morto e vivo”. Ao comando de “Morto!”, os colaboradores deveriam agachar, enquanto o comando “Vivo!”, indicava a retomada da postura. Caso alguém se confundisse e executasse

---

<sup>7</sup> O procedimento é uma livre adaptação de um exercício norteado por Kadu Garcia em diálogo com outro orientada por Ana Luisa Cardoso. As práticas foram realizadas no curso de bacharelado em Teatro do Centro Universitário da Cidade. As práxis foram reinventadas pelo autor do artigo, recebendo elementos adicionais.

algo diferente do solicitado, eu chamava a atenção e mandava para o “cantinho da reflexão”. O clima era de profundo engajamento na prática. A impressão era de que a complexidade e quantidade de códigos a serem obedecidos os desafiavam a corresponder com flexibilidade e competência e isso despertava-lhes prazer.

Os momentos em que alguém era advertido revelava reações diversas. Ao ser chamada a atenção, por exemplo, Pâmela abaixou a cabeça e contorceu as pernas, demonstrando vergonha. Isso ficava bastante evidente quando ela estava no cantinho da reflexão e me ouvir dizer “Aiaiai, que vergonha hein!”: dava pequenos pulos contra a parede e contorcia ainda mais as pernas. Karen, por exemplo ficava irritada, fazendo “beicinho” e cruzando os braços com rebeldia. Breno esbugalhou os olhos e expressava-se com cara de desentendido. Renato expressava-se de maneira tímida e comedida, ingênua, transmitindo certa doçura. Cada um ali se expressou de maneira muito particular. Fernanda observava tudo com profundo interesse, parecia querer ver “o circo pegar fogo”. Ela foi a única que conseguiu se safar e não teve sua atenção chamada durante todo o procedimento.

No meio de toda a dinâmica de correspondência aos “códigos”, solicitava ações inusitadas. Nesse encontro foi pedido que se transformassem em um eletrodoméstico, que realizassem movimentos dignos de um super-herói, que incorporassem algum animal e que performassem cozinhando como um campeão do *Masterchef*. Os colaboradores permaneciam ocupados executando códigos enquanto possível, até que as performances imprevisíveis fossem solicitadas. Assim, evitou-se que suas mentes lhes pregassem peças. Eles deveriam confiar no imediatismo da ação em si, na execução do que foi solicitado. Trata-se de confiar na descoberta do fazer, do aqui-agora em detrimento do eventual planejamento.

Quando executavam alguma dessas ações indicadas, os que chamavam mais a atenção eram convidados para ir à frente, enquanto os demais assistiam. A primeira demanda foi a de se transformarem em um eletrodoméstico. Karen e Pâmela foram convocadas para performar. Cada

uma realizava movimentos distintos que lembravam algum tipo de máquina que eu não soube identificar. Pedi que Karen se apresentasse com seu nome de eletrodoméstico. Após titubear milésimos de segundos, ela disse “Liquidalena”, despertando o riso entre os colegas. A orientação deu-se no sentido de que toda a ação fosse voltada para a plateia. Além disso, os colaboradores deveriam agradecer sempre que percebessem o riso de algum colega. Esse processo faz com que o artista tome consciência de todos os momentos risíveis e, conseqüentemente, dos elementos cômicos de sua performance.

Contagiado pelo espírito brincante da sala de pesquisa acabei soltando uma piadinha: “Liquidalena, fiquei sabendo que você veio diretamente de uma liquidação”. Naquele momento percebi que aquela atmosfera de liberdade ia adquirindo cada vez mais força. Pâmela apresentou-se como “Bateratudo”. Os movimentos de ambas, especialmente de Pâmela, eram muito intensos e sua partitura fazia com que seu pescoço se enrijecesse, voltando seu rosto para baixo. Houve reiteradas orientações para que executasse as ações olhando para a plateia.

As duas colaboradoras foram orientadas a realizar seus movimentos em câmera lenta, explicando os porquês e o que de fato acontecia. Se o movimento implicava movimentos rotatórios com os braços, por exemplo, elas deveriam justificar os mecanismos acionados no eletrodoméstico de acordo com aquela movimentação específica.

Posteriormente, as duas deveriam se fundir em um novo eletrodoméstico e comecei a partir de contagem regressiva. Alarmadas, elas se juntaram, organizando seus corpos para formar um novo equipamento. Sem combinar, deveriam dizer juntas o nome do eletrodoméstico criado. “Bateratudo!”, elas disseram buscando conexão por leitura labial. Pedi, então, para ver o eletrodoméstico em ação. Com as mãos dadas, em uma posição nada cotidiana e os joelhos flexionados, elas tornaram visível o novo eletrodoméstico, fazendo-nos gargalhar.

Para a segunda demanda, deveriam emanar poderes dignos de um super-herói. Fernanda, Renato e Breno chamaram a atenção, então

assumiram a frente. Fernanda apresentou-se como “a super loira”. Sua movimentação basicamente se resumia a jogar os cabelos para trás de maneira sensual. Quando perguntada sobre seus poderes, ela respondeu: “Ter cabelos sedosos”, despertando-nos o riso. Breno apresentou-se como o super barba preta. Seus movimentos implicavam a expansão dos braços de maneira sinuosa. Quando executou a ação em câmera lenta, ele alegou fazer sair glitter e purpurina. Já Renato apresentou-se como “O Super boné-preto”. Ele se movimentava de maneira sensual e feminina. Sua movimentação possuía similaridades à de Fernanda, entretanto, para jogar os cabelos - imaginários - para trás, ele utilizava toda a coluna, dirigindo-a para baixo, subindo, posteriormente, de maneira sensual. Vê-lo realizar o movimento em câmera lenta era hilário. Ter a sedução capaz de paralisar “as inimigas” foi a explicação dada por ele quando questionado.

Para a terceira demanda, deveriam se transformar em animais. Breno, Karen e Fernanda assumiram a posição da frente. Fernanda realizava movimentos felinos e exibicionistas. Ela apresentou-se como “leão jubão”, deixando sua voz mais grave. Ao vê-la explorar o lado masculino frágil e manso de um leão, o grupo riu de sua performance. Karen fazia movimentos de voo e apresentou-se como “borboletinha da cozinha”, fazendo-nos cair em gargalhadas - não apenas pela referência à música infantil bastante conhecida, como também pela maneira infantil e manhosa como se apresentou. Breno fazia movimentos e sons exagerados de macaco e se apresentou apenas como “macaco”, despertando riso pela literalidade em sua apresentação sem um nome específico.

Fernanda estava um pouco mais retraída e resistente para olhar diretamente à plateia. Foi necessário lembrá-la algumas vezes de estabelecer esse contato visual. Provavelmente, o fato de não estar de pé dificultou-lhe o contato direto com a plateia, afinal ela deveria fazer um esforço maior para olhar para cima, ao mesmo tempo em que realizava suas ações apoiadas pelo joelho e mãos. Após alguns alertas, ela conseguiu manter este contato e sua potencialidade cômica voltou a se manifestar.

Como última demanda do exercício, os atores deveriam cozinhar como um campeão do “Masterchef”. Renato, Pâmela e Breno foram chamados à frente. Renato realizava movimentos rápidos de corte com as mãos, enquanto Pâmela aparentemente usava uma frigideira imaginária e Breno manipulava alguns ingredientes não decifrados. Na sequência foram solicitados, um por um, a se apresentarem como campeões de Masterchef de determinado país.

Era engraçado vê-los tentar fazer um sotaque oriental. Breno franziu tanto a testa e, sem falar absolutamente nada, já despertava gargalhadas. Seus olhos pareciam, de certa forma, ter características asiáticas, devido à contração facial. Quanto a Pâmela, enquanto realizava sua movimentação em câmera lenta, explicou que gratinava “camalão e balatinhas” (camarão e baratinhas) na frigideira, fazendo-nos rir. Já Renato emitiu uma voz mais aguda, cuja sonoridade era destacada em alguns momentos, como um carro com o motor falhando. Era comum percebê-los rindo uns dos outros ou até de si próprios enquanto performavam. A variada gama de características cômicas expressadas pelos alunos, denunciava e expunha o quão ingênuos e patéticos conseguiam ser. Quanto mais expunham esse lado ingênuo, mais revelavam o que se pode denominar um “patetismo” paspalho e, em consequência disso, provocavam o riso no restante do grupo.

Para Burnier (2001. p.209): “O clown é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um”. Segundo o autor clown não se trata de uma personagem pronta, “mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos...”. Ou seja, para ele, o *clown* diz respeito à ampliação de características peculiares e inerentes ao artista, tais como suas debilidades e ingenuidades.

Com relação a ampliação dessas características, observei que os alunos pareciam encontrar a comicidade em aspectos distintos, ora ampliando aspectos ingênuos ao transparecerem a não compreensão acerca de algo, assumindo suas debilidades, ora revelando sua inflexibilidade e a incapacidade de corresponder expectativas externas ou internas com

competência. Pâmela, por exemplo, em destaque de diversas outras coisas, encontrava a comicidade no conteúdo sagaz de suas palavras, na maneira de enunciá-las; Renato, na sonoridade extra cotidiana da voz; e Breno, no exagero de suas expressões faciais e em seu estado visivelmente perdido. Ambos nos fizeram rir por outras razões, mas naquele momento cada um apegou-se a características performáticas pessoais específicas. Eles demonstravam gerenciá-las, engajados em sua manutenção - conscientemente ou não.

### **Análise preliminar**

A teoria de Wuo embasou a práxis como elemento norteador para a proposição de exercícios disparadores, desencadeando o processo de iniciação à comicidade. Por meio da mesma teorização, foi possível reafirmar convicções anteriores sobre como trabalhar de maneira coletiva e individual com os participantes. Pedagogicamente, pude me inspirar em sua metodologia, reinventando práticas desformadoras, inventadas ou bebendo e outras fontes convergentes, trazendo outras influências da minha vida acadêmica para a pesquisa.

Destaco que, neste primeiro encontro, recorri em memória aos ensinamentos de meus professores da graduação, os quais representaram verdadeiros guias pessoais, que me auxiliaram a desenvolver autoconhecimento, sobretudo na maneira como meu contato com os alunos, mediou e afetou minha percepção neste experimento. A partir de então, devido a este primeiro encontro do projeto, ter sido pedagogicamente falando, muito potente, sinto-me mais seguro a exercitar a empatia e a mediar a continuidade dos procedimentos dirigidos à expressividade cômica, guiando os colaboradores iniciantes na arte da palhaçaria, rumo à abertura de novas perspectivas e descobertas como preparação metodológica para segunda etapa do meu projeto de pesquisa em andamento.

Dentro das expectativas, esse primeiro encontro deveria ser sobretudo acolhedor, afinal, minha pesquisa não existiria sem colaboradores. Cabia-me deixá-los com uma sensação de prazer - ainda que para alguns a exposição de fragilidades poderia ser traumática. Meu papel,

enquanto proponente e mediador, era o de buscar frequentemente maneiras de camuflar minhas intenções de registros, deixando os participantes, dentro das possibilidades, à vontade para exibirem suas singularidades e o quão patética e ridente é a vida - incluindo si próprios.

Devido a algumas dificuldades observadas pelos colaboradores, recorri durante o processo a teorização do trabalho das diretoras artísticas Bogart e Landau, em que pode intuir uma excelente abertura para o desenvolvimento de maior consciência corporal e uso de expressividades na relação do artista com o tempo e o espaço. Essa é uma dificuldade de muitos atores - aspectos abordados no próprio artigo, relatando alguns exercícios. Vislumbro um melhor aproveitamento da expressividade cômica, se aliada à amplitude de possibilidades, tanto no uso dos *viewpoints* físicos, quanto dos vocais - especialmente dos últimos - já que o primeiro encontro apontou maior dificuldade de acesso à comicidade por meio de recursos vocais - se comparados aos de natureza corporal.

Dentro das expectativas criadas para um primeiro encontro, notou-se excelente fluidez na realização dos procedimentos. Algumas noções de comicidade corporal começaram a despontar nos participantes, como a lógica pessoal, a triangulação, a conscientização dos erros como potencial risível, a não construção de personagem, bem como atuar com maior agilidade nas respostas, confiando e jogando com o tempo presente, assumindo inclusive não ter as devidas respostas verbais ou corporais para tudo o que lhe for solicitado.

Os participantes revelaram modos de ser e fazer comicidade de distintas formas: Karen e Breno, por exemplo, abusaram do exagero em suas performances. Pâmela despertou-nos o riso pela doçura patética e pelo conteúdo verbal igualmente patético em seus momentos de improviso. Renato, em especial, apesar da timidez para falar, demonstrou excelente utilização do corpo para se expressar comicamente. Fernanda, igualmente, possui boas qualidades corporais e, o fato de se perder em alguns momentos como Breno fazia isso tão pateticamente quanto o colega: não acompanhar

certas expectativas revalidou-se por diversas vezes como ótimo recurso cômico.

### **Considerações**

A partir da noção de que o primeiro encontro é um momento muito importante para o contato com a comicidade pessoal, percebi que foi necessário o respeito à forma expressiva de cada um, além de incentivá-los a mergulharem em suas subjetividades. Preliminarmente, os participantes mostraram disponibilidade, portanto, carregou a sensação de assertividade em minha condução. Ressalta-se ainda a importância de leituras de trabalhos investigativos, relacionados à comicidade, para a obtenção de pistas criativas. Isso favoreceu a iniciação preambular de alguns aspectos físicos do clown de cada um.

No que diz respeito aos neófitos, constatou-se por relato dos mesmos que não fizeram leituras preliminares sobre teorização do universo palhacesco. Suas descobertas surgiram pela experiência própria, mas que a partir do contato com a técnica e o despertar do interesse por teorias, foram sugeridas leituras posteriores.

A iniciação é um momento delicado e decisivo, que pode traumatizar ou acolher; despertar insegurança ou desejo. A importância da iniciação é soberana para aqueles que se interessam pela arte do clown. Após dialogar com os alunos, tendo em vista que nenhum deles abandonou a pesquisa, acredito que minha condução seguiu parâmetros humanos, sensíveis e estimuladores dos anseios artísticos de quem optou por estar ali.

Enfim, o primeiro encontro revelou, com base no apoio teórico metodológico, que a condução da formação conseguiu sustentar e tecer convergências com o experimento, apresentando ao neófito possibilidades diversificadas com a comicidade, as quais propiciaram o surgimento das primeiras impressões e aparições corporais palhacescas. Em meio a esta proposta inicial, os participantes se entregaram à prática e experimentaram ridiculamente os seus corpos, riram de si mesmos e conseguiram, de certa forma, rir de aspectos ridículos inerentes a corporeidade cômica do outro. A emissão sonora das gargalhadas

palhacescas, em vários momentos, revelou que as descobertas surgiram de um lugar inusitadamente agradável ou não, mas que possibilitou aos iniciados, em meio à desformação do formador, transgredirem a norma social estabelecida e rirem de si próprios junto com os outros colegas, na emanação de um riso coletivo.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

BERGSON, H. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **O livro dos viewpoints**: um guia prático para viewpoints e composição; organização e tradução Sandra Meyer. 1ªed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2017.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2ªed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

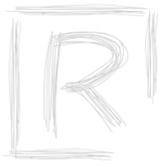
FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 1998. 271 f. +. Dissertação de mestrado - Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 1998. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284021/1/Ferracini\\_Renato\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284021/1/Ferracini_Renato_M.pdf). Acesso em: 19 jul. 2019.

SOARES, Ana Lúcia Martins. **Palhaço de hospital**: proposta metodológica de formação. 2007. Tese de doutorado em Teatro. Centro de letras e artes. Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro - UNIRIO. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: [http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/3781/S%20oares,\\_Ana\\_L%C3%BAcia\\_M.%20Ana%20Achcar\\_Palha%C3%A7o\\_de\\_Hospital....pdf](http://www.circonteudo.com.br/stories/documentos/article/3781/S%20oares,_Ana_L%C3%BAcia_M.%20Ana%20Achcar_Palha%C3%A7o_de_Hospital....pdf). Acesso em: 19 jul. 2019.

WUO, Ana Elvira. **Aprendiz de clown**: abordagem processológica para iniciação à comicidade. 1 ed. Jundiaí-SP, Paco Editorial, Jundiaí, 2019.

\_\_\_\_\_. **Clown:** “desforma”, rito de iniciação e passagem. 2016. tese de doutorado em Artes da Cena - Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2016. Disponível em: [http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/321826/1/Wuo\\_AnaElvira\\_D.pdf](http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/321826/1/Wuo_AnaElvira_D.pdf). Acesso em: 19 jul. 2019.

Recebido em agosto de 2020.  
Aprovado em setembro de 2020.  
Publicado em outubro de 2020.



*VOILÀ MON CŒUR, DAS VIELAS AO CAIS*  
a tradução intersemiótica como procedimento  
na criação em teatro

*Guilherme Caeu<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Com esta pesquisa proponho uma reflexão sobre os resultados de uma exploração criativa cênica, a partir de um espetáculo de estética híbrida e experimental, vislumbrando utilizar a semiótica peirciana e o conceito de transcrição (tradução poética), de Haroldo de Campos, como procedimentos na criação em teatro. Uso como principal referência para o contexto dramático, a personagem Geni, da peça Ópera do Malandro, de Chico Buarque.

**PALAVRAS-CHAVE:** Geni e o zepelim, Leonilson, procedimentos de criação cênica, semiótica

*VOILÀ MON CŒUR, DAS VIELAS AO CAIS*  
la traduction intersémiotique comme procédure  
de création théâtrale

**RÉSUMÉ**

Dans cette recherche, je propose une réflexion sur les résultats d'une exploration créative scénique, à partir d'un spectacle d'esthétique hybride et expérimentale, en envisageant utiliser la sémiotique peircienne et le concept de transcréation (traduction poétique) de Haroldo de Campos, comme procédure de création en théâtre. J'utilise comme référence principale pour le contexte dramaturgique, le personnage Geni de la pièce de théâtre "Opéra do Malandro" de Chico Buarque.

**MOTS-CLÉS:** Geni et le zepelin, Leonilson, procédures d'élevage scénique, sémiotique

\* \* \*

---

<sup>1</sup> Artista da cena e pesquisador do corpo, com ênfase em: neurociências em diálogo com as artes cênicas, psicomotricidade, direção teatral, semiótica e filosofia do teatro. Graduado em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU. E-mail: [guilhermecaeu@gmail.com](mailto:guilhermecaeu@gmail.com)  
Orientadora da pesquisa: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniele Pimenta. Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.

## INTRODUÇÃO

Partindo do entendimento de que, a semiótica é o estudo dos sistemas de signos que representam a realidade, geradores de processos de significações cognitivas que se processam naturalmente e culturalmente – semiose - (PEIRCE, 2017). Alicercei minha pesquisa em como utilizar a semiótica peirciana como um anteparo conceitual para um procedimento criativo no campo das artes cênicas, mais especificamente em teatro.

Meu interesse pelo estudo da semiótica derivou-se da vontade de compreender como o indivíduo se relaciona com a representação dos signos, no anseio de interpretar a si e ao mundo em que vive, atribuindo-lhe sentidos; criando intelectualmente representações significativas da realidade.

Para Köche (1997, p.23), “a capacidade de um homem em interpretar efetivamente a si mesmo, ao outro e ao mundo em que vive só é possível a partir do desenvolvimento de um pensamento crítico”. Portanto, vejo nesta pesquisa a oportunidade de refletir não só sobre um processo de criação desenvolvido durante a minha graduação em Teatro (UFU), mas discutir sobre como podemos vislumbrar o uso da tradução intersemiótica, conceito difundido por Julio Plaza, como ferramenta artística e conceitual na criação em artes cênicas; de forma que a minha experiência, aqui referida, possa contribuir com a rede de pesquisas relacionadas a processos e procedimentos de criação nas artes da cena.

De acordo com Daniella de Aguiar, semioticista, professora do bacharelado em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da UFU, o uso da tradução intersemiótica auxilia o criador-poeta-tradutor a compreender e expandir os aspectos conceituais e correlacioná-los às suas práticas de criação, em seus processos artísticos.

O exercício de tradução intersemiótica para artistas promove uma reflexão conceitual e artística de seu próprio processo de criação: (I) proporciona certo distanciamento de seu próprio trabalho; (II) evidencia para os artistas de que modo materializam suas questões e, ao mesmo tempo, como suas materializações produzem questões artísticas; (III) evidencia e possibilita a reflexão sobre suas escolhas; (IV) evidencia o fato de que “forma e conteúdo” são inseparáveis na criação artística. (AGUIAR, 2017, p.362)

Contudo, vale aqui ressaltar, que utilizo a tradução intersemiótica como um exercício de recriação ou criação paralela, partindo da asserção de Haroldo de Campos sobre a prática da tradução poética (transcrição) como um ato de leitura crítica da obra fonte ou do objeto a ser traduzido, de forma que a presença-criativa-poética do criador-poeta-tradutor não seja anulada em função a uma ideia de tradução literal, fiel e servil.

## **A TRÍADE PEIRCIANA**

Ao entrar em contato com os estudos de Charles S. Peirce (1839-1914), filósofo, linguista e matemático, também um dos fundadores do pragmatismo (corrente filosófica contrária ao intelectualismo, do final do século XIX), além dos trabalhos de William James (1842-1910) e John Dewey (1859-1952), desenvolvi um certo interesse pelo estudo e pesquisa no campo da semiótica.

Peirce compreende a semiótica como a ciência que estuda a representação da realidade através dos signos, em suas diferentes mídias, conceituando assim ideias de como estes mecanismos de significação se processam natural e culturalmente. Ao contrário da linguística, a semiótica não reduz suas manifestações ao campo verbal, expandindo-se em qualquer sistema de signo, tais como: artes visuais, dança, música, teatro etc. Para compreender melhor o que seria a tradução intersemiótica, sob a perspectiva de Julio Plaza (1987), acho válido apresentar brevemente a lógica da tríade peirciana.

Segundo Peirce, chamado pelos pesquisadores afins de: “o pai ou o papa da semiótica”; “as pessoas exprimem o contexto a sua volta através de uma tríade”, estabelecendo então, um percurso gerador de sentidos (semiose). A tríade é composta por três principais eixos: interpretante, objeto e signo.

O interpretante aqui referenciado se caracteriza pela imagem mental ou forma-pensamento do indivíduo-leitor-tradutor. O objeto (podendo ser imaginário ou real) é uma relação do que o signo representa. Já o signo, por sua vez, é o disparador que ativa o pensamento, sendo subdividido em

três tipos: o signo pode ser um ícone (representado por semelhança), símbolo (relação arbitrária regida por uma convenção) ou índice (indicador de uma causa e efeito).

Para Charles S Peirce, o signo não é uma entidade monolítica, mas um complexo de relações triádicas, relações estas que, tendo um poder de autogeração, caracterizam o processo como continuidade e devir. A definição de signo peirciana é, na medida, um meio lógico de explicação do processo de semiose (ação do signo) como transformação de signo em signo. A semiose é uma relação de momentos num processo sequencial-sucesivo ininterrupto. (PLAZA; 2013, p.17)

Existem outras linhas de pensamento que também ampliam a discussão da semiótica, tal como, a de Alguidar Julius Greimas (1917-1992), linguista lituano de origem russa, que reflete a contrariedade e contradição dos eixos semânticos, objetivando encontrar um denominador comum entre dois termos; entretanto, não vou me aprofundar aqui, nos estudos e comparações de Greimas, pois não encontrei diálogos que contribuíssem efetivamente com o desenvolvimento desta pesquisa.

## **TRADUÇÃO INTERSEMÓTICA**

Em meu percurso de pesquisa, acabei cruzando com os pressupostos teóricos de Julio Plaza (1938-2003) sobre tradução intersemiótica, em diálogo com o linguista Roman Jakobson (1896-1982), pioneiro da análise estrutural da linguagem, poesia e arte. Jakobson discrimina e define três diferentes tipos possíveis de tradução: interlingual, intralingual e intersemiótica.

A tradução intersemiótica ou “transmutação”, segundo Jakobson, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signo para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”; basicamente a tradução é feita de um signo (de determinado sistema específico) para outro signo (de outro sistema). Plaza, em seus estudos, amplia os paradigmas de discussão sobre tradução intersemiótica como produto de uma reflexão sobre uma espécie de teoria da tradução, que se apoia na teoria semiótica de Peirce.

[...] a tradução, como prática intersemiótica, depende muito das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, do que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias: “para traduzir poetas, há que saber-se mostrar poeta”. (PLAZA; 2013, p.210)

Para Plaza (2010, p.205) a tradução intersemiótica de cunho poético, objetivo de relevância, enquanto observação e reflexão desta pesquisa, “pode ser contextualizada de duas formas: primeira, face ao contexto da contemporaneidade da arte, isto é, como política; segunda, como prática artística dentro dessa contemporaneidade, isto é, como poética.”

### **JOSÉ LEONILSON (QUASE 27, MORRE PELA BOCA, VIVE PELOS OLHOS)**



Frente do quadro *Voilà mon cœur*, c.1989; retirado do “Material didático, do Programa Educativo, da Fundação Iberê Camargo”.  
Foto: Edouard Fraipont.

José Leonilson Bezerra Dias (1957-1993), nascido em Fortaleza, no Ceará, foi um pintor, desenhista e escultor brasileiro. Segundo Lagnado (1998), Leonilson era um curioso polissêmico, era possível identificar em suas obras um ideal romântico malgrado; cada peça era uma espécie de carta para um diálogo íntimo.

Podemos identificar em suas obras traços da cultura nordestina, tais como: artesanato, cores vivas, as crenças populares e uma iconografia ancorada em valores morais. Suas obras são quase que exclusivamente autobiográficas, estruturando-se sob diferentes tipos de estruturas plásticas (em três fases especificamente), nos últimos 10 anos de sua vida.

Podemos observar também, uma restrição de uso de signos, os quais ele usa deliberadamente<sup>2</sup>, ele próprio considerava seus trabalhos como ambíguos, “não entregam uma verdade diretamente, mas mostram uma visão aberta”. Se relacionarmos as obras de José Leonilson às de Arthur Bispo do Rosário, podemos observar que ambos buscam, para Lagnado, “contornar a insuficiência das palavras e das imagens”.

Vale ressaltar que Leonilson demonstrava um fascínio sobre as obras de Bispo do Rosário, entretanto, o recurso da costura utilizado pelo artista não tem uma relação direta com as obras de Rosário, tratando-se de influências estéticas; filho de um comerciante de tecidos, já possuía uma pré-disposição para linhas e agulhas. Leonilson diz em suas entrevistas que “passou sua infância entre retalhos amontoados no quarto de costura de sua avó materna”.

Acredito que me encantei de maneira “profunda e intensa” pela poética de José Leonilson ao escutá-lo dizendo que fazia as coisas que queria, e quando as fazia, as fazia para as pessoas a quem amava. Leo (como atrevo-me a chamá-lo carinhosamente), estranhava o fato de que, tudo que o ser humano faz, parece ter que seguir uma regra de impessoalidade e imparcialidade sobre “as coisas”; segundo ele, parecemos viver em função de uma espécie de aprovação e necessidade de sermos bem qualificados pelo outro.

O quadro *Voilà mon cœur* (1989), de José Leonilson, foi criado em seu “período romântico” (entre 1989 e 1991); a costura, a fragilidade, e a potência poética que vejo nessa obra despertou, em mim, nuances do que Plaza chamaria de dimensões de um “homem semiótico”.

Procurei eliminar, se possível, a relação dicotômica, hierárquica, logocêntrica, entre a teoria e a prática ao buscar uma visão crítico-criativa (isto é, flagrar o que há de síntese numa análise e que há de análise numa síntese), o que não é necessariamente a dimensão do erudito, nem do especialista, mas a do homem semiótico. O homem que transita na sensibilidade sígnicas oriental. Já viu MacLuhan que a arte, na era da eletricidade, “não será uma forma de

---

<sup>2</sup> O livro aberto, a torre, o radar, o transformador de energia, o átomo, o rio, a escada, o coração, a montanha, o vulcão, a palavra “rapazes”, a espiral, a bússola, a ampulheta, os instrumentos musicais (saxofone, lira, clarinete, violoncelo, tambor), os elementos marítimos (peixe, âncora, capitão, navio, leme, sereias, medusas), os materiais bélicos ou de autoridade (faca, espada, granada, estaca, flechas) e as maquinarias do absurdo (mapas, globos, a esfera celeste, o fogo, a água, o jorro que sai da fonte).

autoexpressão”, na verdade, se converterá num tipo NECESSÁRIO de pesquisa e aprofundamento. (PLAZA; 2013, p. XII)

Podemos identificar três fases em suas peças: na primeira fase ou a fase da “pintura como prazer” (1983-1988, anos de euforia do mercado de arte no Brasil), tinha suas referências nos grafites norte-americanos e seus traços tinham contornos mais escuros. Nesse período Leonilson expande sua pesquisa nas obras dos Shakers<sup>3</sup>, eliminando qualquer elemento supérfluo na composição de suas peças, ao rever seus “princípios artísticos”.

O segundo período de suas obras pode ser chamado de o “romantismo” (1989-1991); centralizado no tema “abandono”, podemos identificar uma economia de traços para desenhar imagens simbólicas de um sujeito com valores românticos<sup>4</sup>, seus quadros são como pequenas orações, feitas de mensagens curtas e repetidas. Podemos identificar o assíduo uso de pequenas inscrições que indicam sua idade, suas iniciais, além de uma - segundo Lagnado - “série extensa de adjetivos morais que oscila dos valores positivos a uma lista de adjetivos vitimizantes”, como: “do perigo à derrota, do medo à coragem”, além de palavras carregadas de valores morais, tais como: sinceridade, honestidade e integridade.

A terceira fase, chamada por Lagnado de “alegoria da doença” (1992-1993), marca a transição do período romântico de Leonilson, com o aparecimento dos sintomas da AIDS, doença que o leva a uma série de complicações até o seu óbito, em 1993, aos 36 anos. Em suas peças, podemos ver o marcante uso de pedras semipreciosas, vulcões (correspondência entre as emoções humanas e um fenômeno da natureza), além de uma recorrente ironia ao usar palavras como “alerta” e “perigoso”; o artista utiliza uma variedade de flores para representar sua doença (flores vermelhas,

---

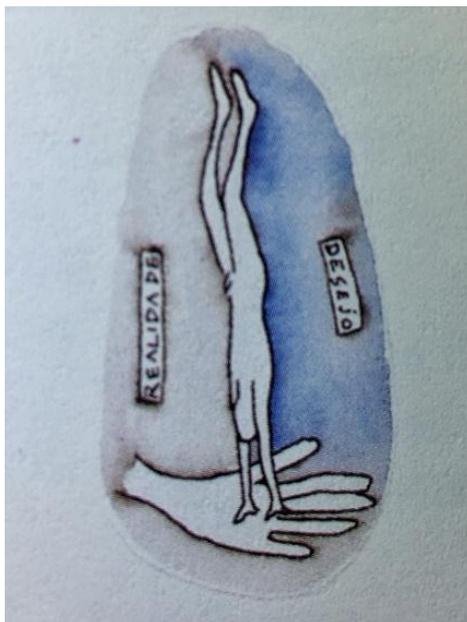
<sup>3</sup> Segundo Stein, os Shakers foram uma seita religiosa fundada no século XVIII, na Inglaterra. Possuíam um estilo de vida simples, celibatário, comunitário, pacifista e de igualdade entre os sexos. Também conhecidos como “*Shaking Quaker*” por causa de seus comportamentos frenéticos em cultos religiosos, possuíam em suas peças arquitetônicas e mobiliárias uma forte valorização pela lã, seda e linho.

<sup>4</sup> O romantismo aqui citado trata-se de traços herdados do movimento artístico, político e filosófico surgido nas últimas décadas do século XVIII, na Europa. O homem romântico passa a designar toda a visão de mundo centrada no próprio indivíduo, retratando o drama humano, amores trágicos, desejos de escapismo e ideias utópicas.

margaridas, prímulas, lisianthus e copos de leite), sendo o buquê de lírios (símbolo cristão da inocência e da morte) e os copos de leite (representação do gozo e do velado profano) as mais utilizadas.

Outra característica muito forte no trabalho de Leonilson é sua imensa capacidade de síntese. Reúne poucos elementos e consegue ressignificá-los, em uma operação quase matemática, no que ela tem de áurea, espiritual e sutil. A simplicidade das coisas mais íntimas adquire força por causa do deslocamento das imagens de seus lugares e interpretações originais. Este movimento se dá pela alegoria – com subversão ou sobreposição de sentidos-, mas também adquire uma forte carga simbólica, quase religiosa/teológica, no fim da vida do artista, especialmente em seus bordados. (NAME; 2015, p. 781)

Não posso deixar de mencionar a relação que Leonilson tinha com os números, na intenção de “medir” o passar de seus dias e compreender a si mesmo, de alguma forma. Leonilson utilizava um gravador como uma espécie de diário oral, seus registros geralmente falam sobre sua vida pessoal, sobre o cenário cultural brasileiro daquela época, além, do seu estado de espírito no momento da gravação de cada fita.



*O desejo é um lago azul*, c. 1989. Aquarela s/papel.  
32x24cm. Col. Theodorino Torquato Dias e Carmem  
Bezerra Dias, São Paulo. Foto retirada do livro Leonilson:  
são tantas as verdades; p. 115.  
Cores levemente alteradas.

Um apontamento pertinente que me atravessou e acredito ser importante observar, foi em relação à formação de Leonilson e a relação que o artista tinha com as premissas das teorias de tradução intersemiótica (as

quais referencio anteriormente, em Plaza) e a sua notória preocupação com o uso dos signos em suas peças. Entre 1977 e 1980, José Leonilson cursa educação artística na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), onde foi aluno de Julio Plaza; suponho que desde então, Leonilson manifesta um evidente requinte e cuidado ao trabalhar com aspectos tradutórios em suas obras de arte, decorrente desse encontro artístico entre ele e Plaza.

Eu me lembrei que quando eu era garoto, eu tinha uma vontade de fazer uma coisa...eu na via na televisão, por exemplo, a Família Dó-Ré-Mi e eu tinha vontade de pegar o David Cassidy, assim, do tamanho da palma da minha mão ou um pouco maior... e tirar ele do vídeo e pegar pra mim; como se fosse uma pessoinha, assim... de um palmo. É... imagina, eu não sabia o que eu queria fazer com ele, mas eu queria pegar ele pra mim [...]. (LEONILSON, 2016)

De um lado, eu tinha uma teoria de tradução que me interessava enquanto campo de pesquisa, do outro um quadro de um artista que me despertava um forte interesse em compreender sua vida e obra; e ali estava eu, encaminhando para o fim da minha graduação em Teatro, na Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Emerge-me uma questão que parece pertinente enquanto pesquisa: utilizar a tradução intersemiótica como procedimento na criação em teatro, utilizando o quadro *Voilà mon cœur* como objeto de referência ou obra fonte para tradução.

## **TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO PROCEDIMENTO DE CRIAÇÃO EM TEATRO**

Busquei referências de pessoas que pesquisassem o tema por ainda não compreender muito bem como desenvolver esse “processo tradutório”; a tabela a seguir foi baseada na pesquisa de Daniella de Aguiar (citada anteriormente). Para Aguiar, algumas etapas básicas devem ser seguidas: “(I) escolha do fenômeno de interesse, (II) definição ou identificação das características do fenômeno, (III) seleção da característica a ser traduzida, (IV) exercício de tradução para dança da característica selecionada.”; em minha pesquisa desvio a IV fase da pesquisadora para a minha área de interesse, o teatro.

No meu processo, as etapas tradutórias, seguindo o procedimento de tradução (em dança) já experimentado por Aguiar, foram:

## Etapa I – Escolhendo a obra fonte a ser traduzida:

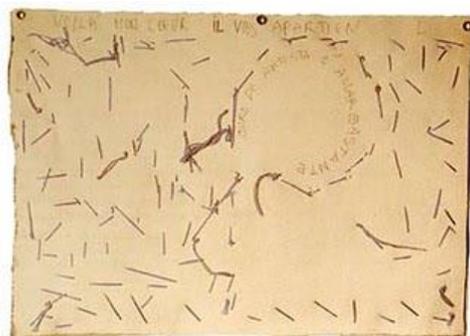
O quadro *Voilà mon cœur* (Este é o meu coração), de José Leonilson, foi minha obra-fonte ou objeto escolhido como ferramenta de anteparo para o procedimento de criação.

Para entender o quadro de Leonilson, tive que estudar sua vida e obra de maneira mais esmiuçada, de forma a conseguir compreender qual a situação social em que ele estava inserido durante a criação da obra, para só então, transcender a primeiridade em relação aos signos ali estabelecidos. Para mim, *Voilà mon cœur* representa os medos e amores de um homem romântico, um coração frágil e quebradiço de quem ama sem vergonha e sem juízo, que aceita ser exposto de forma quase que injusta consigo mesmo por uma questão de sobrevivência; quase consigo escutar a voz de Leonilson falando de seus amores, de forma confusa e tímida.



Frente do quadro *Voilà mon cœur*, de José Leonilson.

Imagem tirada do livro Leonilson: São tantas as verdades, de Lisette Lagnado.



Verso do quadro *Voilà mon cœur*, de José Leonilson.

Imagem tirada do livro Leonilson: São tantas as verdades, de Lisette Lagnado.

## Etapa II - Evidenciando as características da obra fonte:

O quadro *Voilà mon cœur*, pertencente à coleção *Ouro de artista é amar bastante*, foi feito em 1989, tem 22x30cm de área. Costurado sobre uma lona pintada de tinta acrílica dourada com uma fina tira de feltro

acinzentada na borda superior, com 26 pingentes de cristal lapidado, não possui chassi; é sustentado por três furos na borda de feltro (esquerdo, direito e centro). A escolha pelo nome em francês, de tradução “Este é o meu coração” está propositalmente em gramática errada, pois o artista tem o objetivo de transcender territórios linguísticos. Em Lagnado, encontramos as informações de que “Leonilson transita entre os idiomas português, inglês, francês, espanhol e italiano e comete erros ortográficos propositalmente, revelando muitas vezes uma recusa pelas regras da sintaxe, distorcendo a silepse do gênero.”

A partir de uma análise de caráter mais intuitivo sobre o quadro de Leonilson, selecionei as características: costura (linhas e formas), tecido (plano e textura); azul, dourado, bege e tons terrosos (cores); fragilidade, tensão, movimento, suspensão, confusão, espaços vazios.

### **Etapa III – Selecionando as características a serem traduzidas:**

As características a serem traduzidas foram selecionadas a partir dos destaques que elas ocupavam na obra-fonte, seja por visibilidade e materialidade ou por escolha estética pessoal (o que eu mais gostava ou não). Nesse estágio da tradução, senti liberdade para colocar uma “lente de aumento” somente naquilo que eu gostaria de trabalhar, afinal eu gostaria de ter liberdade para “manipular” aquela tradução a serviço do processo de criação do espetáculo que eu vislumbrava como resultado final desta pesquisa.

A primeira característica foi a mais marcante para mim e para o elenco, que fez essa análise semiótica junto comigo, em nossos ateliês de trabalho. A “costura”, além de ser uma marca registrada do artista Leonilson, aparece com força neste quadro, unindo blocos de cristais e gerando tensão, dando forma e movimento à peça, gerando uma suspensão dos pequenos cristais, criando uma confusão visual disfórmica de espaços e vazios.

A segunda característica foram as “cores”, por constituírem uma paleta de cores que transita entre azul, dourado, bege e tons terrosos.

Segundo os temas que trabalharíamos no espetáculo (questões raciais), estas cores faziam muito sentido para nós, naquele momento inicial. Posteriormente acrescentamos a cor vermelha fugindo da fidelidade à paleta de cores do quadro de Leonilson, por vontade do grupo, em ter uma cor que destoasse de todas as outras, como sinal de alerta e urgência.

A terceira característica marcante foram os “cristais”: 26 cristais, sendo 22 organizados de modo a formar blocos e 04 que emolduram o quadro em uma espécie de alinhamento perfeito, produzindo sensações e sentimentos peculiares em mim e, principalmente, no elenco de cena.

#### **Etapa IV – Exercício de tradução (transcrição) da característica (signo) evidenciado na obra fonte (objeto):**

O exercício de tradução foi experimentado em ateliês de trabalho cênico, através de jogos dramáticos e análises conceituais, juntamente com um elenco de 4 artistas da cena (Marianne Dias, Pablio Thomaz, Ronaldo Bonafro e Whander Allípio), 4 músicos (Layla Fernandes, Mariana Mendes, Maycon Simeão e Samuel Alves), minha orientadora Daniele Pimenta e o parceiro de pesquisa Marcelo Camargo, como suporte e auxílio conceitual. Utilizamos a Sala Ana Carneiro, do bloco 3M da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, como um laboratório de experimentações de práticas teatrais, sempre com o olhar voltado para a semiótica peirciana como base conceitual, em relação às teorias de tradução de Julio Plaza (tradução intersemiótica) e de Haroldo de Campos (transcrição).

A transmutação dos signos encontrados no quadro de Leonilson reverberam diretamente nas visualidades da cena do exercício teatral, tais como cenografia e figurinos.

#### **GENI PALIMPSÉSTICA: AS CAMADAS DE UMA TRANSCRIÇÃO TEATRAL**

Em diálogo com a minha orientadora Daniele Pimenta, fui apresentado ao termo palimpsesto, o que ampliou meus horizontes de novas possibilidades em meu processo criativo. O termo palimpsesto surgiu a

partir de uma prática de reutilização de pergaminhos ou papiros, na Idade Média; o texto original de um pergaminho era lavado, e posteriormente, raspado com pedra pome para dar espaço a outra escrita sobre o mesmo material, mas sem eliminar totalmente os vestígios anteriores, gerando camadas de sobreposição.

Durante as cenas, desenvolvi a tradução como procedimento criativo sobre um palimpsesto, visivelmente já possuíamos uma série de outras camadas sígnicas que de alguma forma estariam (as camadas) ali presentes no resultado tradutório: a representação dos atores, a dramaturgia textual, a musicalidade, uso de objetos e elaboração do espaço cênico, indumentárias e iluminação. A ideia era experimentarmos a recriação como procedimento, de tal forma que seu resultado fosse visto, mas que eu não me ausentasse enquanto presença criadora sobre o resultado, ou que de alguma forma ficasse refém de uma necessidade dos pressupostos de uma operação tradutora fiel e literal ao quadro de Leonilson.

Haroldo de Campos reflete sobre o termo palimpsesto na tradução criativa (transcrição): como forma de “reorganizar a partir de uma óptica ditada pelas necessidades do ‘presente de criação’”, sobre um procedimento de aspectos “fragmentados, lacunar e rasurado”; a esse procedimento dei o nome *Das Velas ao Cais*.

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradução ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de intelecção é, através dele, uma operação de crítica ao vivo. Que disso tudo nasça uma pedagogia, não morta e obsoleta, em pose de contrição e defunção, mas fecunda e estimulante, em ação [...]. (CAMPOS, p.14, 2015.)

Malandragem, bebedeira, Lapa (Rio de Janeiro), religiosidade e profanação, figuras marginais, amores desmedidos e incompreendidos, dinheiro, poder e egoísmo, são alguns elementos que compõem o contexto dramaturgico da peça *Das Velas ao Cais* experimentada em nossos ateliês de composição teatral.

Geni, é a personagem principal de nossa peça, livremente inspirada em Genival, da peça *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, escrita em 1978 e dirigida por Luíz Antônio Martinês Corrêa. A *Ópera do Malandro* é uma

adaptação dos clássicos *Ópera do Mendigo*, de John Gay, e *Ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht. Ambientada em 1940, nas calçadas de Copacabana e Lapa – RJ, a peça de Buarque possui em sua estrutura questões como: prostituição, contrabando, jogo do bicho e malandragem.

Vislumbrando ampliar as perspectivas de pesquisa dentro do ateliê de composição, para além da minha Iniciação Científica – PIBIC e meu Trabalho de Conclusão de Curso - TCC, convidei outros discentes (graduandos em música, dança e teatro) a estabelecerem uma parceria com o trabalho; todos em suas respectivas pesquisas, desde de que voltados para o eixo principal que é o uso da semiótica como procedimento de criação da cena.

Partindo dos princípios de plano/superfície, ponto, textura, cor, linha (forma), dimensão/formato, movimento, tensão e ritmo, reimaginamos cenicamente algumas características selecionadas do quadro de Leonilson para tradução. A seguir o resultado de um procedimento de transcrição utilizando o verso do quadro como referência de trajetórias espaciais do exercício cênico:



Verso do quadro *Voilà mon cœur*, de José Leonilson. Imagem tirada do livro *Leonilson: São tantas as verdades*, de Lisette Lagnado.

Resultado de uma reimaginação topográfica, baseada no verso do quadro *Voilà mon cœur* da transcrição teatral *Das Velas ao Cais*.  
*Arquivo pessoal.*



Em um dos exercícios, o jogo proposto foi que redesenhássemos o verso do quadro no chão; a trajetória ali presente definiria a posição dos atores e nos forneceria alguns “desenhos” da cena em construção. A ideia de costura - o que dá forma e sentido, o que cria espaços e significados - nesse momento, pareceu fazer mais sentido para nós enquanto procedimento de

criação, do que como isso se relacionaria com o público enquanto estrutura de signos.

Em cena, as meretrizes Fichinha (Ronaldo) e Jussara (Marianne) discutem sobre o casamento de Max Overseas e Vitória de Duran. Madame Satã (Whander) e Nona (Pablo) observam; ao fundo os músicos (Samuel, Maycon, Mariana e Layla) acompanham da mesa de bar.



A priori, o figurino foi pensado de forma singular para cada personagem, de acordo com as personalidades e características que surgem durante o processo criativo. Cada meretriz utiliza um vestido único, desenhado para o corpo de cada ator/atriz, que possui algumas inscrições e costuras (marca forte das obras de Leonilson) que bordam o corpo do vestido, de acordo com signos escolhidos por cada um.

Partindo do referencial de alguns signos que Leonilson utilizava com frequência e que fazem relação com o trabalho, brincamos com as visualidades para agregar ao trabalho como camada sígnica, além de explorar o processo tradutório do pequeno *Voilà mon cœur*, de Leonilson. No vestido, é possível observar também o nome de figuras brasileiras marginalizadas e mortas brutalmente nas últimas décadas, na tentativa de rememorar-las, reafirmando que suas histórias não serão esquecidas.

Existem 3 divisões no bordado dos figurinos: os bordados de cor marrom – desenhos que ampliam o repertório sígnico; os bordados de cor vermelha – sujeitos marginais (que vivem à margem da sociedade) brutalmente assassinados; e os bordados nas cores azul – palavras (como os cristais) frágeis e perigosas.

Os vestidos foram desenhados pela “bixa-artista” Whander Allípio e, posteriormente, bordados e tingidos por mim, por meio de corantes para tecido e recursos alternativos para efeitos específicos, como infusões em chá mate, chá de hibisco, casca de cebola e betume. Feitos de algodão cru, pela

proximidade com a base do quadro de Leonilson, nosso objetivo era reinventar “quadros-corações” que vestissem seus corpos, para serem expostos e apreciados em uma grande avenida.



Alguns croquis de figurinos do espetáculo *Das Velas ao Cais*, feitos pela figurinista e atriz Whander Allípio.

Fonte: arquivo pessoal do autor.



Teste de cor e procedimento de tintura, em infusão de chá matte e corante bege, para os figurinos do espetáculo.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

Bordado feito sobre tecido de algodão cru tingido.  
Fonte: arquivo pessoal do autor.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acredito que esta pesquisa possa contribuir para a área de estudos e pesquisa em artes cênicas, com ênfase em semiótica e processos de criação teatral. Para nós artistas, o compartilhamento de experiências enquanto fazer artístico é de extrema importância, como recurso ampliador das discussões em questão.

Conhecer a realidade em que estamos inseridos e refletir sobre ela, é transcender o mundo vivido, é sair do presente para ir ao mundo das ideias, da reflexão; é ultrapassar a realidade, exercendo assim uma atividade produtiva de criar sentidos para o mundo e para a vida de todo e qualquer indivíduo. Encontrar-se culturalmente, e refletir sobre isso, é valorizar a própria história, tanto como indivíduo, quanto como sujeito-social, tornando-se um sujeito crítico e saindo do “senso comum” do “não-consciente”.

Utilizando a semiótica como procedimento criativo, encontro uma capacidade de analisar os signos como uma possibilidade de também construir conhecimento, já que para Peirce “a arte do raciocínio é a arte de organizar tais signos e de obter conhecimento rumo a verdade”. Segundo Köche, o homem é um ser jogado no mundo condenado a viver a sua existência; por ser existencial, tem que interpretar a si e ao mundo em que vive, atribuindo-lhes significações; o conhecimento depende da forma pela qual se chega a essas representações.

Assim, a partir do uso da tradução intersemiótica como procedimento de criação em *Das Velas ao Cais*, concluo que esse tipo de procedimento criativo colabora fortemente para um processo mais rico em detalhes, fornecendo ao tradutor-criador substrato teórico-prático para uma criação mais refinada, indicando as diferentes instâncias a serem trabalhadas durante o procedimento tradutório.

Desta forma, podemos observar que este tipo de ferramenta leva o artista-tradutor-criador a refletir sobre suas escolhas estéticas a partir de seu repertório pessoal, no intuito de expandi-lo, em diálogo com a capacidade de significação da realidade como forma crítica de construção de conhecimento.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

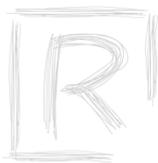
- AGUIAR, Daniella. Tradução intersemiótica como ferramenta pedagógica, artística, e conceitual na criação em dança. **Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança**. Natal: Anda, 2017. P. 350-364.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. **Filosofando**: Introdução à Filosofia. – 4. ed. – São Paulo: Moderna, 2009.
- ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade e Letras da UFMG, 2006.
- BRECHT, Bertolt. **Ópera de três vinténs** [manuscrito] / Bertolt Brecht, música, Kurt Weill ; tradução de Luís A. Corrêa. s.l.; s.d.
- CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2015. 256 p.: (Estudos; 315).
- CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo. **Sob o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- GAY, John. **A ópera do mendigo**. Curitiba: UFPR, 2007.
- HOLLANDA, Chico Buarque. **Ópera do malandro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978
- KÖCHE, José Carlos. **Fundamentos de metodologia científica**: teoria da ciência e iniciação à pesquisa. Petrópolis, RJ: Vozes. 1997.
- LAGNADO, Lisette. **Leonilson**: são tantas as verdades = *so many are the truths*. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1998.
- NAME, Daniela. Leonilson, palavra e imagem: cartografia de afetos na arte brasileira dos anos 1980. **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**: arquivos, memórias, afetos. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.
- PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PYN, Anthony. **Explorando as teorias da tradução**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2017 – (Estudos; 46 / dirigida por J. Guinsburg).

STEIN, Stephen J. *The Shaker Experience in America*. Connecticut: Yale Univ Pr, 1992, p. 1-8.

Recebido em agosto de 2020.  
Aprovado em setembro de 2020.  
Publicado em outubro de 2020.



(D)ESCRITAS  
pistas e inacabamentos técnico-poéticos da performance  
*experimento para (des)ocupação*

*Bárbara Conceição Santos da Silva<sup>1</sup>*

**RESUMO**

Este artigo apresenta e discute o diário de bordo como um dispositivo que auxilia no desvendamento da experiência artística de uma performance e a validação do mesmo no contexto pedagógico, valorizando a experiência em uma dimensão que é vivida de modo único por cada pessoa.

**PALAVRAS-CHAVE:** acompanhamento de processos, diário de bordo, experiência artística, técnicas somáticas

ESCRITURA/ DESCRIPCIÓN  
huellas y inacabados técnico-poéticos de la performance  
*experimento para (des)ocupação*

**RESUMEN**

Este artículo presenta y discute el diario de abordó como un dispositivo que auxilia en el desvendar de la experiencia artística de una performance y la validación del mismo en el contexto pedagógico, valorando la experiencia en una dimensión vivida de modo singular por cada persona.

**PALABRAS CLAVE:** acompañamiento de procesos, diario de abordó, experiencia artística, técnicas somáticas

(DES/INS)CRIBE  
techno-poetic traces and incompleteness in the performance  
*experimento para (des)ocupação*

**ABSTRACT**

This article presents and discusses the logbook as a device that helps unveiling the creative experience of a performance and its validation within a pedagogic context, valuing the unique way in which each person experiences it.

**KEYWORDS:** process tracking, logbook, creative experience, somatic techniques

\*\*\*

---

<sup>1</sup> Artista da dança, docente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutoranda pelo PPGAC da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). E-mail: [barbaracss4.9@gmail.com](mailto:barbaracss4.9@gmail.com). A pesquisa encontra-se em andamento e entrelaça os campos da dança, somática e performance. Orientadora: Dra. Maria Enamar Ramos.

Como professora e artista da dança venho utilizando nos últimos cinco anos um dispositivo comum para acompanhamento de processos pedagógicos e artísticos: o diário de bordo. Este dispositivo foi adotado para o registro do *Experimento para (des)ocupação*, performance que venho desenvolvendo desde 2016 e que integra a pesquisa de doutorado em andamento. Embora o registro escrito não acompanhe todas as apresentações realizadas até o momento, o diário é uma atividade que visa registrar as impressões do que foi vivido a cada experiência. Para que tal dispositivo dê conta de cumprir seu objetivo é necessário que a escrita acompanhe o acontecimento para que o frescor das sensações não escape ao registro das mesmas; uma escrita sensível que revele no/pelo corpo a experiência. Através da linguagem escrita em primeira pessoa prestigia-se o acompanhamento de processos, sejam esses criativos, pedagógicos e/ou de pesquisa e considera-se o corpo como indissociável da mente. A atenção para essa indissociabilidade se ancora no pressuposto de que a experiência corporal produz conhecimento sobre si e sobre o mundo, assim como o pensamento e a escrita produz corpo e é corpo. Considera-se também que a escrita não é sobre a experiência, mas é realizada com ela.

A artista-pesquisadora Janaina Leite (2017) no livro *Autoescrituras Performativas*, resultante de sua pesquisa de mestrado, aponta o diário como uma das formas de “escritas do eu”, tendo também a autobiografia e a autoficção, como recursos para visibilizar essa fala em primeira pessoa, advindo todos, de acordo com a autora, do campo da teoria literária. “Narramos nossas vidas e ideias de nós como atos de fala que têm como função performar uma imagem de nós mesmos e daquilo que chamamos de nosso passado. Trata-se de uma imagem de algo ausente” (LEITE, 2017, p. 09).

No que refere ao registro das apresentações da performance, o diário visa elucidar as estratégias compositivas empreendidas em tempo real, assim como o acervo poético que é mobilizado. Tendo em vista ser uma obra de caráter performativo que prescinde de ensaio prévio e lida com a improvisação, registrar impressões, memórias, estados de atenção,

sensações, revelam os assuntos e os distintos modos de com-por e de como são regulados os estados de presença na mediação com o público. Este trabalho, impulsionado pelo contexto do golpe político que sofremos no Brasil em 2016 e pela minha impossibilidade de acompanhar de modo efetivo o movimento #OcupaMinc por ocasião do fechamento do Ministério da Cultura, tornou-se urgente e imperativo para que eu pudesse me sentir parte de uma ação (micro)política. No primeiro experimento<sup>2</sup> portava duas malas pesadas e sem rodinhas. A ação inicial foi se deslocar no/pelo espaço transportando-as de diferentes maneiras e descobrir, enquanto fazia, como lidar com uma, das três questões disparadoras que tecem a performance: *o que você junta? O que você ocupa ou com o que você se ocupa? O que faz você mudar de lugar?*

Penso que seja cuidadoso salientar que a necessidade da escrita sobre a experiência de performar esses atravessamentos foi surgindo paulatinamente à medida que percebia que cada apresentação era única, diferente da outra, embora existisse um universo comum, mas também, particularidades associadas ao contexto do evento que abrigava a apresentação e meu estado de ânimo no dia. Escrever sobre a performance auxilia o artista a tecer, alinhar, quando não, consolidar as experiências transformando-as em conhecimento e /ou em disparos criativos. Sabendo que esse recurso acompanha muitos processos de criação, pode-se optar por uma linguagem mais poética ou usar a descrição para registro das ocorrências. Podem compor sua tecedura: desenhos, mapas, poemas, rabiscos, palavras aparentemente aleatórias, fotos e materiais utilizados ou produzidos na vivência. O diário de bordo revela uma escrita íntima e sensível do acompanhamento de um processo e oportuniza ao artista-pesquisador a ressignificação da experiência com um olhar mais distanciado, crítico, analítico do evento que o mobilizou.

Leite (2017) identifica a partir da sua experiência artística, quatro formas de registro de diário: 1. Como narrativa textual do vivido (uso mais

---

<sup>2</sup> Foi apresentada pela primeira vez em agosto de 2016 na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia, sediada da Universidade Federal da Paraíba, em João Pessoa.

comum de dar forma escrita às próprias vivências e reflexões sobre elas); 2. Como registro-imagem da experiência (através de fotos ou vídeos se produz imagens da experiência e se captura uma impressão desta); 3. Como acúmulo de indícios da experiência (cartografias, acervos, inventários que formam um tipo de memorial da experiência); e 4. O diário de processo (pode-se lançar mão dos recursos já elencados anteriormente – escrita, imagens, pistas – tendo como objeto a própria criação, podendo o registro de o processo criativo compor a obra final).

Para realizar a comunicação do resumo que originou a escrita deste artigo no 2º Encontro de Pesquisas em Andamento<sup>3</sup> da Universidade Federal de Uberlândia, optei por realizá-la no formato de uma ‘desmontagem’, imbuída de me colocar no exercício constante de criação e de me aproximar da sensação que me conecta com o fazer performativo, que é lidar com o não-saber e a reinvenção de si. O desafio estava posto: como fazer uma desmontagem a partir dos diários? Antes mesmo de responder como fazê-la a partir do resumo proposto é entender o que é uma desmontagem?<sup>4</sup> Reuni os registros escritos e o acervo de imagens (fotos e vídeos) para tecer os argumentos. Como bem descreve a atriz e pesquisadora do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade Estadual de Campinas (grupo LUME), Ana Cristina Colla: “eleger linhas sobre o que narrar e depois ir enovelando as linhas e criando uma narrativa múltipla, fragmentada, que dê conta do concreto e do sensível” (COLLA, 2019, p. 19). Ao reunir esse material e me deparar com as imagens foi que pude identificar com mais nitidez as ignições compositivas na relação com o público, o suporte do uso de diferentes materiais, rememorar sensações, o engajamento físico e as tomadas de decisão. Assim, a desmontagem foi tecida com os fragmentos de diário escrito, descrição de ocorrências, fotos, figurino e o próprio corpo em movimento, (re)performando a obra, ao desnudar as pistas de suas ignições. “RECONTAR é sempre um ato de

---

<sup>3</sup> Cujo tema foi “Processos de Preparação e Criação – Corpos, Poéticas, Memórias e Políticas” realizado de 07 a 10 de novembro de 2019, em Uberlândia.

<sup>4</sup> Cf.: DIÉGUES; LEAL, 2018.

criação, pois envolve memória e seu fluxo circular e contínuo, em constante atualização” (COLLA, 2019, p. 21). Neste exercício de comunicação, cada elemento foi identificado como um arquivo que, ao ser revisitado, possibilitou o engajamento na tecedura de uma poética habitada pelas diferentes materialidades dos rastros, mas que difere da que a originou.

Recorrer aos arquivos não é apenas revirar o passado que foi alvo de registro. Há também o pensamento de quem o constituiu e o ordenou, pois não existe uma forma natural de acumular imagens, a não ser dentro da perspectiva sempre fracassada de acumular todas as imagens. [...] A utilização do material de arquivo é uma estratégia subjetiva, estética e, ao mesmo tempo, ético-política (LEITE, 2017, p. 23).

Revisitando o percurso e as ações realizadas, das oito apresentações desta performance, três comunicações performativas e um artigo publicado, três experiências de performance (2018 e 2019) foram alvo de escrita em diário de modo que o registro-imagem é parte importante para montar esse “quebra-cabeça”, pois fornece rastros de vários aspectos desta obra, em contínuo processo, e me possibilita conectar e atualizar memórias. “Hoje eu vim desocupar minhas expectativas”<sup>5</sup>. O registro pós-performance possibilita revelar as ignições e estratégias que são acionadas em tempo real para torna-las mais conscientes e passíveis de jogar, refazer, redirecionar, recompor afetando a obra pelo próprio fazer. “Fazer o experimento dentro do seminário de/por mulheres acionou em mim contextos imagéticos relacionados a questões sobre gênero, identidade e violência” (DIÁRIO DE BORDO, 27 jul. 2018)<sup>6</sup>. Deste modo, muito menos centrado na descrição do que é feito, o diário agrega informações sobre imagens que podem ser mobilizadas pelo contexto que abriga a apresentação, pelos comentários do público, pelas sensações, pelos recortes espaciais, mesmo que tais registros pareçam como dados soltos, desconexos.

Um diário é necessariamente descontínuo; ele é **lacunar**, **alusivo** (como não é feito para o outro, ele serve de signo mnemônico para aquele que escreveu, no qual por meio de pequenos rastros ele pode chegar a conteúdos que não estão expressos ali), é ainda **redundante** e **repetitivo** (podemos pensar nos temas que nos

---

<sup>5</sup> Fala que compôs a segunda apresentação do Experimento, durante o 8º Fórum de Coordenadores dos Cursos Superiores de Dança, realizado na UFPB no período de 19 a 22 de setembro de 2016.

<sup>6</sup> Fragmento do diário de bordo da autora.

perseguem como trabalho, relacionamentos amorosos e família) e **não narrativo** (mesmo se cada entrada conta alguma coisa, um diário não é construído em seu todo como uma narração). [...] é interessante pensar que um diário é necessariamente escrito sob o signo do presente (LEITE, 2017, p. 20) (grifo nosso).

A auto-observação, acionada pela percepção de si em ação, é uma solicitação contínua, constantemente requisitada que permite identificar como nos comportamos diante de uma dada situação e como ela reverbera e continua nos movendo, dias, semanas após o evento que a mobilizou. Na escrita ou no registro-imagens referentes à performance e aos diários dos artistas-estudantes podem ser observadas esforços, posturas, pensamentos, imagens, sensações, ajustes, afetos, insights, memórias e nos localiza quanto aos êxitos e dificuldades encontradas diante de uma tomada de decisão quando se refere à cena ou a qualidade da execução de uma dada tarefa. “Uso o apoio delas para me desmanchar. Saio dos braços delas e me coloco em diferentes posições invertidas” (DIÁRIO DE BORDO, 27 jul. 2018)<sup>7</sup>.

Uma abordagem que influencia e nutre meu olhar na/com a experiência é o Movimento Autêntico (M.A). Trata-se de uma prática somática relacional do testemunho e que tem me auxiliado na construção de uma gramática para nomear o que acontece comigo enquanto danço. Apesar de no contexto desta prática o movedor mover de olhos fechados diante de, pelo menos, uma testemunha, o que ela me ensina e me ajuda a enxergar é justo como observo, nomeio e expresso minha sensação durante e pós-performance. A escrita no M.A é orientada a partir das perguntas: o que eu vejo? O que eu sinto? O que eu imagino? O que tudo isso tem a ver comigo? A aproximação da escrita do diário com essa prática ocorre por possibilitar o acionamento da testemunha interna na relação comigo mesma, com os materiais e com o público. É uma abordagem que tenho praticado com Soraya Jorge desde 2016 e que é um dos pilares da pesquisa em andamento.

Lidar com o não-saber, no sentido de se colocar no exercício da criação no tempo em que ela ocorre, é um grande desafio que tem sido, aos poucos, preenchido com certo nível de estabilidade no fazer performativo devido algumas recorrências compositivas neste trabalho. Apesar desta

---

<sup>7</sup> Fragmento do diário de bordo da autora.

percepção, ainda prevalece uma margem de risco e reinvenção a cada apresentação. E surpresas podem ser deflagradas durante uma apresentação como revela o trecho abaixo:

Ao ter meus livros no chão disparo um movimento espasmódico, vibratório que repercute em todo corpo como intenso tremor. Ao perceber o que meu movimento deflagra, me pergunto no meio da ação: como interromper esse fluxo de imagens e a instauração deste estado de corpo para dar contorno a quem assiste? Tenho que fazê-lo? Como o próprio corpo poderia resolver tal impasse diante da atitude de auxílio na qual público se coloca? (DIÁRIO DE BORDO, 22 set. 2019)<sup>8</sup>.

Como autorregulo os estados tônicos e como colaboro deliberadamente com as imagens que construo em cena? Perguntas similares a essa aparecem como registro nos diários que indicam uma inquietação que pretende compreender como crio em tempo real. O que me faz agir de um modo e não de outro? Como conecto o que somente eu acesso com as ocorrências que deflagra ou são deflagradas durante a performance? A mala pesada é um mote; o peso age no meu corpo e instaura diferentes paisagens e me permite manuseá-la de distintos modos. O que carrego nela? Estou de passagem? Estou chegando? Estou partindo? Continuo no movimento incessante de descobrir como lido com as perguntas disparadoras enquanto performo através de ações no/pelo corpo: as respondo, pergunto ao público, revelo materiais. Olho para essas experiências de performance interessada em identificar e refletir como se dão as articulações que estou nomeando de “somato-poéticas” na criação de performances em dança. “Somato-poéticas” se referem às confabulações que são deflagradas desde o aparato sensório-motor; como o conhecimento somático pode atuar como ignição na criação. Como o soma (inter)age, afeta e é afetado pelos dispositivos criativos- nesse trabalho, as perguntas disparadoras, a mala pesada e sem rodinhas, o salto alto, os elementos repetíveis e a relação com o público- privilegiando a experiência em performance, o acontecimento no momento em que ele ocorre.

---

<sup>8</sup> Fragmento do diário de bordo da autora. Apresentação realizada durante o 11º Seminário Angel Vianna, no entorno da galeria do Teatro Cacilda Becker, em 21 de setembro de 2019 na cidade do Rio de Janeiro-RJ.

Interpelo um pedestre que caminha na mesma direção e o pergunto: o que você junta? (DIÁRIO DE BORDO, 22 set. 2019)<sup>9</sup>.

Friccionar as situações cotidianas me fizeram mudar de lugar. [...] Me ocupo com as minhas paisagens internas transformando minhas dores em fragmentos poéticos (DIÁRIO DE BORDO, 10 jun. 2018)<sup>10</sup>.

Eu me sinto tão cansada! Desde 2007 que eu me sinto assim (INFORMAÇÃO VERBAL, 2018)<sup>11</sup>.

Memória que me conecta a um lugar da infância – a Cidade Baixa. Pertencimento por evocação da memória (DIÁRIO DE BORDO, 10 jun. 2018)<sup>12</sup>.

Os rastros da experiência no corpo ecoam na palavra falada, na palavra escrita, na sensação que se atualiza ao lembrar a ambiência da apresentação ou a recontar o ocorrido. Isso é sobre mover e ser movido na presença da lembrança do vivido; tem carne, tem memória.



**Foto 01 e 02:** Apresentação durante o evento Residência artística: (Pós) re-performar o afeto, realizado no dia 10 jun. 2018 nos arredores da E.M.E.F. Antonio Santos Coelho Neto, localizada no bairro da Penha – João Pessoa/PB. Por Amanda Jerônimo.

Na foto acima, o corpo na relação com o peso da mala e das bolsas que foram agregadas à performance, com a pedra e o salto alto na busca da instabilidade que parece instaurada em diálogo com a paisagem interna, como revela o registro do dia: “Meus sapatos de salto alto me reestruturam e me fazem sentir forte, apesar das faltas, das partidas, das dores, dos

<sup>9</sup> Fragmento do diário de bordo da autora.

<sup>10</sup> Fragmento do diário de bordo da autora.

<sup>11</sup> Fala da autora durante uma apresentação realizada em 04 de agosto de 2018.

<sup>12</sup> Fragmento do diário de bordo da autora.

abandonos” (DIÁRIO DE BORDO, 10 jun. 2018)<sup>13</sup>. A tomada de decisão por onde trilhar o espaço da rua é consciente e de partida, uma estratégia que pretende desafiar o corpo a rearranjos motores e criar janelas que se abrem para diferentes paisagens na interlocução com o público. Ao final desta apresentação, aos poucos as bolsas são devolvidas aos seus respectivos donos, e a cada um, uma frase é sussurrada ao ouvido: “nem tudo que carrego eu junto”.

No registro abaixo, destaco o manejo com os materiais e como o público é capturado à participação, seja de modo silencioso, em acordo pelo olhar, ou mesmo pela receptividade corporal, ou ainda, pelo convite explícito para compor a cena ao receber a mala que é lançada a certa distância (foto 04) e ao auxiliar o empilhamento dos livros nas costas (foto 03). São acontecimentos que não são previsíveis e que exigem maleabilidade poética, disponibilidade, escuta corporal e sensibilidade que conectam esse tecido pelo fazer performativo, via corpo. À essa habilidade estou nomeando de circuitação somato-poética.



**Foto 03 e 04:** Apresentação dentro da IX Mostra Universitária Artes em Cena, realizada em 21 de maio de 2018, na UFPB. Por Daniel Diniz.

“Acompanhar processos” é uma característica importante do método da cartografia. A reunião de professores e pesquisadores brasileiros afinados com o pensamento Gilles Deleuze e Felix Guattari e empenhados na resolução dos impasses metodológicos que envolvem as pesquisas qualitativas resultou, após dois anos de seminários e estudos, na publicação

<sup>13</sup> Fragmento do diário de bordo da autora.

do livro *Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (2015). O método contempla pesquisas que apresentam a necessidade de investigar processos em sintonia com o caráter processual da investigação e é por isso que ela aqui é apresentada como possibilidade de orientar a pesquisa em andamento, cuja performance anima a escrita desta reflexão.

A utilização do diário como dispositivo para o trabalho de cientistas data do início do século XIX quando se deslocam dos laboratórios de pesquisa para o campo. Ele se apresenta como um desvio metodológico em função das mudanças da política de pesquisa impostas pela necessidade de viagens a outros continentes, quando o diário foi tomado como nova narratividade (BARROS; PASSOS, 2015).

Os organizadores desta obra esclarecem que a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o *metá-hódos* em *hódos-metá*. Isso significa que a pesquisa em vez de se constituir um caminho predeterminado por metas definidas *a priori*, é durante o percurso que se define as metas. Essa condição, no entanto, não prevê ausência de rigor, mas um redimensionamento da sua compreensão. “A precisão não é tomada como exatidão, mas como compromisso e interesse, como implicação na realidade, como intervenção” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p. 11). O método da cartografia tem sido um grande aliado para visibilizar e abrigar a investigação de criação artística justamente por essa característica central de acompanhar processos.

Ainda debruçada sobre a cartografia, a pista 1 apresentada por Passos e Barros (2015) discute a inseparabilidade entre conhecer e fazer, entre pesquisar e intervir, de modo que defendem que toda pesquisa é intervenção. O sujeito, como aquele que conhece, e o objeto, como o que ou quem é conhecido estão co-implicados. Consideram ainda a importância de não se orientar a pesquisa pelo o que supostamente já se sabe – o *know what* é substituído pelo modo de fazer – o *know how*. Desloca o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, “do saber na experiência à experiência do saber” (BARROS; PASSOS, 2015, p. 18). Na presente reflexão

o diário pretende cumprir o papel de desvendar, apontar rastros de como a criação se dá enquanto é realizada, ou seja, revela o fazer-saber.

No contexto pedagógico, desde 2013 venho solicitando a apresentação de diários de bordo como requisito parcial de finalização do período aos alunos do primeiro semestre do curso de Licenciatura em Dança da UFPB, para acompanhamento de componentes curriculares de caráter prático-investigativo. O diário visa registrar como o artista-estudante processa as informações pela experiência no/pelo corpo na relação com diferentes materiais, tais como: estruturas ósseas, bastões, escovas, bolinhas de tênis, livros, argila, tinta, papel, discos de rotação, discos de equilíbrio, bandas elásticas, tecido, pedras, argolas, espaguete de piscina, garrafas plásticas, milho de pipoca, bacia com água quente e sal grosso. “Com bolinhas de tênis dentro de uma meia formou-se um kit para massagear, explorar, sentir as costas. Me surpreendo com a eficácia desses itens tão benéficos para auxiliar na exploração do corpo” (DIÁRIO DE BORDO, 11 fev. 2019)<sup>14</sup>. Esses materiais são utilizados em dinâmicas de grupo, trabalhos em duplas e individuais dentro do componente curricular Técnicas Somáticas<sup>15</sup>. Nem sempre as escritas se referem aos materiais utilizados como referido acima, mas visibiliza a reverberação da vivência no/pelo corpo dando voz à mudança perceptiva, a relativização de crenças limitantes, a mobilização de afetos, a evocação de memórias, a descobertas sobre você no mundo, a sua existência individual e relacional.

A aula de hoje me fez acessar na volta das férias, o meu cuidado (olhar, perceber, cuidar/entender anatomicamente e fisiologicamente as estruturas e movimentação) com a minha coluna, a qual tenho a ideia dela ser muito importante, sensível e assustadoramente difícil de ser trabalhada. Ela que influencia totalmente minha organização no mundo, minha postura, pela minha história até hoje. Depois da aula, eu sei que ela não é tão assustadora e que trabalhar ela é inevitavelmente necessário e crucial para entendimento e construção pessoal e artística de minha pessoa (DIÁRIO DE BORDO, 11 fev. 2019)<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Fragmento do diário da estudante PCRB.

<sup>15</sup> Para esta escrita estou considerando a experiência de ensino do componente curricular Técnicas Somáticas durante o semestre 2018.2 com alunos ingressantes neste ano.

<sup>16</sup> Fragmento do diário da estudante RMLA.

Hoje vivi o encerramento da primeira fase desse P1 que está sendo incrível! Cada aula me confirma e me descobre tanto! Sinto que além de estar mergulhando num universo de conhecimentos e possibilidades, estou mergulhando num lugar de criação e afetos. E é uma maravilha poder sentir tudo isso junto ao pessoal dessa disciplina (DIÁRIO DE BORDO, 14 dez. 2018)<sup>17</sup>.

Nessa aula de hoje, consigo entender mais sobre os movimentos “esquecidos” do meu corpo, abordados na leitura antecipada do capítulo Educação Somática. E mais, sinto um sentimento de liberdade enquanto dançava com toda turma, um influenciando o movimento do outro e simultaneamente cada um de nós nos singularizando e nos isolando na própria manifestação em conjunto (DIÁRIO DE BORDO, 10 dez. 2018)<sup>18</sup>.

Como já mencionado anteriormente, no *Experimento para (des)ocupação* as materialidades são outras: mala pesada e sem rodinhas, sapato tipo scarpin em ambiente cujo chão é instável, bolsas ou livros ou peças de roupa ou qualquer material repetível. O corpo em diálogo com sua paisagem interna e com o público se constitui matéria viva e mote investigação. O diário, como dispositivo que auxilia no desvendamento de um processo, valida a experiência para o sujeito que a vive e ainda dá conhecimento a uma dimensão que é vivida de modo único por cada pessoa. A escrita, independente da superfície, seja ela no corpo, no papel ou na captura de imagens, inaugura um registro que é manuseável, dinâmico e vivo. Ao registrar, cria-se memória. Parte da estratégia adotada na comunicação deste artigo foi a narração do que me ocorre quando performo e, de algum modo, ao atualizar essas memórias (re)crio camadas, me misturo com o que me atravessa no momento presente para assegurar que o vivido ganhe uma permanência, mesmo que provisória.

Mas narramos também para não esquecer. Para não deixar que esqueçam. E como diz Ricoeur, mesmo diante de toda desconfiança que colocou sob suspeita toda cadeia do lembrar- a percepção da cena vivida, a capacidade de retenção da memória e a narrativa tornada literatura- ainda não temos nada melhor do que a memória, do que o relato de alguém que diz “eu vivi”, “eu estava lá”, para saber que algo aconteceu (LEITE, 2017, p. 09).

\* \* \*

---

<sup>17</sup> Fragmento do diário da estudante SRGM.

<sup>18</sup> Fragmento do diário da estudante RMLA.

## REFERÊNCIAS

COLLA, Ana Cristina. O corpo da palavra ou a palavra do corpo: a escrita como criação. **Rascunhos**, Uberlândia, v. 06, n. 02, 2019, p. 08-22.

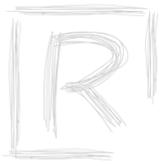
DIÉGUES, Ileana; LEAL, Mara (Orgs.). **Desmontagens**: processos de pesquisa e criação nas artes da cena. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

LEITE, Janaína F. **Autoescrituras Performativas**: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2017.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. Apresentação. In: \_\_\_\_\_. (Orgs.). **Pistas do Método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. (p. 07-16).

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina B. de. A cartografia como método de pesquisa-intervenção; Diário de Bordo de uma viagem-intervenção. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do Método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015. (p. 17-31; 172-200).

Recebido em agosto de 2020.  
Aprovado em setembro de 2020.  
Publicado em outubro de 2020.



## MEMÓRIAS DE UMA CORPA GESSO processo de criação de Um Grito

*Ana Flavia Felice<sup>1</sup>*

### RESUMO

Este texto propõe, seguindo o fluxo da memória – meio escolhido para nortear um relato de experiência - compartilhar o processo de criação da desmontagem cênica “Um Grito”. Um experimento que tensiona os papéis sociais impostos à mulher, seus silenciamentos e culpas, em uma ação poética disruptiva. Apresentando uma investigação que inclua, como parte do conhecimento acadêmico, a subjetividade e o aspecto pessoal, partindo do pressuposto que qualquer conhecimento produzido não deverá ser neutro, objetivo ou universal.

**PALAVRAS-CHAVE:** ação disruptiva, corpos femininas, desmontagem cênica, performance

## RECUERDOS DE UNA CUERPA YESO proceso de creación de Un Grito

### RESUMEN

Este texto propone, siguiendo el flujo de la memoria – un medio elegido para guiar la creación de un relato de experiencia – compartir el proceso de creación del desmontaje escénico: Un grito. Un experimento que se propone como una acción poética disruptiva, que pretende cuestionar los papeles sociales impuestos a las mujeres, sus silencios y culpas. Presentando una investigación que incluya como parte del conocimiento académico la subjetividad y el aspecto personal, asumiendo que cualquier conocimiento producido no debe ser neutral, objetivo o universal.

**PALABRAS CLAVE:** acción disruptiva, cuerpos femeninas, desmontaje escénico, performance

## MEMORIES OF A PLASTER BODY process of creating A Scream

### ABSTRACT

This text proposes, following the flow of memory – a means chosen to guide the creation of an experience report – to share the process of creating the scenic disassembly: A Scream. An experiment that proposes itself as a disruptive poetic action, which intends the social roles imposed on women, their silences and guilt. Presenting an investigation that includes as part of the academic knowledge the subjectivity and the personal aspect, assuming that any knowledge produced should not be neutral, objective or universal.

**KEYWORDS:** disruptive action, female bodies, scenic disassembly, performance

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Artes da Cena (UNICAMP, 2019-2023) inserida na linha de pesquisa “Poéticas e Linguagens da Cena” sob orientação de Verônica Fabrini Machado de Almeida. Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU - 2017). Performer, atriz e Gestora Cultural na área de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, como administradora do Cineteatro Nininha Rocha do Centro Municipal de Cultura de Uberlândia. anafelice@gmail.com.

Escrever sobre processos da cena, transformar em palavras a experiência artística vivenciada, nunca é tarefa fácil. Como poderia, então, escrever sobre uma experiência artística que reflete, revela, reflete, tensiona, recria outras experiências artísticas anteriormente experimentadas?

Apenas duas frases e paro o que estou fazendo. Saio da frente do computador para pensar. Volto. Memória: palavra tantas vezes repetida durante o processo de criação de “Um Grito”, como representação de minha própria realidade, (re) construída em cena, articulando o íntimo com o público, o singular com o coletivo, o passado com o presente; trazendo, de meu ponto de vista, novas realidades subjetivas. Segundo Andréa Stelzer “a história oral dessas subjetividades tem sido fundamental ao diálogo que possibilite uma reconstrução da memória pessoal e coletiva, com ênfase na recuperação de acontecimentos concretos e das vozes oprimidas e silenciadas pela história oficial” (STELZER, 2019, p.235). Acredito que a percepção e a reinvenção destas subjetividades, por meio de depoimentos pessoais, presentes tanto na obra “Um Grito”, quanto na escritura deste texto, são capazes de alterar a própria dinâmica social.

A desmontagem cênica “Um Grito” evoca performances realizadas por mim (e seus desdobramentos), ao mesmo tempo em que evoca quem sou, tanto como indivíduo quanto sujeita social e política. A partir de depoimentos pessoais, revisito passados e, ao mesmo tempo, mobilizo encontros no presente – propondo desestabilizá-lo, sugerindo transgressões no futuro. A pesquisadora Patrícia Leonardelli afirma, sobre o depoimento pessoal, que ele é “construído pela memória criadora, e suas singularidades processuais atestam a riqueza de possibilidades que essa função nos oferece para reinventar a existência” (LEONARDELLI, 2010, p.192).

Ainda acompanhado o pensamento de Leonardelli:

A memória, quando trabalhada em função da construção do depoimento pessoal – a disposição dos conteúdos históricos do performer para a criação – exige um trânsito criativo, intenso e, por vezes, acelerado entre os conhecimentos apreendidos e em apreensão, a ponto de um se misturar de tal forma ao outro que já não se pode falar em núcleos fechados de experiência armazenada, mas em fluxo de contaminações do vivido. (LEONARDELLI, 2010, p.192).

Assim, a memória, não apenas como retenção de uma vivência anterior, mas como retorno à experiência, capaz de mobilizar pessoas, espaços e tempos, é elemento fundante para criação da desmontagem cênica “Um Grito” e também para a reflexão que começo a desenvolver. Objetivo tecer discursos contra uma lógica dominante, refletir e questionar, a partir de minhas experiências, a construção da identidade social “mulher”, tensionando os estereótipos criados a partir de uma memória coletiva.

Seguindo o fluxo de minha memória, misturando primeira e terceira pessoas como quem viveu e quem observa o vivido; visita e revisita o que ainda está em meu corpo; o que marcou e ficou (ou o que passou, mas de alguma forma continua pulsando); tentando respeitar suas voltas, interrupções, reconstruções, limitações; criando pontes e, sem deixar de dialogar com outras artistas pesquisadoras<sup>2</sup> da cena, deslizo em palavras o processo de criação de “Um Grito”, vivenciado no primeiro semestre de 2019, durante o curso “Escritas da cena – desmontagem cênica como estratégia de reflexão e criação de artistas da cena”, conduzido por Ana Cristina Colla e Raquel Scotti, em disciplina do Programa de Pós-Graduação em Artes das Cenas na UNICAMP-SP.

Anteriormente, já havia experienciado, ainda que timidamente, a desmontagem cênica. Então, cheguei muito pronta e muito certa do que eu queria fazer: queria desmontar meu caminho, partindo de minha trajetória artística e acadêmica, até chegar à minha pesquisa de doutoramento<sup>3</sup>: “Poéticas feministas na América-Latina: performance como ato de resistência antipatriarcal”.

E, na primeira oportunidade de compartilhar, ainda na segunda ou terceira semana de curso, criei um roteiro e o desenvolvi, fielmente, em cena.

---

<sup>2</sup> Como forma de desconstrução/decolonização da linguagem, que tem o masculino como eixo universal, utilizarei todos os substantivos coletivos – que pretendem ser universais – no feminino.

<sup>3</sup> Pesquisa desenvolvida no programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, inserida na linha de pesquisa “Poéticas e linguagens da cena”, sob a orientação de Verônica Fabrini Machado de Almeida (2019-2023).

Começava contando sobre minha chegada ao doutorado e como a temática “poéticas feministas” já estava presente em minha trajetória artística, ainda que nunca tivesse escrito sobre elas. Logo no início falava sobre o meu TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) e demonstrava um pequeno trecho de “Um Céu para Dragões”<sup>4</sup>. Depois, sobre meu percurso no mestrado, contava sobre como havia sido a experiência da performance “Pele”<sup>5</sup>, e o porquê dela ter sido importante para minha trajetória, e como refletir sobre ela me levou a performar outras vezes com a mesma temática, como em “As vantagens de ser mulher”<sup>6</sup>. Em cada performance trazia, para meu corpo, um elemento que me ajudava a rememorar ou ilustrar as ações. Por fim, compartilhava a leitura de uma carta<sup>7</sup> que produzi em um curso de arte e ativismo<sup>8</sup> que participei. Uma carta na qual eu relatava uma violência sexual.

E nada aconteceu.

Havia muitas, muitas certezas, poucos afetos, pouco respiro, pouco processo e sobrava a tentativa de um resultado.

Refletir sobre este compartilhamento foi um momento crucial de meu processo. Ali eu entendi que, para desmontar o que quer que fosse, eu precisaria, antes, me desmontar. Cavar fundo em mim, para descobrir quais eram, realmente, os meus desejos, minhas motivações, o que está implícito

---

<sup>4</sup> Espetáculo realizado em 2014 pelo grupo Giz de Teatro, como parte integrante do Trabalho de Conclusão de Curso de Ana Flávia Felice, para obtenção de título de bacharel em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia.

<sup>5</sup> Performance realizada por Ana Flávia Felice em 2015, na Universidade Federal de Uberlândia/MG, e em 2016, na Universidade Estadual de Campinas/SP.

<sup>6</sup> Performance realizada em 2018, no distrito de Barão Geraldo – Campinas/SP, por Adriana Gabriela, Ana Flávia Felice, Elisa Abrão, Giovana Zottis, Lis Nasser e Luzia Ainhoren.

<sup>7</sup> Carta produzida em escrita automática, durante dez minutos, endereçada ao homem que me estuprou, nunca entregue.

<sup>8</sup> Disciplina ofertada como parte do currículo eletivo para os cursos de mestrado e doutorado da Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes – IA, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, sob o código AC301 – Escritas da Cena: Arte e ativismo – perspectivas de uma escrita cênica política, no segundo semestre letivo de 2018, ministrado pelas professoras doutoras Verônica Fabrini e Erika Cunha. Disciplina da qual participei como artista pesquisadora convidada.

no modo como me apresento socialmente, como me comporto. Buscar minhas memórias, encontrar minhas marcas e cicatrizes escondidas. Entender que corpo é este que sou, que estou, que habito. Era necessário revirar tudo, desconstruir minhas certezas e, só então, me revelar aberta, vulnerável, presente e em busca de encontros.

Segundo Ileana Diéguez, pioneira do conceito de desmontagem nas artes da cena, não existe uma metodologia ou conceito único sobre como esta deva ser: “não é possível fixá-las em um esquema que ossifique o corpo vivo da cena” (DIÉGUEZ, 2018, p.19), mas sim algumas pistas, experimentadas, há algum tempo, por artistas da cena que investigam e compartilham suas impressões, criando suas próprias estratégias para retornar a esse encontro artístico e reflexivo com seu próprio material.

O que há por detrás de uma peça; no interior de uma cena, de uma performance? Quais os processos subjetivos, as posturas éticas e políticas que as motivaram? Diéguez traz, para a reflexão sobre a desmontagem, a imagem de imensos véus, que “cobrem, mas que também desvelam, descobrem, tornam visível aquilo que parecem resguardar (...) fazer visível a experiência dos processos e destecer a memória com alinhavadas palavras” (DIÉGUEZ, 2018, p.10). Desmontar é muito mais sobre perguntas do que sobre certezas. É uma cena liminar<sup>9</sup>, que se propõe borrar as fronteiras entre o real e o ficcional, o passado e o presente, entre o artista e o espectador. Desmontar é ainda, ao romper fronteiras, trazer para o centro da cena o encontro, aberto, poroso, em estado de vulnerabilidade (COLLA, 2018).

Então o que eu gostaria de desmontar? Como contaria essa história? Para quem? Quais os porquês de minhas escolhas? Como desmontar estruturas, em um encontro aberto e poroso?

Depois do primeiro compartilhamento foi nos sugerido que criássemos um mapa do que seria nossa desmontagem.

---

<sup>9</sup> “Nessa condição liminar se entrelaçam, para além de diferentes formas artísticas e concepções teatrais, as circunstâncias sociais. Um espaço de fronteira entre o espaço estético e o real.” (DIÉGUEZ, 2011).



Fotografia: Arquivo pessoal.

O mapa não tinha um modelo ou uma única forma para ser feito. Poderia ser recortado, rasgado, poderia ser um labirinto, um rizoma, linear, poderia ser desenhado, escrito, colado. A única indicação era que ele deveria representar como estávamos pensando nossa desmontagem naquele momento. Ter algo concreto nos ajudaria a visualizar um caminho e nos guiaria em sua direção ou na direção oposta. O meu mapa era linear, executado com colagem de fotos e frases que me mobilizaram em cada trabalho, começando com “Um Céu para Dragões”. Acrescentei mais uma performance: “Atirem!”<sup>10</sup>. Depois, continuava a ordem de meu primeiro roteiro. Olhando para o mapa, descobri algumas coisas importantes:

- \*Era preciso fazer escolhas. Não conseguiria falar de tudo. O que realmente era importante para mim? O que queria revelar?
- \*A cor vermelha estava presente em todos os pontos de meu mapa.
- \*Em todas as performances realizadas, eu sugeria uma intervenção em meu corpo com tinta ou caneta.
- \*Não havia mais espaço para o espetáculo teatral “Um Céu para Dragões”.
- \*Não queria mais falar de minha trajetória acadêmica ou de minha pesquisa de maneira direta.

<sup>10</sup> Performance realizada na calourada UFU - 2014 por Ana Flávia Felice, Breno Maia e Renata Sanchez.

Após a criação do mapa, várias coisas movimentavam-se dentro de mim, confusas e sem nenhuma forma. Por fora, paralisei. Por mais ou menos três semanas, não me atrevi a experimentar, escrever nada. Era o vazio pedindo espaço. Deixei que entrasse.

O caos é essencial em qualquer processo criativo, mas chega aquele momento em que precisamos fazer escolhas. Comecei a fazer as minhas. Desmontaria as três performances que realizei com temática feminista: “Atirem!” (2014), “Pele” (2015/2016) e “As vantagens de ser mulher” (2018).

Voltei a experimentar algumas coisas e voltei a escrever. Como desmontaria apenas performances, tentei escrever um programa performativo<sup>11</sup> para a desmontagem. Não funcionou. Escrevi mais um roteiro. Neste segundo, de certa forma bem próximo do primeiro, inseri ar e espaço – para que os encontros realmente pudessem acontecer e que os afetos pudessem fluir.

Experimentei meu novo roteiro em uma orientação individual com Ana Cristina Colla, com a colaboração de minha companheira de curso Giovana Zotti. Escolhi outro espaço: o quintal da sede do LUME Teatro. Um espaço externo, mas, ao mesmo tempo, acolhedor e intimista. Preparei um enorme tapete branco de papel e deixei dispostas tintas, pinceis e canetas.

Espalhada sobre o tapete a minha carta<sup>12</sup> dividida em quatro partes, para que as mulheres presentes pudessem ler quando sentissem desejo:

Parte 1: Lembra quando a gente se conheceu? Foi na prova de habilidade específica. Marcamos um cinema. Você pegou na minha mão durante o filme, mas não me beijou. Então fomos a balada. E te beijei. O papel da mulher é sempre esperar o primeiro passo de vocês, mas a bebida as vezes acaba com as convenções. E eu te beijei.

Parte 2: As coisas foram ficando mais quentes e eu sugeri que fossemos ao salão de festas da casa dos meus pais. Fomos ao banheiro nos pegar. Eu estava no controle. Eu achava que estava. Então em um momento eu disse: Vamos ficar só assim. Você disse não. Achou que eu estava fazendo joguinho. Eu disse não, novamente, mas ainda carinhosa. Depois de mais insistência eu disse não, firme.

Parte 3: Me distanciei, e fui saindo do banheiro. Você me xingou. Me segurou com força e me comeu, sem parar de me xingar. Na hora eu não chorei. Você terminou. Eu subi, fui tomar banho. Chorei alto. Depois nunca mais iria falar disso. Durante sete anos não contei, não repeti nem a mim mesma.

<sup>11</sup> Programa performativo: “o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio.” (FABIÃO, 2013, p.4).

<sup>12</sup> A mesma carta, que li em meu primeiro compartilhamento.

Parte 4: Achava que a culpa era minha. Então me silencieei. Nós mulheres somos silenciadas o tempo todo. Por medo. Por culpa. Porque as coisas são assim mesmo. Vou te contar uma coisa sobre silenciamentos. Você pode achar que não tem nada haver, mas tem. Eu tinha um relacionamento e estava confusa. E caminhando com minha mãe na praia ela me deu um conselho: a mulher releva. A mulher sabe relevar algumas coisas, cuida. Ela me disse o que acreditava. O que foi ensinada. A minha mãe é uma mulher maravilhosa, forte, independente e silenciosa.

Queria trazer, de forma mais concreta, o que é tão caro para mim nas performances: o encontro, as microrrelações, o risco, o imprevisto e o afeto. Ao final, em uma conversa muito cuidadosa e respeitosa, que apontava questionamentos importantes sobre o que eu estava criando, me dei conta que estava muito presa ao que havia realizado anteriormente, lá atrás, em 2014, 2015, 2016 e 2018. Eu ainda tentava reter o passado, e não retornar a experiência de fato, como se eu quisesse, em minhas ações e narrativas, contar o que aconteceu, explicando muito, sem ainda estar realmente presente naquele momento.

Ileana Diéguez (2014) alerta para a necessidade de que, enquanto atrizes e criadoras, não nos restringirmos a relatos ou anedotas a serem contadas; mas que, ao desmontar os dispositivos relacionados a nossos processos artísticos, atuemos especialmente como performers produtoras de texturas e discursos próprios.

Atenta a todos os apontamentos, revisitando minha trajetória, colocando-me no momento presente, disposta aos encontros e ao risco, como quem se joga em queda livre, mais uma vez comecei a repensar o que viria a ser “Um Grito” – uma experiência que só pararia de se transformar quando deixasse de ser realizada.

A minha intenção era criar uma desmontagem que fosse, ao mesmo tempo, disruptiva, poética e aterrada.

Disruptiva é algo que interrompe. Existe um fluxo de funcionamento social, político, cultural, identitário, aprovado pela norma e, então, há uma proposta de interrupção, uma quebra, uma fratura, um rompimento. O que se propõe, com as ações disruptivas poéticas, segundo a performer e pesquisadora Stela Fischer, é romper com as colonialidades existentes de

poder, de saber, de gênero, de sexualidade (informação verbal)<sup>13</sup>. Desta forma, me proponho a criar uma ação disruptiva, que busca romper com as estruturas da sociedade, ao mesmo tempo em que rompo com meu próprio padrão de comportamento, me reinvento e grito para além de minha janela.

Eu propunha uma ação de disrupção, manuseada de maneira poética, estética e polissêmica. Não uma resposta unívoca, mas diversas perguntas, inúmeras possibilidades de respostas. E, finalmente, uma ação aterrada, um pensamento em diálogo e situado no momento atual da sociedade em que estou inserida, valorando a dimensão da experiência e a concretude social das subjetividades no contexto em que estão. Dialogando com um pensamento crítico *emplazado* (DIÉGUEZ, 2019) desenvolvendo práticas que são, ao mesmo tempo, estéticas, sociais, políticas, artísticas e intelectuais – desde suas circunstâncias de enunciação.

Ileana traz a idéia de *emplazada* associada à necessidade de fazer visível o contexto destas práticas em circunstâncias concretas, mais do que somente vincular às situações de localidade ou espacialidade. Diz ainda que:

(...)quando pensamos em uma prática emplazada, buscamos atender as dimensões de práxis e ação, que implicam pensar, conhecer e compartilhar as experiências e aprendizagens. Quero também ressaltar estas aprendizagens que vêm de campos não acadêmicos, do âmbito das práticas afetivas sociais e políticas, e nas que se colocam em cena o corpo”(DIÉGUEZ, 2019, p114 – Tradução da pesquisadora)<sup>14</sup>

No momento em que pensamos afetada e afetivamente, a partir das circunstancias da vida, daquilo que sucede às outras, ou a nós mesmas, podemos desestabilizar o pensamento hegemônico e o conhecimento legitimado como lugar de poder.

---

<sup>13</sup> Fala da pesquisadora na Disciplina ofertada como parte do currículo eletivo para os cursos de mestrado e doutorado da Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes – IA, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, sob o código AC302 – Tópicos especiais em encenação: Ações poéticas disruptivas: ativismos decoloniais e feministas nas artes da cena, no primeiro semestre letivo de 2019, ministrado pelas professoras doutoras Verônica Fabrini e Stela Fischer.

<sup>14</sup> Texto original: “cuando pensamos en una práctica emplazada, buscamos atender las dimensiones de praxis y acción que implican pensar, conocer y compartir las experiencias y aprendizajes. Quiero también resaltar esos aprendizajes que vienen de campos no académicos, del ámbito de las prácticas afectivas sociales y políticas, y en las que se pone en escena el cuerpo” (DIÉGUEZ, 2019, p.114).



Fotografia: Maria de Maria

“Um Grito” está começando. Em áudio, enviado pelo *WhatsApp*, depoimentos de mulheres de diferentes idades, localidades geográficas e classes sociais, acionadas pelo dispositivo “sobre ser mulher, reticências”. O que é ser mulher? Repito a pergunta a mim mesma e penso que a resposta não seja tão simples, tão óbvia. O que é ser mulher?

E para você que me lê agora: O que é “ser mulher”?

Após os depoimentos, uma indicação sobre para onde as pessoas deveriam se deslocar para a continuação do evento cênico.

O público, ao chegar, depara-se com uma corpa feminina, inteiramente coberta de gesso, carregando uma placa de desconto, em liquidação. Escolho o termo “corpa” com o objetivo de, ao deslocar o substantivo para o feminino, em minha escrita, transpor as imposições, opressões e controle da linguagem masculina. Este é um termo que tem sido muito utilizado nas falas das ativistas não binárias e LGBTQIA+ como forma de ativismo. Faço coro, ainda, com Frederico Levi Amorin, que, em sua dissertação “Gestos performativos com atos de subversão: corpas-monstro na cena contemporânea”, brada: “Se a linguagem constrói, quero destruir o corpo para abrir alas às corpas, monstruosas, não-cisgêneras, desobedientes.” (AMORIN, 2017, p.13).

Uma corpa-gesso. O gesso como uma segunda pele que formata e, ao mesmo tempo, prende, e é também disparadora de mudanças. Uma corpa-

gesso efêmera por sua própria natureza. O gesso, à medida que seca, vai se partindo com as movimentações, criando brechas, fissuras.

O gesso, como material, me desenha e, com o meu movimento, trinca a corpa nua. Por trás da nudez (que carrega menos um signo sensual, ou sexualizado, e mais vulnerabilidade), uma corpa que trinca mais e mais, ao transitar. Desse procedimento cênico, proponho outra corpa, com nova subjetividade.

O gesso, aos poucos, vai caindo aos pedaços – às vezes grandes; às vezes, minúsculos – e vai deixando seus rastros: fragmentos de memórias.

A corpa-gesso está em cima de um cubo vermelho. Movimenta-se, dança ao som do remix das músicas “Que saudades da Amélia”, composta por Mário Lago e interpretada por Nelson Gonçalves (com a frase: “Amélia que era mulher de verdade” em *looping*), seguida de um funk do Mc Diguinho, com o trecho “Só surubinha de leve, surubinha de leve com essas filhas da puta, taca bebida, depois taca pica e abandona na rua”. Esta ação dura mais ou menos 3 minutos.

Silêncio.

A corpa-gesso permanece constantemente com um pequeno tremor. Frio, nervosismo, desconforto, medo. Sinto tudo ao mesmo tempo.

Ela desce do cubo e pega um dos quatro pequenos papeis vermelhos que estão dispostos, dirige-se a uma das mulheres que vivenciam aquela experiência e pede que ela leia. É o início de uma carta. “O tema era, justamente, as trincas de momentos fraturados pelos quais a corpa havia passado, mas que, somente na criação desse trabalho, revelou”<sup>15</sup>. Um relato de violências às quais fora submetida e são submetidas muitas das mulheres em nossa sociedade: os silenciamentos, a culpa, a violência sexual e a imposição de uma identidade social.

Dirigi-se para um segundo cubo, um pouco mais alto, e como em um palanque grita (disputando voz com o áudio sobreposto de uma sirene) um

---

<sup>15</sup> Relato compartilhado pela professora doutora Maria Do Socorro Calixto, após a apresentação de “Um Grito” no II EPA (Encontro de Pesquisa em Artes, do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia - UFU -2019).

terrível panorama com dados sobre violências contra mulheres na América Latina:

O Brasil é o quinto país no mundo que mais mata mulheres apenas por serem mulheres. De cinco países no pódio, quatro são latino-americanos. Em sexto lugar chega o México – mais um país latino-americano. Sigo com outros dados: o aborto é legalizado em grande parte da América do Norte, Europa e Ásia. Em toda a América do Sul, América Central e na África, apenas 8 países permitem esta prática. Ano passado, a Argentina que caminhava a passos largos e verdes rumo à legalização teve seu projeto negado no dia 9 de agosto pelo senado. E mais: durante a colonização das Américas, em missão civilizatória, mulheres indígenas eram brutalmente violadas sexualmente, assassinadas, e tinham suas vaginas arrancadas para comporem chapéus para os europeus. Neste período, as colonizadas não eram nem mesmo consideradas mulheres, ou humanas. Mulheres trans são constantemente violadas por crime de ódio, executadas de forma hedionda, com facadas, apedrejamento etc. Historicamente a população é marginalizada e perseguida, devido à crença em sua anormalidade. O gênero continua a ser determinado pelo sexo biológico. Segundo Organização dos Estados Americanos, mulheres lésbicas ou assim identificadas são constantemente vítimas de “estupro corretivo”, ou seja, estupro para puni-las, com a intenção de “mudar” sua orientação sexual; de espancamentos coletivos, por causa de manifestação pública de afeto; de ataques com ácidos e de entrega forçada a centros que se oferecem para converter sua orientação sexual. América Latina, segundo dados da ONU, é a região mais violenta do mundo para as mulheres. A América Latina e o Caribe apresentam a maior taxa do mundo de violência sexual contra as mulheres fora de um relacionamento e a segunda maior, no âmbito doméstico. A dupla moral patriarcal em relação à sexualidade e ao aborto continua a reforçar os estereótipos femininos que vinculam a identidade de uma mulher (aquela que nasceu com vagina) exclusivamente aos fatos de ter um marido e ser mãe. Resolvi coletar depoimentos de homens de diversas classes e idades, em diferentes regiões da cidade de Uberlândia-MG, com a seguinte pergunta: “O significa ser mulher?”. Transcrevo, aqui, algumas de suas respostas:

“Mulher é delicada. Em uma discussão, é mais sentimental e menos racional ou lógica. Vaidosa. Gosta de se arrumar e se sentir bonita.” (B., 36 anos).

“Mulher tem cabelo bem cuidado e cheira bem. É tranquila.” (A., 16 anos).

“A maioria das mulheres tem ‘peito’. E vontade de controle. Alguma coisa a ver com maternidade.” (F., 28 anos).

“Pra mim, o que define uma mulher é que ela é inteligente, mas muito sentimental e, às vezes, deixa o coração falar mais alto do que o cérebro. Ao invés de tomar decisões pela cabeça, toma pelo coração e, às vezes, complica. Mas acho elas ‘super’ batalhadoras, inteligentes, guerreiras e que têm tudo para dar certo.” (F., 20 anos).

Silêncio.

A ação continua se desenvolvendo, entre o compartilhar e reperformar das performances “Atirem!”, “Pele” e “As vantagens de ser mulher”, além da leitura conjunta da carta, dividida em quatro partes.

Desde junho, quando finalizamos a disciplina, tenho apresentado “Um Grito” em diversos lugares.

Em uma das apresentações, um amigo veio conversar comigo. Disse-me que, como homem, não se sentia incluído em minha ação, e pensa que deveria (já que eles, os homens, são os potenciais agressores). Fiquei muito tempo pensando sobre como incluí-los.

Pensei que a qualidade de escuta também é ação.

Desde então, incluí duas frases em minha desmontagem: “Convido todos os homens presentes a se sentirem incluídos pela escuta. Convido vocês, homens, a escutar”.

O lugar de fala de um homem branco em nossa sociedade sempre foi garantido e, ainda que acredite ser importante a presença de homens em minha ação, gostaria de criar um espaço onde nós, mulheres, fôssemos protagonistas. Falo de nossas dores, de nossos silêncios. Acredito que o que fica mais forte para mim, fazendo essa desmontagem, é justamente a força do encontro com as mulheres presentes.

Faço uma desmontagem-denúncia. Uma denúncia que não é fácil. Não é fácil falar sobre uma violência sexual. Antes, fiquei sete anos em silêncio, por um sentimento de culpa.

A mulher cuida. Ela deve ser capaz de cuidar de si e do outro, não gritar para não ser considerada histérica. A mulher releva; ela deve ser capaz de relevar o que sente e até deixar de sentir, para que a paz prevaleça em seus relacionamentos, na sociedade.

Decidi compartilhar minha história, “desmontar-me”, depois de um dia no bar, com algumas amigas. Nós conversávamos sobre muitas coisas que nos atravessavam, inclusive sobre violências. Muitas. Todas nós, silenciadas. Dei-me conta, mais uma vez, que essa história não era só minha.

Em fevereiro de 2020 apresentei “Um Grito” no Escambo<sup>16</sup>. Depois de mim, uma palhaça se apresentou. Ela chegou sem nariz e, antes de

---

<sup>16</sup> Evento parte da programação do Terra LUME, realizado anualmente em Campinas, no mês de fevereiro, onde artistas podem compartilhar experimentos artísticos e processos de criação.

começar, sentiu necessidade de falar sobre a sua história, sobre como foi violentada dentro do instituto de artes do qual era aluna. Ela sentiu necessidade de gritar, de falar sobre algo que manteve por muito tempo em segredo. Naquele momento, descobri que “Um Grito” é, também, a minha maneira de não estar só e de desmontar silêncios e culpas.

Então acredito que “Um Grito” seja, mesmo, isso: várias desmontagens ao mesmo tempo. “Um Grito” é a desmontagem de mim, mulher, atriz, pesquisadora em queda livre. É a desmontagem de identidades femininas determinadas por uma sociedade patriarcal. É a desmontagem de silêncios e de culpas. “Um Grito” é uma forma de luta. “Um Grito” é um grito de que não vamos nos calar, não vamos nos adequar.

E, em bando, no coletivo, é mais fácil. Nos encontros nos fortalecemos.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

AMORIN, Frederico Levi. **Gestos performativos como ato de resistência: corpos monstro na cena contemporânea**. Dissertação (mestrado acadêmico). Ouro Preto: Departamento de Artes Cênicas. Universidade Federal de Ouro Preto, 2017.

COLLA, Ana Cristina. Essa sou eu, vestida de todas essas mulheres. In: **Desmontagens: Processos de pesquisa e criação nas artes da cena**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018, pp. 103-119.

DIÉGUEZ, Ileana. Apresentação. In: **Desmontagens: Processos de pesquisa e criação nas artes da cena**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018, pp. 7-9.

\_\_\_\_\_. Des/tecer, dê/montar, desvelar. In: **Desmontagens: Processos de pesquisa e criação nas artes da cena**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018, pp. 10-19

\_\_\_\_\_. **Cenários Liminares**. Uberlândia: Edufu, 2011.

\_\_\_\_\_. Interpelando al “caballo académico” por uma práctica afectiva y emplazada. **Nómadas**, n50. Universidad Central - Colombia, 2019.

\_\_\_\_\_. Desmontagem Cênica. Uberlândia: **Revista Rascunhos**, n1. UFU, 2014, pp. 1-5.

DIGUINHO. **Surubinha de leve**. Rio de Janeiro. 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=pA\\_5T2D4TmA](https://www.youtube.com/watch?v=pA_5T2D4TmA)

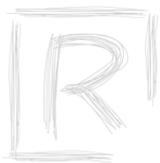
FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. Campinas: **Revista ILINX**, n4. Lume. Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais. UNICAMP, 2013, pp. 1-11.

LAGO, Mário; ALVES, Ataulfo. Ai! Que saudade da Amélia. Interprete: Nelson Gonçalves. In: **Isto é Brasil**. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1993. Album LP 33 1/3 rpm. (música lançada originalmente em 1942).

LEONARDELLI, Patricia. A memória como recriação do vivido aplicado às artes performativas. São Paulo: **Sala Preta**. Revista de Artes Cênicas. PPG Artes Cênicas da ECA/USP, 2010, pp. 191-201.

STELZER, Andréa. Memória e performance feminina na cena contemporânea. Rio de Janeiro: **Cad. Letras UFF**. Niteroi, 2019, v.29, n.58, pp. 235-246.

Recebido em agosto de 2020.  
Aprovado em setembro de 2020.  
Publicado em outubro de 2020.



## SE PERDER PARA SE ENCONTRAR desmontando alguns pontos de vista

*Samuel Antônio Santana (Samuel Giacomelli)<sup>1</sup>*

### RESUMO

Valendo-me de conceitos próprios à prática dos *Viewpoints* e relacionando-os à criação dramaturgica em campo expandido, durante um processo de desconstrução onde miro minha própria trajetória artística, rememoro os passos como pistas para desvendar esse processo trilhado de Desmontagem Cênica, buscando tornar visível o invisível, pra poder me perder e reencontrar, enquanto rascunho a cartografia de uma um processo criativo e de pesquisa em artes da cena.

**PALAVRAS-CHAVE:** Desmontagem Cênica, Dramaturgia, Processo De Criação, Teatro, Viewpoints

## PERDERSE PARA ENCONTRARSE desmontando algunos puntos de vista

### RESUMEN

Utilizando conceptos específicos para la práctica de los *Viewpoints* y relacionándolos con la creación dramaturgica en el campo expandido, durante un proceso de desconstrucción donde me concentro en mi propia trayectoria artística, recuerdo los pasos como pistas para desvelar este proceso de Desmontaje Escénico, tratando de hacer visible lo invisible, para que pueda perderme y redescubrir, mientras bosquejo la cartografía de un proceso creativo y de investigación en las artes escénicas.

**PALABRAS CLAVE:** Desmontaje Escénico, Dramaturgia, Proceso de Creación, Teatro, Puntos De Vista

## GET LOST TO FIND YOURSELF disassembling some viewpoints

### ABSTRACT

Using concepts specific to the practice of *Viewpoints* and relating them to dramaturgical creation in the expanded field, during a deconstruction process where I focus on my own artistic trajectory, I recall the steps as clues to unveil this tracked process of Scenic Disassembly, trying to make the invisible visible, so that I can get lost and rediscover me, while sketching the cartography of a creative process and of research in the performing arts.

**KEYWORDS:** Scenic Disassembly, Dramaturgy, Creation Process, Theater, Viewpoints

---

<sup>1</sup> Doutorando em Artes da Cena (UNICAMP - 2019). Possui Mestrado em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU - 2017) e graduação em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas pela mesma Universidade (2009). Ocupa o cargo de Gestor Cultural na área de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia, atualmente a frente do Cineteatro Nininha Rocha do Centro Municipal de Cultura de Uberlândia, e anteriormente locado no Teatro Municipal de Uberlândia de 2013 a 2020. Possui larga experiência na área artística, com ênfase em Artes Cênicas, atuando principalmente como ator, diretor e dramaturgo em teatro, mas também atua na área de dança, performance, literatura, cinema, audiovisual, artes visuais, gestão e produção cultural.

## **Desmontando uma escrita sobre a escrita de uma Desmontagem Cênica**

Um processo de escrita sobre um processo de desmontagem cênica não poderia deixar de ser também, como dois e dois são quatro, um processo de desmontagem textual. A elaboração em palavras das etapas criativas, os rascunhos de memória descritos a partir de fragmentos que se confundem entre o real e o fictício, a narrativa subjetiva, em primeira pessoa, que se deixa ser literatura dramática, enquanto me permito ser personagem da história, e não me privo de trazer comigo, também, aqueles outros que me acompanharam durante todo o caminho.

Era 2019, Campinas-SP, UNICAMP, LUME, Doutorado em Artes da Cena, Disciplina Desmontagem Cênica<sup>2</sup>, Eu, os Outros. Quando, Onde, O que, Quem, Como – Parto dessas convenções para me localizar temporal e geograficamente, mas para além do tempo cronológico e do espaço físico invoco outros tempos e espaços: o tempo da escuta, subjetivo, de apreensão de um novo conceito e prática antes desconhecidos, e do percurso de um processo; o tempo dos *Viewpoints*<sup>3</sup>, dos diferentes Andamentos, da Resposta Cinestésica, da Duração; e dos mesmos *VPs*, o espaço das Relações, das Topografias, da Arquitetura, da sala e da rua; o espaço acadêmico e artístico, da pesquisa e da balbúrdia.

Como não poderia ser diferente, esse processo de desmontagem parte do exercício prático, preparatório, que evoca a sensibilização dos corpos, a escuta dos afetos, a presentificação dos desejos. Descreverei alguns desses momentos com maior detalhamento no texto que se segue, mas antes

---

<sup>2</sup> Disciplina ofertada como parte do currículo eletivo para os cursos de mestrado e doutorado da Pós-graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes – IA, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, sob o código AC301 – Escritas da Cena, no período referente ao primeiro semestre letivo de 2019, ministrado pelas professoras doutoras e atrizes pesquisadoras do LUME Teatro, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson.

<sup>3</sup> Os *Viewpoints* são conceitos sistematizados inicialmente, na década de 1970, pela coreógrafa Mary Overlie com a função de ampliar as capacidades de improvisação e composição cênicas, especialmente aos artistas da dança. Seu primeiro sistema era formado por seis Pontos de Vista que posteriormente foi revisto pelas diretoras Anne Bogart e Tina Landau, reformulados e transformados em um método com base nas suas necessidades de criação cênica voltadas ao teatro.

apresento aqui os passos trilhados como pistas, nomeando as partes do texto apontam também os momentos mais importantes desse processo trilhado, que poderão enfim ser desmontados, revelando suas entranhas e/ou mecanismos internos. E com isso busco construir aqui um mapa afetivo, a cartografia de um processo criativo, de aprendizagem e escrita de si.

A cada novo passo, uma questão. Começo por "QUEM EU ME APRESENTO?", ao questionar como podemos descrever a nós mesmos e aos outros dentro de uma lógica ficcional, que se torna verdadeira por mais distante da realidade que a história trafegue.

O caminho continua por "COMO EU CONVOCO?", a partir desse Eu ficcionalizado escolho as ações que me movem, e que fazem mover aos outros. A partir de onde, como e quando, convoco a atenção dos ouvintes para que persigam comigo essa ficção?

No próximo passo, descobrir "COM QUAIS MATERIAIS TRABALHAR?". Revisito as minhas *memórias-coisas*, faço uma escolha inesperada e a carrego comigo.

"POR ONDE MAPEAR?", começo a rabiscar no papel e se revela um retrato de mim mesmo. Mas de que vale um mapa que só eu entendo? Equivale a um segredo que precisa ser contado.

Depois dos aplausos a gente se pergunta "QUANDO TERMINA? QUANDO COMEÇA?" Hoje reencontro algumas anotações em meu caderno, e ainda pulsam ideias e provocações que não tomaram forma durante o processo, mas que ainda podem vir a fazer parte dessa mesma desmontagem, ou de algum futuro novo trabalho.

Por fim, estruturado como um texto dramático tradicional, com falas e personagens, apresento um roteiro de ações da desmontagem que se mistura e se confunde com os mais diversos e marcantes momentos dos encontros durante a disciplina e com a transcrição de sua primeira apresentação pública<sup>4</sup>. Por meio deste roteiro/memorial/transcrição vou construindo a narrativa a partir de memórias, imagens, lembranças,

---

<sup>4</sup> A finalização da disciplina foi marcada por uma apresentação pública, com todas as desmontagens, realizada na sede do Lume Teatro nos dias 11 e 18 de Junho de 2019.

sensações, e ações que vivenciei durante esse processo. Na palavra torno-me personagem em construção e desconstrução, ao lado de meus colegas de turma, professoras, orientadora, uma figura mascarada chamada Clóvis, o público, e até mesmo um mapa que ganha voz.

### QUEM EU ME APRESENTO?

Ao descrever a nós mesmos e aos outros dentro de uma lógica ficcional, a fronteira entre o real e o inventado pode alargar-se, moldar-se, flexibilizar-se ou até mesmo desaparecer. O que nos importa aqui é o jogo, e não a comparação entre as partes, a partir de um relato sobre quem somos estabelece-se o acordo, e assim seguimos. Tudo o que se ficcionaliza torna-se verdadeiro diante do ato de se permitir acreditar. Qual a medida entre o real e o inventivo?

CLÓVIS: Meu nome é Clóvis, carioca da gema, nascido e criado na zona norte e desde pequeno tô na rua de chinelo no pé batendo bola e matando gato pra tamborim. Um dia me disseram que o que eu fazia era cultura e acreditei, pensei então que podia virar ator de novela, mas não deu pé. Fui estudar teatro na tábua e acabei voltando pra rua e levando o teatro comigo. Então me disseram que o que eu fazia era pesquisa, acreditei mais uma vez e hoje tô aqui estudando pra virar doutor.<sup>5</sup>

O Clóvis<sup>6</sup> não existe. Ou melhor, existe. Mas para que exista, por vezes, depende de mim, ou de algum maluco que o acorde durante o carnaval dos subúrbios cariocas. Para isso é necessário vesti-lo e *sair pra rua* fazendo algazarra, barulho, balbúrdia. O resto ele faz sozinho. Apesar de ser nascido e desde sempre viver no Rio fomos nos conhecer em Minas, Uberlândia, quando o convidamos para participar de um espetáculo de rua, mas essa história eu conto depois. Apresento o Clóvis aqui no começo do

---

<sup>5</sup> Fragmento do roteiro/memorial/transcrição entregue como trabalho escrito final para a disciplina.

<sup>6</sup> Referência à máscara que utilizo durante a desmontagem, que também era utilizada pelos atores em um dos espetáculos que busco desmontar durante esse processo. São conhecidos por Clóvis, Bate-bola, ou Rodado os foliões que saem às ruas do subúrbio carioca (principalmente nas zonas norte, oeste, e baixada fluminense) durante os dias de carnaval usando uma fantasia colorida, empunhando apito e uma bola de borracha, e que possui como característica basilar a máscara feita a partir de uma tela metálica com pintura de rostos clownescos, espalhafatosos e muitas vezes assustadores.

texto, pois foi assim que logo todos nós nos conhecemos – Gi, Ana, Záphas, Babi, Ju, Cris, a Raquel, e a outra Raquel também, Chavannes, Naia, Carlinha, Natasha, Tati, e Eu<sup>7</sup>. Me lembro de ter que apresentar a Naia, como se eu mesmo fosse a Naia, mas inventando uma Naia fictícia, era essa a proposta do exercício. O primeiro exercício do primeiro dia de disciplina, nos pedia para olharmo-nos a nós mesmos com o ponto de vista de quem pode construir e desconstruir a si e aos outros. Sem saber nada mais sobre ela, a não ser que vinha da Bahia, comecei assim: “Me chamo Naia, nasci numa cidadezinha desconhecida do interior da Bahia, que ainda hoje não tem nome. Desde pequena viajo pelo mundo com meus pais que são Antropólogos. Durante a vida morei em muitos lugares diferentes.”<sup>8</sup> Posteriormente, no decorrer do processo de Desmontagem, ela veio a nos contar que morou em muitas casas e que até hoje guarda na memória o número dos CEPs de cada uma delas.

- NAIA: Sim. No começo da adolescência vivi com meus pais numa tribo da indonésia que hoje não existe mais. Lá tomei contato com a cultura do silêncio, pois para as pessoas dessa tribo os sons eram sagrados e não deveriam ser desperdiçados. Cultuavam o choro dos bebês, os gritos de dor, o canto dos pássaros, o vento, o trovão...
- EU: Muito bonito tudo isso, mas essa Naia não existe. Ou existe, a partir da história que criei sobre ela, sem que a conhecesse.
- NAIA: Adorei! Queria ser essa Naia da ficção! (Risos)
- GI: Minha vez. Me chamo Samuel.
- EU: Sim, a Gi, que estava a minha direita, tinha de me apresentar.
- GI: Nasci no interior paulista, mas vivo em Minas Gerais. Adoro ler, por isso não saio de casa sem os meus óculos. Também me sentiria perdido sem eles, pois a cada ano que passa fica mais difícil enxergar as letrinhas miúdas nos produtos de supermercado, cardápios, e mensagens no celular. Escrevo poesia, ou melhor, elas aparecem e eu às capturo e guardo. Às vezes vêm aos pedaços, que vou juntando e montando como pequenos quebra-cabeças. Gosto também de criar a

---

<sup>7</sup> Cito aqui o nome ou apelido de cada um dos participantes da disciplina, assim como as professoras. Alguns deles serão citados novamente, em outros momentos, como personagens deste artigo.

<sup>8</sup> Fragmento do roteiro/memorial/transcrição entregue à disciplina.

dramaturgia dos meus espetáculos. Por isso minha pesquisa no doutorado é sobre como o trabalho de improvisação pode estar diretamente ligado à criação dramática.

EU: Incrível! Parecia que ela havia feito uma pesquisa antecipada sobre mim, ou que estava lendo minha mente, mas, ao que ela mesmo me contou...

GI: Você era o único de óculos na sala, então pensei que poderia ser escritor. Tem cara de escritor!

EU: Realmente. Não tenho desgrudado das lentes ultimamente. A análise da Gi estava completamente correta.<sup>9</sup>

Após esse primeiro exercício de apresentação passamos todos a nos conhecer perfeitamente naquilo que cada um de nós nunca fomos, mas que poderíamos ter sido. Ao longo do semestre de curso aprenderíamos aos poucos os detalhes que julgávamos mais significativos daquelas pessoas que acreditamos realmente ser, ou que ficcionalizamos com maior afincio.

Quando começo a desmontar meus processos me deparo com um outro eu que já fui e não sou mais, com um outro eu que nunca fui, mas poderia ser, com um outro eu que sequer apareceu, mas que em algum lugar e tempo também pode existir. O Eu no aqui e agora pode olhar para aqueles outros com o distanciamento e a crítica necessárias para compreender quais caminhos e escolhas tomadas me trouxeram até aqui, quais foram para avanço, quais foram recuo, quais foram desvio. Assim, posso também me apresentar como eu bem quiser, pois não sou mais aquele de quem eu falo, tenho a liberdade de reinventar-me dentro da lógica narrativa que escolhi desenvolver. Evidenciando aquilo que cabe como conexão para a história que resolvo então contar.

## COMO EU CONVOCO?

Minha memória se esforça para trazer à tona uma cena de um espetáculo que não existe mais, no qual eu não estava sozinho, como agora. Existia um Coletivo que me acompanhava, e agora sou apenas eu, com a pouca intimidade que sobrou na relação com um figurino, uma máscara, um

---

<sup>9</sup> Ibidem

trompete; resquícios de uma Saga no Sertão da Farinha Podre<sup>10</sup>; objetos dos quais pulsa uma memória adormecida, mas que já carrega em si a potência para a ação, uma vontade latente de reviver.

Em certo momento da disciplina todos já tínhamos alguma ideia do que nos movia, sobre qual material – físico, poético, memorial, sensorial – cada um poderia de se debruçar para dar início a sua desmontagem. Seja a partir do resgate de algum trabalho artístico, de uma trajetória profissional, de um processo em andamento, de um projeto de pesquisa, de um acontecimento pessoal marcante, enfim, eram muitas e diversas as propostas.

Tendo claro o que nos movia restava saber como moveríamos aos outros. Instaurava-se então um momento crucial, com aquela que acredito ser a proposição mais importante trazida pela Cris e pela Raquel<sup>11</sup> durante toda a disciplina: Como vocês convocam?

CRIS: Cada um trouxe uma proposta prática de como introduzir o tema escolhido e como realizar o primeiro contato com quem assiste, como convocar, como trazer para a cena, como introduzir a maneira de compartilhar, como criar o primeiro contato com o ambiente - definir de onde se deseja falar. Que tipo de relação quero estabelecer? direta/indireta? confessional? expositiva? íntima? até onde quero expor? (COLLA, 2018, p.213)

Era uma pergunta para ser respondida na ação, estabelecendo uma primeira ideia de como se inicia sua desmontagem. Mas uma pergunta que guardava em si muitas outras perguntas – Qual a primeira impressão que você causará ao público? Por quais vias? Em qual espaço? Em que momento? Como? Com quais materiais? Você vai até eles ou eles vão até você?

Meu primeiro impulso, não havia dúvidas, seria o de resgatar a primeira cena do espetáculo A Saga no Sertão da Farinha Podre na qual invadíamos uma praça espalhando o som de nossos instrumentos musicais.

---

<sup>10</sup> Segundo espetáculo do Coletivo Teatro da Margem. Espetáculo e grupo que me serviram como material para a criação da desmontagem e sobre os quais falarei mais detalhadamente durante esse artigo.

<sup>11</sup> Professoras doutoras e atrizes pesquisadoras do LUME Teatro, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson, proponentes e responsáveis pela disciplina de Desmontagem Cênica.

A diferença agora, e o desafio maior, seria invadir o espaço sozinho, sem meus antigos companheiros, acompanhado apenas por um figurino, uma máscara – o Clóvis – e um trompete.

(Sons de um trompete desafinado ecoam ao longe, apitos, surge o Clóvis – na cara, máscara carnavalesca suburbana; no corpo, roupa de artista mambembe insurgente – que invade o espaço, confere a direção do vento, organiza no gestual a tropa e adentra o espaço de cena propondo uma grande roda.)

EU E O CLÓVIS: Atenção senhoras e senhores, nós do Coletivo Teatro da Margem apresentaremos... (arredo a máscara procurando pelos meus) não, digo, Eu sozinho, Samuel Giacomelli, CPF341797etc, apresentarei aqui hoje nesta praça... (atualizando as configurações de localização) sala de ensaio...? (continuo) o es-pe-tá-cu-looo... não, não tem espetáculo nenhum, não tem coletivo, não tem praça, nem trompete mais eu sei tocar. É... (puxando na memória) como que se fala mesmo? Desmontagem! Isso, desmontagem! O que seria? Tomar algo que já existe, dividi-la em várias partes para então reconfigurá-las, escolher, selecionar, e montar algo novo, evidenciando-se ali o por-detrás, o processo, as reentrâncias, as vísceras. Ou seja, fazer visível o invisível de algo que já foi visível. É, eu também estou tentando entender. Pra começar preciso então desmontar a mim mesmo, me despir dessa máscara, desse figurino, desse estado, dessa figura. Fica aqui, Clóvis (o Clóvis deita e dorme). Agora, preciso entrar no espaço, vazio e aberto, ampliar a escuta, usar do foco suave, e dividir com vocês alguns pontos de vista.

(Remeto cartas a olhares atentos.)<sup>12</sup>

Este é o primeiro movimento que escolho como convocação que, como um susto, repentino, surge do nada ou de um lugar qualquer, e te convida pelos gestos, sons e estado físico, a adentrar um outro espaço de representação. Seleciono essa primeira ação dentre tantas outras possíveis quase como um ritual evocativo daqueles passados dias em que despertávamos a memória dos mortos em nosso espetáculo de rua. Havia já naquele momento a ideia de convocação, quando nos espalhávamos pela praça com nossos instrumentos anunciando que ali naquele espaço algo diferente do comum e cotidiano estaria prestes a acontecer.

Conduzo o público para um espaço outro, dessa vez uma sala fechada, e mantendo ainda o jogo do mascarado Clóvis. Indico a cada um que entra na

---

<sup>12</sup> Fragmento do roteiro/memorial/transcrição entregue à disciplina.

sala, com gestos e sons que se organizem em torno de mim num grande círculo.

O segundo movimento de minha convocação pede um retorno ao passado, e a partir de então construo uma narrativa cronológica dos acontecimentos que pretendo narrar, começando por determinar o recorte temporal e espacial que possibilitou o surgimento do Coletivo Teatro da Margem, grupo sobre o qual havia decidido desenvolver esta desmontagem. “Eu – 2007, Uberlândia, UFU, Curso de Artes Cênicas, projeto de pesquisa ‘Como aprender...’ não, ‘Aprendendo a aprender os *Viewpoints*’”.<sup>13</sup>

O Coletivo Teatro da Margem, vulgo CTM, alicerçou seu trabalho artístico a partir da prática com os *Viewpoints*, por isso compreendi que nada mais justo seria dedicar um momento a apresentar e desmontar cada um dos *Vps*, descrevendo suas características e demonstrando possíveis procedimentos de uso, de forma ágil e dinâmica. Para tanto, distribuí dentre algumas pessoas do público nove envelopes, dentro dos quais contatava o nome de cada um dos nove *Viewpoints* físicos<sup>14</sup> de tempo – Andamento, Duração, Resposta Cinestésica, Repetição –, e de espaço – Forma, Gesto, Arquitetura, Relação Espacial, e Topografia. Apontava, então, aleatoriamente para cada uma das pessoas que haviam recebido um envelope e pedia que me dissesse o que havia ali.

O que se segue é uma sessão de improvisação que, por trazer cada um dos *Viewpoints* de modo aleatória, me possibilitava entrar em jogo, seguindo certo padrão de regras próprios dessa prática com as quais possuo intimidade mas que, por estar aberto ao inesperado, facilita com que eu alcance o estado de atenção – *escuta extraordinária, visão periférica, foco suave, atenção, feedforward e feedback* – necessário e preliminar à prática com os *VPs*.

---

<sup>13</sup> Ibidem

<sup>14</sup> Para além dos *Viewpoints* físicos existem também os *Viewpoints* vocais, os quais planejava explorar no momento final de minha desmontagem onde formo uma espécie de bandinha com o público. Ideia da qual desisti pela complexidade e pelo pouco tempo hábil que teria para desenvolvê-la. Portanto não os cito durante minha desmontagem nem neste artigo, mas listo aqui. São eles: Altura, Dinâmica, Timbre, Aceleração/Desaceleração e Silêncio.

(*Escuta extraordinária, visão periférica, foco suave, atenção, feedforward e feedback*)<sup>15</sup>.

- EU: O que você tem aí?
- DANI: Eu tenho... Resposta Cinestésica.
- EU: (Num rompante) Ahh! Mas começou com o mais difícil!!! (Consertando) O mais difícil e mais importante. A Resposta Cinestésica vai passar por todos os outros *Viewpoints*. Trabalha o estar alerta, no aqui e agora, para reagir a cada (estalo os dedos) estímulo externo, à presença e ação do outro, aos sons, ao espaço. Pode ser ao som dos pássaros (que, por acaso, começavam a cantar lá fora), pode ser à Natacha olhando pra cima (seguindo meus gestos que apontavam os pássaros), à Tati olhando pro lado (para olhar a Natacha), ou ao Záphas rindo (dessa sucessão de pequenos gestos orquestrados pela resposta cinestésica). O que você tem aí?
- AMANDA: Duração. (Tempo dilatado. Permaneço olhando para ela na mesma postura, em silêncio)
- AMANDA: (Conferindo no papel a palavra, querendo se esconder atrás do envelope) É... isso mesmo. Duração.
- EU: (Sorrio) Duração é o tempo que dura uma ação. Pode se demorar como eu nessa postura e nesse silêncio que se demoram. Ou pode ser rápido como um pequeno gesto (jogo meu cabelo em resposta ao mesmo gesto de Verônica) O que você tem aí?
- VERÔNICA: Topografia.
- EU: Topografia é o desenho que o movimento cria no espaço. Pode ser o desenho do meu deslocamento no chão, por exemplo caminhando em linhas retas, ou circulares. E mesmo como esculpir com os gestos o ar. Imaginando que todo movimento cria desenhos e molda o espaço.
- JULIANA: Minha palavra é arquitetura.
- EU: Arquitetura é todo o espaço em que trabalhamos. Pode ser essa sala. Posso compor nessa parede junto com a Ana Flávia (que já se relacionava com a parede antes), com os objetos de cena, com essa cadeira, essa máscara, com todo cenário possível ao nosso redor. Naomi?
- NAOMI: (Abre calmamente o envelope, retira o papel, aproxima e afasta do rosto tentando focar) Estou sem óculos. Repetição.

---

<sup>15</sup> Termos referentes aos exercícios preparatórios para a prática dos *Viewpoints* apresentados e descritos amplamente por Anne Bogart e Tina Landau no Livro dos *Viewpoints*, especialmente no capítulo 4 “Como Começar?”. Em minha desmontagem e neste artigo opto por não os explorar e apresentá-los minuciosamente, mas os mesmos tornam-se perceptíveis durante a apresentação.

- EU: Repetição?
- NAOMI: (Mostrando o papelzinho) Repetição.
- EU: Como?
- NAOMI: Repetição.
- EU: Re-pe-ti-ção?
- NAOMI: Isso! Repetição!
- EU: Repetição.
- NAOMI: Repetição. Exato.
- EU: Exato.
- OS DOIS: Repetição.
- NAOMI: Foi o que eu falei.
- EU: O que eu falei.
- NAOMI: Eu também falei! Repetição.
- EU: Eu falei, repetição. (Imitando os gestos dela)
- (Naomi e Eu repetimos mais algumas vezes os mesmos gestos)
- EU: Quanto tempo isso vai durar? Repetimos palavras, repetimos gestos, repetimos forma. Podemos entender como cópia. Repito algo externo a mim. Eu copio o que Naomi estabelece, e vice-versa. Mas pode ser uma repetição interna também, eu repito algo que eu já falei, eu repito algo que eu já fiz, eu repito algo, eu repito, eu repito a forma de alguém, o gesto de outra, o andamento de alguém, a padrão topográfico de outra. Quem mais?
- (Som de envelope sendo aberto, papel desamassando)
- NATACHA: Forma.
- EU: Forma. Já estou numa. Vocês também. A Tati (sento-me sobre as pernas cruzadas), a Ju (seguro o braço esquerdo cuidadosamente, como se fosse um bebê), e as formas podem ser retas (abro os braços formando uma cruz no ar), e podem ser curvas (formo com os mesmos braços a partir das escápulas um círculo). Eu posso copia-las, usar a duração, leva-las pelo espaço desenhando uma topografia, somando uma à outra. Quem é o próximo?
- EDU: Andamento.
- EU: É a velocidade na qual realizo uma ação. Bem lenta, muito rápida. Quem mais?

- CRIS:                   Gesto.
- EU:                     Me dê um.
- (Cris cutuca com o dedo o nariz)
- EU:                     Gesto cotidiano. (Riso fácil) Me dá um... (Carla coça a cabeça e eu também) outro gesto cotidiano. (Juliana começa a chicotear com o dedo, e eu também) Entre o cotidiano e o expressivo. Posso ler algo como: vai, rápido, tenho pressa. Mas pode se tornar um gesto totalmente expressivo também. (Realizo a qualidade de chicotear com os dois braços) Um gesto que a princípio eu não faria na rua, que a princípio não possui nenhum significado, mas está ali no meu corpo. Ele é rápido, mas pode ser lento (diminuo o andamento do gesto), e pode ter um caminhar pela topografia dessa diagonal, até começar a virar uma dança, e eu me sinto uma gueixa. Tem mais?
- ANA:                   Relação Espacial.
- EU:                     É a relação que se estabelece entre os corpos no espaço. Vocês estão numa relação espacial agora configurando um círculo. Lá fora nós fizemos um bloquinho, uma linha, e outras configurações podem realizadas. Compreendendo também a relação de distância e proximidade entre os corpos. Posso estar bem pertinho (me aproximo da Babi) ou muito longe de você (me afasto até o canto da sala) e como essa relação de proximidade e afastamento pode gerar leituras diferentes na cena. Acabou?
- (Silêncio. Duração média. Acabaram-se os *Viewpoints*.)<sup>16</sup>

Estabeleço então, um primeiro ato para minha desmontagem a partir da resposta para essa pergunta “como eu convoco?”. Primeiro com a chegada do Clóvis, primeira memória que resgato e busco representificar em meus gestos. Depois, com o jogo com os *Viewpoints*, que me coloca nesse lugar de risco, de improvisado, de lidar com o acaso, e onde reforço a relação direta com o público. Jogo e relação estes que pretendo manter e desenvolver em outros momentos da desmontagem. Duas escolhas de encontro, é assim que convoco, trazendo o público para jogar comigo.

- EU:                     Então acabou. Por hoje é só. É assim que eu convoco. Depois daqui quero retomar a ideia dos brinquedinhos e...
- RAQUEL:               Ahh, legal! Era isso que eu ia perguntar. Então você já tem uma ideia de como continua?

---

<sup>16</sup> Fragmento do roteiro/memorial/transcrição entregue à disciplina.

EU: Sim. Tenho uma ideia, mas ainda não defini. Eu organizei esse início em dois momentos, primeiro a chegada com o Clóvis que é como iniciávamos A Saga no Sertão da Farinha Podre, e depois o jogo com os *Viewpoints*, que sempre foi a base para o trabalho criativo do Coletivo Teatro da Margem. Depois disso eu pretendo visitar os materiais que trouxe como exercício rememorativo.<sup>17</sup>

## COM QUAIS MATERIAIS TRABALHAR?

Um dos primeiros pedidos feitos pelas professoras, se não me engano, já para o segundo dia de disciplina, foi que trouxéssemos materiais com os quais gostaríamos de trabalhar em nossas desmontagens. Momento de visitar as *memórias-coisas*, objetos de cena, livros, figurinos, cenários, algo que brilhe aos olhos e se sustente em significância para desdobrar-se em cena aludindo e presentificando memórias – de espetáculos, processos, estudos, treinamentos –, que viriam a ser apresentadas e desmontadas.

Mas não encontro nada que caiba em minha mochila. Faço então uma escolha inesperada e carrego para a sala de ensaio meus brinquedinhos de infância. Mas eles não vão só, em sua miudeza plástica colorida, vão repletos de História e Emoção<sup>18</sup>.

EU: (Correndo em círculos) Voltamos à Uberlândia, 2007, 2008, 2009, e a gente tentando entender na teoria e na prática esses tais de *Viewpoints* (gestos de chicotear com o dedo). Lendo, fazendo, e não existia literatura em português. Tínhamos que ler em inglês e tentar desvendar o que estava escrito ali. Foi difícil, mas a gente conseguiu, aprendemos a aprender os *Viewpoints*. Ok! Em certo momento percebemos que tecnicamente estávamos muito bem, obrigado, mas ainda faltava alguma coisa!!!

(Observo ao redor as pessoas, os objetos, encontro minha mochila, a penduro nas costas, saio do centro e entro no círculo junto com todos, peço que se levantem e me acompanhem)

EU: A relação espacial é circular, distância idêntica entre um corpo e outro. Resposta cinestésica, se eu andar todo mundo anda (andei, andamos), se eu parar todo mundo para (parei, paramos). E se eu mudar de direção? (todos mudamos) E essa velocidade? Esse andamento? Vamos mais rápido?

---

<sup>17</sup> Ibidem

<sup>18</sup> História e Emoção são dois dos *Six Viewpoints* organizados por Mary Overlie, após a ampliação e reorganização dos Viewpoints por Anne Bogart e Tina Landau os dois foram excluídos da prática por os considerarem pouco pertinentes ao trabalho de improvisação em Teatro.

(juntos aceleramos, mudamos de direção, agachamos, lentamente nos levantamos, e mais uma vez caminhamos em círculo) 2019. Hoje? Não. Um pouquinho antes. Lá pro começo do ano, pós carnaval. Campinas, Unicamp, (mudança de direção) Doutorado em Artes da Cena, disciplina Desmontagem Cênica (saltamos e pousamos agachados). A gente fazia muito esse exercício (o pessoal da turma ri sonoramente, que delícia!), só que de um jeito diferente, não existia alguém liderando, tínhamos todos que decidir junto, sem que ninguém liderasse, saltar, caminhar, mudar de direção, etc. O que começa a despertar a percepção, nos deixa mais ligados, amplia a escuta, afina a resposta. É um dos exercícios propostos no começo do Livro dos *Viewpoints*. Um dos primeiros exercícios propostos à turma foi: (levantamos e voltamos a caminhar em círculo) tragam materiais que vocês gostariam de usar em suas desmontagens. Ok, andamento de um pouco de desespero (risos, aceleramos). O que é que vou levar se ainda nem sei o que quero desmontar?! É hora de decidir (mudança de direção). Não quero chegar de mãos vazias. Estou em Uberlândia dependendo de carona (nova mudança de direção). A carona está chegando e eu ainda não me decidi. Ando pela casa num andamento ainda mais desesperado, (aceleramos) bem mais desesperado (aceleramos mais ainda). Andamento de: o que é que eu vou levar *pelamordedeus*?!!! (somando-se ao andamento, gestos tão quanto ou mais desesperados) Figurinos? Cenários? Objetos de cena? Instrumentos? Livros? Preciso de algo que caiba aqui (giros) na minha mochila. A carona pra Campinas está chegando. (Paramos) Foi então que eu vi, ali, brilhando por detrás dos meus livros, na estante, juntando poeira, ali! (aponto, do outro lado do círculo) Pensei, é você mesmo que eu vou levar, vem aqui vem, veem!!! Vai ser você mesmo! Depois eu descubro por quê! (Faço gestos de agarrar algo no ar e guardo em minha mochila, quando puxo de volta sai um livro).<sup>19</sup>

Antes de revelar ao público o primeiro objeto escolhido como material para minha desmontagem, decido apresentar o Livro dos *Viewpoints*, lançado em português no Brasil em 2008, dez anos depois do início do nosso grupo de pesquisa. Explico aos que me acompanham que nesse livro Bogart e Landau descrevem os mesmos *Viewpoints* que pouco antes eu já havia apresentado e demonstrado ali, e que estes foram reorganizados e modificados por elas a partir dos *Six Viewpoints*, desenvolvidos nos anos 60 pela Mary Overlie na dança, que buscava um método, um sistema, que motivasse os bailarinos a improvisar, a criar, pois acreditava que estavam muito enrijecidos, padronizados pela dança

---

<sup>19</sup> Fragmento do roteiro/memorial/transcrição entregue à disciplina.

moderna. Eram seis: Espaço, Tempo – que foram ampliados e reconfigurados por Bogart e Landau em vários outros *Viewpoints* específicos de Espaço e Tempo; Forma, que continuou sendo Forma, Movimento que se tornou Gesto;

EU: ...e havia outros dois que é melhor eu nem mencionar. Esses elas eliminaram, excluíram, pois eram perigosos demais para o trabalho dos atores. (Pausa. Silêncio) Tá bom, já que vocês insistem eu falo! (risos) O primeiro é a Emoção. Aí a gente se lembra lá de Stanislavski, né? Toda aquela história de Memória Emotiva. Ok, melhor não trabalhar com Emoção agora. A gente entende, mas não controla. O segundo era a História. (Retiro de dentro da mochila um potinho de vidro cheio de pequenas miniaturas) Aham! Aí estão vocês!<sup>20</sup>

Quando me pedem, enfim, que apresente meus materiais me coloco imediatamente em jogo, visto que não havia preparado uma apresentação, sequer compreendido imediatamente qual a relação existente entre aqueles brinquedos, a minha pesquisa, e o processo de criação da montagem cênica. Realizei essa escolha de maneira totalmente intuitiva, assim como também o foi a apresentação desse material. Sentei-me diante dos brinquedos espalhados no chão e conectei-me imediatamente à memória de minha infância. Naqueles tempos brincava e inventava histórias com aquelas miniaturas, e ali eu faria o mesmo. Comecei a improvisar e o próprio ato de improvisação me trouxe a questão: como seria trabalhar os *Viewpoints* com aqueles objetos? Passei então a descrever várias cenas de espetáculos onde atuei, e cada ação era guiada pelos princípios dos *Viewpoints*.

(Espalho as miniaturas pelo chão, escolho duas das miniaturas mais carrancudas e as faço brigar, trago a luta para o meu corpo em gestos de socos e murros; escolho outros dois com uma carinha um pouco melhor e os faço flertar, até se entregarem aos beijos e abraços; então organizo uma tropa que marcha em direção ao campo de batalha, mas não esperavam que ao longe surgisse voando o porco metralhadora dizimando todos os soldados)

EU: História de luta. Emoção: dor, raiva, fúria... História de amor. Qual emoção? Desejo, dúvida? História de guerra. Tristeza, medo, terror, valentia...? Era hora de entender o porquê, o motivo, que me fez trazer esses brinquedinhos como material para a montagem. Quando eu era pequeno

---

<sup>20</sup> Idem

era com eles que eu dava vida às histórias que brotavam da minha cabeça. Foi esse o link que eu fiz desses materiais que me são tão ricos. Um link com a História, com a ficção, que somadas ao trabalho físico dos *Viewpoints* poderiam me servir de material para a criação dramaturgica. História que foi excluída, mas que eu tento resgatar no meu trabalho. No encontro da disciplina de Desmontagem Cênica em que apresentamos nossos materiais usei meus brinquedinhos para descrever, bem tecnicamente – usando o vocabulário dos *Viewpoints* –, algumas cenas de espetáculos que eu já fiz: (passo a ilustrar com as miniaturas as cenas que descrevo) um homem entra no espaço caminhando em linha reta até o centro do espaço; Topografia. Do outro lado duas mulheres o observam sobre uma escada, por detrás de uma moldura; Arquitetura. Os outros atores estão espalhados pelos cantos do espaço formando um semicírculo; Relação Espacial. Começam uma coreografia com barquinhos; Gesto. Mas ainda não era isso. Faltava alguma coisa.<sup>21</sup>

Faltava algo na apresentação dos meus materiais, assim como faltava algo lá em 2007 após um ano totalmente dedicado à prática e estudos dos *Viewpoints*. Após essa primeira apresentação do material percebi que precisava delimitar um recorte mais específico sobre o que seria minha desmontagem. Se algo estava claro desde então é que os *Viewpoints* estariam presentes. Portanto seria interessante não apenas apresentá-los, mas também demonstrá-los como num segundo momento fiz ao responder a questão “como convoco?”. Mas, para além da demonstração, seria importante relacioná-los à criação dramaturgica. Para isso, nada melhor do que resgatar o processo criativo de espetáculos que surgiram a partir da prática com os *VPs*. Foi então que decidi abordar em minha desmontagem dois espetáculos do Coletivo Teatro da Margem – Canoeiros da Alma<sup>22</sup> e A Saga no Sertão da Farinha Podre<sup>23</sup>.

Estes dois espetáculos nasceram da falta que nos movia, em momentos distintos. O primeiro representou a consolidação de nossa pesquisa prático-teórica com os *Viewpoints* assim como nossa formação enquanto grupo artístico. E surgiu da necessidade de colocarmos a prova

---

<sup>21</sup> Idem

<sup>22</sup> Primeiro espetáculo do Coletivo Teatro da Margem, criado em 2008, sobre a vida de moradores ribeirinhos no Vale do Jequitinhonha.

<sup>23</sup> Primeiro espetáculo de rua do Coletivo Teatro da Margem, criado em 2012, sobre um grupo de artistas que é impedido de apresentar a história de Antígona e, expulsos da cidade, resolvem desenterrar a memória de seus mortos.

nosso trabalho com os *Viewpoints* diretamente na criação de um espetáculo. O segundo torna-se resultado de um momento em que o grupo decide romper com o espaço fechado, da sala de ensaio, e explorar os *Viewpoints* na rua, o que ampliou nosso olhar gerando novas perspectivas acerca dos elementos tempo-espaciais que desenvolvemos nessa prática; e também possibilitou um olhar mais direcionado para nossa realidade, nossa cidade, nosso entorno, o que nos motivava a seguir trabalhando enquanto coletivo.

### **POR ONDE MAPEAR?**

Perdido no presente, é hora de colocar no papel as pegadas do passado para orientar-se ao futuro. Começo a rabiscar no papel e se revela um retrato de mim mesmo onde minha cabeça explode e dela as dúvidas vão tomando forma. Uma cartografia de ideias soltas e ainda não dimensionadas, da confusão mental, das memórias que não se conectam. Um traçado indica o local do tesouro com um X, mas ao contrário do mapa dos piratas esse X se encontra no começo e não no fim da trajetória. As referências são marcadas por três cenas, nove pontos de vista, alguma História, alguma Emoção.

Agora que eu já possuía um material com o qual trabalhar – as miniaturas, dois figurinos, uma máscara, um trompete, envelopes que constavam cada um dos *Viewpoints* –, que já havia definido uma forma de convocar para a apresentação – evocando a primeira cena de nosso espetáculo de rua e explorando os *Viewpoints* –, que já sabia quem e como eu me apresentaria – Samuel Giacomelli, doutorando em Artes da Cena, ator do Coletivo Teatro da Margem nos espetáculos *Canoeiros da Alma* e *A Saga no Sertão da Farinha podre* –, faltava apenas mapear e organizar os passos que costurariam todas as partes e definiriam a minha desmontagem.

EU: Primeiro nos foi entregue um grande pedaço de papel Kraft. Tínhamos espalhadas pela sala canetinhas, lápis de cor, giz de cera. A proposta era: criem o mapa de suas desmontagens. Passei alguns minutos apenas observando o papel vazio. Tudo o que me vinha à mente era a imagem dos meus brinquedinhos, eles me provocavam, e decidi nem sequer citá-los nesse mapa. Eu precisava olhar para outros

materiais. Então comecei a desenhar, fiz um xis e comecei a trilhar um caminho, como em um daqueles mapas do tesouro. Nesse caminho fui deixando pistas de cenas e espetáculos que já montei. Em todos estive enquanto ator, em apenas um carregava a função de dramaturgo, mas em todos participei na criação dramatúrgica, em processo colaborativo. No papel, surgiu a figura de um homem (seria Eu?) com a cabeça explodindo (ahh, sim, com certeza era Eu). Era como me sentia toda vez que pensava no processo de desmontagem entre as idas e vindas semanais Uberlândia-Campinas, Campinas-Uberlândia. A cabeça explodia de ideias, mas era preciso organizá-las. Fui me organizando a partir de algumas questões levantadas pela Cris e pela Raquel durante as aulas – quais são suas motivações? O que já fiz, e o que quero fazer? De tudo aquilo, o que ainda brilha? Qual o recorte? De onde eu falo, como falo, e pra quem eu falo? O que não foi, ou o que ainda pode ser? O que o material está dizendo? – Assim que tudo o que explodia da cachola constava inscrito no papel em forma de desenho, rabisco, palavra, cor, etc, voltei à posição inicial e passei mais alguns minutos apenas a observar o papel preenchido. Era como olhar minha confusão mental materializada. Essa confusão só começou a se organizar quando apresentei o mapa ao grupo e tentei explicar as imagens. Isso me obrigou a juntar os pontos soltos e compreender finalmente um possível roteiro a se apresentar.<sup>24</sup>

Após a criação dos mapas, poderíamos rascunhar um primeiro roteiro para as desmontagens. Estes eram organizados a partir da relação entre aquilo que, durante a disciplina, passamos a chamar de *Ilhas*. Uma das palavras de nosso vocabulário próprio que se referia aos diversos momentos de cada desmontagem, divididos mediante suas especificidades relativas à temática, assunto tratado, material usado, etc. Em todos os mapas individuais essas *Ilhas* se apresentavam claramente, algumas bem povoadas por memórias, imagens, outras ainda em mata virgem prontas pra serem exploradas, e entre cada uma delas um imenso mar de possibilidades.

Como navegar entre essas *Ilhas*? Como enfrentar as ondas? Quais trajetos tomar? Por onde se guiar? E dentre todas essas *Ilhas*, quais preciso e quero visitar?

Dentre as *Ilhas* de minha primeira proposta de roteiro estavam: 1. Convocação (jogo da figura mascarada com o público); 2. Apresentação dos *Viewpoints*; 3. Descrição de Cenas com brinquedinhos usando a terminologia

---

<sup>24</sup> Fragmento do roteiro/memorial/transcrição entregue à disciplina.

dos *Vps*; 4. Execução das mesmas cenas deixando explícito o uso dos *Vps*; 5. Criação de uma cena final a partir dos *Vps* escolhidos pela plateia.

Essa primeira organização me parecia um pouco rígida, quadrada, e que caberia muito mais enquanto uma demonstração técnica. Faltava ainda um fluxo narrativo que ligasse todas essas *ilhas*.

A convocação e a apresentação dos *Viewpoints* me pareciam bem resolvidas e não me preocupavam. Os brinquedinhos teriam seu espaço e sua importância, mas não deveriam tomar mais espaço do que as cenas. Ao mesmo tempo eu buscava falar sobre muitos espetáculos, e percebi que isso era desnecessário, foi quando resolvi focar apenas nos dois principais trabalhos do Coletivo Teatro da Margem. Com isso eu já possuía muito material sobre o qual trabalhar, e deixei-me desapegar da ideia de criar uma cena final improvisada para finalizar a desmontagem traçando uma relação direta com seu início – iniciar com a chegada do Clóvis e finalizar com sua despedida.

Para além disso, percebi como seria importante trazer o próprio processo da disciplina para dentro da desmontagem, apresentar alguns momentos importantes de sua criação como parte do próprio trabalho, me valendo da metalinguagem como, por exemplo, ao trazer alguns exercícios preparatórios realizados durante a disciplina, falar sobre a própria dificuldade em escolher inicialmente os materiais, e apresentá-los com o olhar de quem ainda busca descobrir como utilizá-los. E tendo como ambiente o próprio processo criativo de uma desmontagem cênica poder então trafegar entre as temáticas evocadas pelos espetáculos escolhidos.

Definir esse roteiro de viagem tornava-se a cada semana mais urgente. Um primeiro plano de rota era explorado, revelando as dificuldades do trajeto e quais as boas escolhas tomadas. E a partir de cada novo planejamento e cada nova exploração, nossos mapas iam aos poucos tomando uma dimensão mais real. Para tanto, houve algumas propostas que nos ajudaram muito durante a disciplina que poderiam ser divididas entre explorações individuais e coletivas.

Individualmente concentrávamos em nossos materiais, nossos mapas, roteiros, ensaios. Coletivamente dedicávamos tanto em apresentar nossas propostas, quanto a colaborar com um olhar, um comentário, uma questão, sobre o trabalho do outro. Com isso, muito do que foi criado individualmente, carregou também em maior ou menor grau da colaboração de todos os integrantes da disciplina e, especialmente, de nossas professoras.

CRIS: Ok. Como parece que todos querem falar, mas temos pouco tempo vamos abrir uma roda de conversa de forma bem dinâmica, e vou cronometrar um tempo para que cada um de vocês possa receber feedbacks. Nesse tempo, quem quiser pode apresentar o que identificou enquanto potência e fragilidade em cada uma das propostas.

(Minutos depois eu balançava a cabeça tentando encaixar as ideias que se moviam soltas lá dentro. Horas depois eu as revisitava e observava os espaços vazios onde haveriam de se encaixar alguma peça ainda não identificada. Dias depois as ligações pareciam concretas, mas quando as colocava a prova me provavam o contrário, desmoronavam. Semanas depois, ou ficariam de pé sozinhas ou então...)

EU: Engraçado que não anotei nenhum dos comentários feitos sobre a minha apresentação, nem aqueles que foram feitos em outros momentos do processo. Tenho apenas anotações das minhas impressões sobre a cena de alguns dos colegas. No momento em que falavam do meu trabalho busquei apenas estar aberto e receptivo aos comentários e sei que todos influenciaram positiva e profundamente nas minhas escolhas, ampliando minha percepção dos possíveis caminhos que eu poderia seguir. Mas gostaria muito de tê-los anotado, para compreender melhor como e o quanto me afetaram.<sup>25</sup>

Bem próximo à finalização da disciplina, uma ou duas semanas antes da data em que finalmente apresentaríamos para um público externo nossas desmontagens, tivemos um momento imprescindível a todo o processo de criação, que infelizmente durou para cada um de nós nada mais do que uma hora e que não pôde ser repetido mais vezes, o que certamente traria aos trabalhos um maior amadurecimento. Nesse período de uma hora, as professoras Cris e Raquel se dedicaram a atender individualmente cada um de nós. A turma foi dividida entre dois dias de disciplina para que todos pudessem ser contemplados, cada uma das professoras em uma sala da sede

---

<sup>25</sup> Idem

do Lume Teatro dedicou-se a assistir, comentar, trazer ideias práticas e soluções, como num breve momento de direção ou orientação cênica para aquele que seria enfim o resultado final de nossa desmontagem – pelo menos para a disciplina, visto que muitos de nós seguimos apresentando nossas desmontagens e com isso as mesmas foram ainda retrabalhadas e modificadas futuramente.

(Silêncio. Não sei ainda como terminar)

CLÓVIS E EU: Agora é a hora da dúvida. Pra onde e como seguir? O Coletivo não está mais comigo, eu não estou mais com o Coletivo. Quero ir embora, assim como cheguei. Mas ir embora sozinho, eu não gostaria. Vocês vêm comigo?

(Todos se levantam e se aproximam)

EU: Pode ser em bloco a relação espacial, a gente sai da sala e chegando lá abrimos outra roda.

CLÓVIS: No Coletivo todo mundo tocava um instrumento. Metade de vocês pode fazer tutituti tuti tituti, e a outra metade táta tatá tá tá!

(Clóvis começa a tocar seu trompete desafinado. Todos seguem invadindo o espaço da rua, abrem uma roda)

EU: (Retiro a máscara de Clóvis) Samuel Giacomelli, CPF 341797etc. Obrigado. (Aplausos)

(FIM?)<sup>26</sup>

## **QUANDO TERMINA? QUANDO COMEÇA?**

Essa desmontagem não termina aqui, não sei até onde ela vai, ou até onde ela já foi; também não sei onde começou, mas sei que existiu um local de partida, marcado com um X. Depois dos aplausos a gente se pergunta “QUANDO TERMINA? QUANDO COMEÇA? Foi difícil e delicioso chegar até aqui, tenho vontade de continuar mais um pouquinho. Quando uma apresentação acaba, muita coisa continua acontecendo, a vida das pessoas segue, e aquele momento de encontro persiste na memória. Depois do fim resta sempre um abraço, uma conversa, um comentário, um vinho para comemorar, uma ideia de como será.

---

<sup>26</sup> Idem

A linguagem da Desmontagem Cênica vem se desenvolvendo a partir da experimentação prática dos artistas da cena, se revelando aos poucos em suas múltiplas possibilidades, e talvez possa ser descrita como uma linguagem cênica de presentificação da memória. Logo no início de minha desmontagem afirmo que buscamos com essa prática tornar visível o invisível de algo que já foi visível. Buscando ampliar essa ideia, podemos compreender que tornamos algo visível em cena a partir de nossas ações, das materialidades utilizadas, das ficcionalidades construídas, do próprio estado de presença e jogo, e da relação direta com o espectador. Esse *Invisível* que buscamos tornar visível refere-se diretamente a tudo o que é desconhecido pelo espectador e que se revelará diante dos seus olhos, mas também às muitas camadas de subjetivação que constituem um processo criativo que só podem ser reveladas por aqueles que estiveram imersos naquele processo e, ainda assim, a partir de perspectivas e olhares totalmente singulares e diversos. Portanto, olhar para o *Invisível* será sempre uma experiência única e pessoal.

Falar sobre *aquilo que um dia foi visível* torna-se assim uma atividade bastante objetiva, pois este existiu concretamente e carrega em si, ainda que constituído pela matéria impalpável e em constante transformação da memória, a referência direta em uma forma fixa e permanente que o define no tempo e no espaço como, por exemplo, um espetáculo, que possui começo, meio e fim, propõe uma estética, acontece em um local e época específicos, e todas outras características possíveis que o moldam de maneira mais ou menos similar na memória de todos que tomaram contato com ele, de dentro ou de fora, artistas ou público. Segundo Ileana “o propósito de desmontar processos teatrais coloca em discussão de valor o sistema estrutural ao submetê-lo ao olhar dos outros sem pretender perpetuar modelos, colocando no terreno da discussão a consistência dura das categorias, das poéticas e dos sistemas fechados de valorização e pensamento.” (DIÉGUEZ, 2014, p.08)

Assim, simplesmente falar sobre *algo que já foi visível* não é suficiente para desenvolver-se uma desmontagem pois, ao fazê-lo,

estariamos apenas reproduzindo sua forma, revisitando sua existência. Por isso, no processo criativo de uma desmontagem cênica dirigimos nosso olhar para *aquilo que um dia foi visível* na perspectiva de descortinar e evidenciar as camadas *Invisíveis*, que se nos apresentam mais significativas, para que possamos enfim revelá-las a nós mesmos e então encontrar mecanismos cênicos para torná-las finalmente, e ineditamente, *Visíveis*.

Não posso deixar de aproximar esse procedimento ao trabalho científico. Tomando, por exemplo, os estudos da anatomia, podemos perceber a similaridade, ainda que metafórica. Um organismo é formado por diversas partes que, interagindo entre si, o constituem enquanto um corpo único e facilmente identificável – um humano, um cão, um inseto, uma bactéria. Um organismo equivale aqui a *algo que um dia já foi visível*, pois o conhecemos, tivemos contato e guardamos uma imagem formada sobre ele. Ainda que essa imagem possa variar de pessoa para pessoa carregamos uma ideia aproximada bastante similar do que seria um humano, ou um cão. Poderíamos singularizar um pouco mais definindo sexo, cor, etnia, raça, e outros padrões *Visíveis* e estariamos mais uma vez reforçando as imagens que já conhecemos, ou que já construímos.

Para se desvendar os mistérios de um organismo precisamos mirar o seu interior *Invisível*. Ideia que foi imprescindível aos anatomistas, que nos revelaram órgãos, suas funções, seus fluidos, suas características e diferenças. Uma vez expostas e estudadas, estas partes antes escondidas aos nossos olhos, passam a apresentar também uma forma fixa de si mesmo, facilmente identificável – podemos bem imaginar um coração, um cérebro, ou mesmo uma célula. O que nos transportará para um estágio mais avançado da necessidade de buscar o *Invisível* dessas partes, agora *Visíveis*.

O mesmo padrão pode ser relacionado às mais diversas práticas de pesquisa, incluso a pesquisa em artes. Ao olhar para todo esse processo de desmontagem percebo como contribuirá enormemente com escrita de minha tese de doutoramento. Estar imerso nesses procedimentos prático criativos me auxiliou a desvendar as camadas de meu objeto empírico, facilitando as escolhas de materiais, a definição de um recorte específico, pois a atenção

esteve centrada todo o tempo na busca de maneiras e soluções para se evidenciar cenicamente os principais aspectos que norteiam minha prática criativa e de pesquisa em artes.

CRIS: Aulas práticas, teóricas e compartilhamento de experiências foram fios condutores para nos alicerçarmos em princípios da desmontagem cênica, aproveitando seu potencial de desvendar e auxiliar na visualização de processos de pesquisa e criação, e de suas narrativas, tanto cenicamente como organizando pensamentos que auxiliassem na escrita de dissertações/teses. (COLLA, 2018, p.203)

Ao finalizar a disciplina de Desmontagem Cênica, fica claro para mim como essa prática, organizada a partir das questões que intitulam as partes desse texto, propiciou uma maior estruturação das ideias propostas inicialmente em seu projeto de pesquisa. Com isso, vejo na prática da desmontagem cênica, diante de seu poder de síntese e exploração, um fértil procedimento, ainda pouco explorado em toda sua potencialidade, que pode vir a colaborar amplamente com as mais diversas pesquisas de pós graduação em artes da cena.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

- BOGART, Anne. **La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte**. Barcelona, Artes Escénicas-Alba, 2008.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: A practical guide to Viewpoints and composition**. Theatre Communications Group, NY. 2005
- COLLA, Ana Cristina; HIRSON, Raquel Scotti. **Desmontagem Cênica como Estratégia de Reflexão e Criação do Artista da Cena**. In: LEAL, Mara; DIÉGUEZ, Ileana. (Org.). **Desmontagens: Processos de Pesquisa e Criação nas Artes da Cena**. 1ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018, v. 1, p. 203-217.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. **Desmontagem cênica. Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas.** Universidade de Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 5-12, jan.-jun. 2014.

Recebido em agosto de 2020.  
Aprovado em setembro de 2020.  
Publicado em outubro de 2020.



## A AUTORIA NA IMPROVISAÇÃO EM DANÇA

*Mariane Araujo Vieira<sup>1</sup>*

### RESUMO

Este artigo, parte integrante de uma pesquisa de mestrado em andamento, aborda a questão da autoria nos trabalhos de composição em tempo real em dança. Assim, é proposto neste texto a ideia de que a autoria é vista como uma organização de informações coletivas e compartilhadas elaboradas por um sujeito socialmente inscrito. Dessa forma, a ideia de originalidade e ineditismo de uma obra é questionada, assim como a ideia de autoria como uma função permanente e fixa. Além disso, é abordado que o/a improvisador/a desempenha uma função-autor/a nos trabalhos apresentados em tempo real.

**PALAVRAS-CHAVE:** autor/a, composição em tempo real, criação, improvisador/a

## LA AUTORÍA EN LA IMPROVISACIÓN EN DANZA

### RESUMEN

Este artículo forma parte de una investigación de maestría y discute la idea de la autoría en la composición en tiempo real en la danza. Propongo que la autoría es un conjunto de informaciones colectivas y compartidas elaboradas por un sujeto socialmente integrado. De esa forma, cuestiono la idea de originalidad y de carácter inédito así como la idea de la autoría como una función permanente y fija. Además, abordo que el improvisador desarrolla un rol de autor en las composiciones en tiempo real.

**PALABRAS-CLAVE:** autor/a, composición en tiempo real, creación, improvisador/a

## AUTHORSHIP IN IMPROVISATION IN DANCE

### ABSTRACT

This paper is part of a master's research in progress and approaches the authorship of dance compositions in real time. We propose that authorship is a set of collective and shared information elaborated by a socially integrated subject. Thus, we question the idea of originality of a work and the idea of authorship as a permanent, fixed role. In addition, we discuss that improvisers play the role of authors in compositions in real time.

**KEYWORDS:** author, composition in real time, creation, improviser

\* \* \*

---

<sup>1</sup>Artista, improvisadora, pesquisadora e professora de dança. Mestrado em andamento pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia, com bolsa FAPEMIG, orientado pelo Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Jarbas Siqueira Ramos. E-mail: marianedanca@gmail.com.

A improvisação em dança ganha, a partir da década de 1980, um papel essencial na dança contemporânea (WEBER, 2015, p. 16), reformulando ideias sobre coreografia, espetáculo e padrões estéticos da cena e do corpo. Por meio de artistas que não se enquadravam em contextos de grande produção artística e de entretenimento, a improvisação foi se tornando um modo de criar, apresentar, pesquisar e questionar vários parâmetros vigentes e hegemônicos no âmbito artístico. Um desses parâmetros é a ideia de autoria e criação na improvisação em dança, tema que será discutido neste artigo, e que é parte de uma pesquisa de mestrado vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Uberlândia.

Sobre a ideia de autoria, no senso comum (influenciado por um pensamento do balé clássico), o autor e criador de uma obra em dança ganharia o status de coreógrafo, significando aquele que criou o trabalho artístico, diferente daquele que a executou, comumente recebendo o nome de bailarino/a. No sec. XX e XXI essas nomenclaturas foram se alterando e se adaptando ao fazer da dança moderna e pós-moderna. Já em um contexto contemporâneo, o termo coreografia<sup>2</sup> (do grego ‘coreo’, dança e ‘grafia’, escrita ou desenho) deixa de se associar a uma escrita da dança para se relacionar a uma composição em dança, isto é, uma composição coreográfica, que seria uma forma menos limitada de entender esse termo e que amplia diversas formas de criar e compor na contemporaneidade. Essa mudança de perspectiva foi necessária com o advento de tantas possibilidades de fazer dança que não se enquadravam ao estereótipo de coreógrafo/a e do/a bailarino/a. Alguns exemplos dessas criações seriam os happenings, as ações performáticas e de *site specific* em dança, a composição em tempo real e outros modos. Assim, para abarcar esses novos fazeres, o termo coreografia também se ampliou de forma que, como explica Ana Mundim (2015, p. 44) em seu artigo *O que é uma coreografia*, “A coreografia e a composição coreográfica, portanto, sejam consideradas confluentes ou dissidentes, [pois]

---

<sup>2</sup> Por considerar esse assunto muito amplo sugiro a leitura dos textos no livro *A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos* organizado por Marcia Almeida (2015).

partem do mesmo princípio: o corpo e seus sentidos em experiência criativa dentro de uma proposta dramática”.

Assim como a ideia de coreografia foi expandida para além da escrita, da execução de movimentos ou de uma partitura de movimentos, o termo coreógrafo também sofreu diversas alterações e entre elas a noção de criador/coreógrafo, principalmente para se referir aos trabalhos colaborativos. Suzi Weber (2015) afirma que uma geração de artistas como Merce Cunningham, Anna Halprin, Trisha Brown, Steve Paxton, Pina Bausch, Rudolf Laban, o coletivo na Judson Church e o Butô foram responsáveis por substituir “o binário coreógrafo/intérprete por colaborações artísticas [...] flexibilizando, desse modo, a forte hierarquia do coreógrafo como criador único e ‘patrão da obra artística’” (WEBER, 2015, p. 14).

Nesse contexto, principalmente nas ações coletivas e colaborativas, a obra artística ganha uma dimensão mais democrática que valoriza o/a bailarino/a como criador/a e como sujeito que elenca e negocia os elementos da cena. Uma das possibilidades de criação menos hierárquica é quando alguém de um grupo artístico (não necessariamente o coreógrafo ou o diretor) propõe estímulos e provocações ao/a bailarino/a, e este/a responde com os próprios vocabulários corporais e de uma perspectiva singular. Essa mudança traz à tona a discussão sobre o termo intérprete e intérprete-criador e que Sandra Nunes (2002) vai identificar nessa modalidade a necessidade de diferenciar os termos: criador-intérprete e intérprete-criador. Segundo ela,

Enquanto o segundo [intérprete-criador], ainda que coloque sua abordagem pessoal à obra que dança, seja criada por ele ou por outrem, o processo de pesquisa habitualmente reproduz ou rearranja padrões de movimento já existente. Já o criador- intérprete busca uma assinatura a partir do seu próprio corpo, num processo investigativo. Articula novas hipóteses que estabelecem possibilidades de relações entre movimentos até então não previstas num corpo que dança [...] O que é construído em seu próprio corpo não é facilmente transferido para outro corpo (NUNES, 2002, p. 95).

Por meio dessa perspectiva, o sujeito que antes era visto como um receptor e repetidor de movimentos coreografados por outra pessoa “superior”, ganha mais autonomia seja um processo mais “roteirizado”,

sendo intérprete-criador, seja em um mais autoral (normalmente em solos) como criador-intérprete. Conseqüentemente, nesse processo, ser criativo, multidisciplinar, com um variado vocabulário corporal passou a requerer habilidades cobiçadas na dança, dentro de um contexto atual (dos últimos 60 anos), que demanda do intérprete a capacidade de resolver, de forma criativa e singular, as proposições, estímulos e questões da cena artística.

Essas novas formas de entender o papel do sujeito que cria e dança em cena abriu espaço e reforçou a possibilidade de um modo de compor que se dá em tempo real, não pré-estabelecido e elaborado pelo sujeito que dança. Nesse caso, na composição em tempo real, essas “funções” entre quem cria, quem executa, quem provoca ou quem escolhe o que vai ou não para a cena são diluídas no processo e na prática de apresentação com público. O/a improvisador/a se torna, assim, responsável pela escolha dos vocabulários de movimentos, da organização dos elementos cênicos, das relações entre artistas e público e da forma de lidar com o inesperado que vão traçar em conjunto a dramaturgia da obra.

Essa responsabilidade não exclui que um coletivo tenha um diretor ou um provocador da obra que direciona as estruturas composicionais, por mais que elas sejam improvisadas na cena. Ela, na verdade, desierarquiza a concepção de um único criador/autor da obra, entendendo, assim, que na composição em tempo real há criadores/improvisadores/as que dançam na relação entre corpos e na relação composicional singular que é coletiva.

Para exemplificar esses modos de organização cito alguns exemplos<sup>3</sup> de grupos que trabalham com uma direção definida e com artistas/criadores/performers, são eles: o Núcleo Improvisação em Contato com direção de Ricardo Neves, com os trabalhos *Urban Ferral*, *Relation X* e *Em busca do Peso Perdido*; O Núcleo de Improvisação que tem na direção Zélia Monteiro, com trabalhos como *Percurso Transitório*; *Área de Risco* e *Porque tenho essa forma?*; O Núcleo Artérias dirigido por Adriana Grechi, com os trabalhos *Protestos*, *Escuro Invisível* e *Fronteiras Móveis*; e o Grupo

---

<sup>3</sup> Para não ficar excessivo os exemplos, cito no máximo três trabalhos de cada coletivo, considerando que há muito outras obras que vão nessa mesma perspectiva.

Silenciosas dirigido por Diogo Granato, com os trabalhos *Nosso primeiras estórias*, *Nove e Puerpério*.

Também, segue alguns exemplos de grupos que trabalham com a criação compartilhada e improvisação: o Coletivo Lugar Comum, com o trabalho *A voz do movimento*; o Conectivo Nozes com o trabalho *Sobre Pontos, Retas e Planos*; o Coletivo Construções Compartilhadas, com o trabalho *O engenheiro que virou maçã*; o grupo Radar1, com o trabalho *Menu*; o Substantivo Coletivo, com o trabalho *Corpos (in)dóceis e Soma: Variações sobre o sensível*; e a Cia. Damas em Trânsito e os Bucaneiros, com os trabalhos *Partilhas poéticas em contato*, *Sobre ruas e rios* e *Espaço Invisíveis*.

Com enfoque nestes últimos exemplos, em que a criação é compartilhada em todo o seu processo de criação e apresentação, Bárbara Silva (2012), por meio da experiência no Grupo Radar1, identifica que o trabalho de composição em tempo real convoca “um tipo de autonomia que implica na descentralização da autoria, de modo que todos são coautores e corresponsáveis pela cena” (SILVA, 2012, p. 76). Ainda, ela explica que é através dos encontros, que ela chama de “ensaios”, é que as competências criativas são compartilhadas e amadurecidas, possibilitando e potencializando um “um jeito coletivo de criar assuntos/temas nas composições improvisadas” (SILVA, 2012, p. 76). Alguns apontamentos que ela grifa nesse modo compositivo é que:

Ao analisarmos a concepção e encenação de *Menu*, observamos como a ação colaborativa entre agentes da cena (dançarinos e músico) e suas consignas compositivas (distribuição geográfica, figurino, número de dançarinos, qualidade sonora), constituem o que podemos considerar como parte fundante da dramaturgia da obra coreográfica. Afora o fato desta montagem não ter um coreógrafo ou diretor (todos os envolvidos agem como coautores e exercem lideranças provisórias na feitura das cenas), de forma que a cada apresentação podemos ter diferentes tessituras a partir do que surge das suas possíveis combinações (SILVA, 2015, p. 79).

Nesse tipo de ação, as tomadas de decisões são individuais/autorais e se colocam inseridas no conjunto. Isso significa, que o/a improvisador/a decide, não só pelos seus desejos e percepções, mas naquilo que se configura enquanto coletivo. Segundo Harispe (2014, p. 68), a natureza coletiva faz

com que “os princípios de reciprocidade, mútua cooperação e conexão somático/cognitiva entre os integrantes estejam assegurados pelo jogo da empatia: a tomada-de-decisão tem lugar numa atmosfera cinestésica integrada”. Assim, as escolhas da cena no coletivo precisam da relação entre os corpos para definir um ambiente de improvisação e criação, e no caso de improvisadores solistas a ambiência é criada pelas estruturas físicas e elementos acidentais do lugar em que se dança (HARISPE, 2014, p.71).

Por meio dessa reflexão, o fato de a improvisação permitir essa tomada de decisão instantânea em um determinado espaço-tempo cênico, é suficiente para tornar o intérprete o autor da obra? Quem cria a cena na composição em tempo real: o indivíduo, o coletivo ou a própria dramaturgia da obra? Será que ainda cabe o termo “autoria” nos fazeres dos/as improvisadores/as? Ou a autoria é um princípio do pensamento moderno que é propagado e valorizado ainda hoje, não cabendo no contexto da improvisação em dança na atualidade?

Para abordar as questões da autoria e originalidade, Jussara Setenta, observa que não é possível pensar o sujeito isolado, inserido em sua própria criatividade, que se fundamenta “na existência de um original, uma propriedade particular de um dono único” (SETENTA, 2008, p. 89), uma vez que o corpo que dança, na contemporaneidade, é um corpo socialmente inscrito, que organiza informações que são coletivas e compartilhadas. Nesse sentido, a criação de uma obra não é autoria de um sujeito único, especial, diferenciado, mas sim de um corpo agenciador, organizador, constituído de muitos outros corpos que estão em relação, colaboração e cooperação, e que “os modos de promover os rearranjos daquilo que compartilha com os outros é que são só seus” (SETENTA, 2008, p. 89). Ainda, Setenta complementa que, nesse caso, o sujeito “passa a ser tratado como sendo a reunião de uma coleção de informações em determinado estado, um estado que também sempre se transforma, pois o processo de troca e contaminações não para” (SETENTA, 2008, p. 91).

Em relação a essa questão da invenção inédita do artista, abro um parêntese para abordar os estudos sobre criatividade desenvolvidos por

Murilo Gun<sup>4</sup>. Ele defende o termo “combinatividade”<sup>5</sup> para falar de criatividade e parte da ideia de que tudo que se “cria” (ideias, produtos, serviços, obra artística, soluções) são combinações de experiências já vividas que são organizadas e dispostas de formas diferentes e, aí sim, singulares. Para Gun (2020), a criatividade é a imaginação aplicada para imaginar uma combinação nunca antes feita entre coisas que estão no seu repertório com o objetivo de resolver um problema e que, dessa forma “Toda solução criativa é uma combinação de referências, é uma combinação de inspirações. Eu gosto de falar que é uma combinação de inputs” (GUN, 2020)<sup>6</sup>.

O que é criado (enquanto obra, ideia, movimento, solução) se torna parte de um fluxo vasto e não limitado de informações que se relacionam em todas as direções em diferentes contextos e sujeitos. Neste sentido, a ideia de autoria não deixa de existir, mas é atualizada para afirmar que um sujeito é constituído de outros sujeitos e que, por isso, este “passa a entender as suas ações como sendo as de um reorganizador. O resultado da reorganização é autoral, mas não no sentido de original. É autoral a partir de compartilhamentos, de processos de contaminação” (SETENTA, 2008, p. 92).

Outra forma que complementa essa ideia de autoria é feita por Gilsamara Moura e Lucas Valetim no artigo *O processo de criação colaborativa e a questão da autoria na dança: novos paradigmas e outros entendimentos*. No texto, eles se apropriam dos estudos do filósofo Giorgio Agamben para defender uma distinção entre o autor e a função-autor. A definição deste último se descreve como:

[...] um regime particular de apropriação, que sanciona o direito de autor e, ao mesmo tempo, a possibilidade de distinguir e selecionar os discursos [...] a possibilidade de autenticar os textos, constituindo-os em cânone ou, pelo contrário, a possibilidade de certificar o seu caráter apócrifo; a dispersão da função enunciativa simultaneamente em mais sujeitos que ocupam lugares diferentes, e,

---

<sup>4</sup> Professor de Criatividade e Fundador da *Keep Learning School*. Para acessar a biografia dele acesse: <https://murilogun.com.br/>.

<sup>5</sup> Outros nomes para o conceito de combinatividade apontados por Murilo Gun são: Possível adjacente de Steve Johnson; bissossiação (é quando dois sistemas de referência, dois universos, eles se colidem e ao se colidir, esses universos, eles criam algo novo) de Arthur Koestler; Remix de Kirby Ferguson; *Steal like an artist* de Austin Kleon; e *Mash-up*.

<sup>6</sup> Transcrição da fala do Murilo Gun transmitida no curso online chamado Gravidade Zero, organizado pela *Keep Learning School*. Curso disponibilizado no ano de 2020.

por fim, a possibilidade de construir uma função transdiscursiva, que constitui o autor, para além dos limites de sua obra, como —instaurador de discursividade (AGAMBEN, 2007, p. 56 *apud* ROCHA;MOURA, 2017, p. 9).

Nesse contexto, a função da autoria seria regular, organizar e limitar circunstâncias particulares para adentrar no fluxo de livre circulação, compartilhamento e manipulação. Essas reflexões atravessam a questão dos direitos autorais e que é respondida por Nirvana Marinho da seguinte maneira: “[...] assinar algo todos nós fazemos, deixamos marcas das singularidades do nosso fazer sobre tais ideias. Não podemos perder de vista: outro alguém vai se apropriar disso e refazer novas teias (MARINHO, 2007, p. 2). Essa reflexão também é abordada no livro “Roube como um artista” de Austin Kleon (2013), em que diferencia o roubo do plágio. Neste texto, o autor grifa que nada é original, tudo é roubado. A criação, nesse sentido, seguiria o ciclo na ordem: você “rouba, estuda, rouba de vários, credita e transforma as coisas” (KLEON, 2013, s/p). Dessa forma, o roubo seria o ato de “se apossar de elementos pré-existentes para lapidá-los em busca de algo inédito” (MENINI, 2019). Diferente disso, o plágio seria aquilo que degrada e que imitia sem citar referências. Um trecho interessante que ele cita é: “Todo artista ouve a pergunta: De onde você tira as suas ideias? O artista honesto responde: Eu roubo. Como o artista olha para o mundo? Primeiro, você descobre o que vale a pena roubar, depois você segue para a próxima etapa. Isso é tudo. (KLEON, 2013, s/p).

Partindo dessas reflexões, toda autoria é um roubo, uma combatividade, uma organização singular de coisas já criadas e que pode aparecer de forma mais direta ou diluída nos processos artísticos em dança. Gilsamara e Lucas apontam (2017) que em processos colaborativos pode haver a existência de uma autoria em rede, ou melhor, autoria em rede que se organizam através da função-autor exercida por diferentes corpos.

Esse apontamento se torna importante para pensar a função-autor de um/a improvisador/a em cena, pois, nos trabalhos de improvisação, é valorizado, além de ser um ponto essencial, as escolhas feitas pelos corpos que dançam. Isto é, a forma como “se dar a ver” as ações e as escolhas dramáticas que acontecem em tempo real. Assim, mesmo que grupos de

improvisação tenham diretores que assumam a função de autoria da obra, o/a improvisador/a também assume essa função que é compartilhada e se dá na relação com os outros corpos improvisadores/criadores/autores/as.

Nesse sentido, é importante também sinalizar que a possibilidade e a liberdade de criar, nesse *modus* de composição em tempo real, inclui dar a ver as memórias corporais e os vocabulários de movimentos apreendidos que se conectam e se combinam no tempo-espço da cena. Entendendo assim, que as ideias e ações que o improvisador escolhe “apresentar” partem de uma gama de aprendizados já corporificados e selecionados que se reorganizam com o que está na cena, criando assim algo singular, o que não pressupõe originalidade em sua concepção tradicional, mas sim a elaboração e reelaboração de combinações e relações estimuladas pelo ambiente (e tudo que o compõe), sendo que na improvisação elas não são pré-estabelecidas. Dessa forma, a questão da autoria fica mais clara na improvisação quando ela está diluída no fluxo de informações que são elaboradas em cena e se torna uma das funções de organização e tomada de decisão do/a artista. Afinal, escolher implica decidir o que está ou não em cena, excluindo milhares de possibilidades de relação, de movimento, de ação, priorizando a escolha de uma proposição. Assim, a tomada de decisão se relaciona à um pensamento de dramaturgia da cena, sendo o/a improvisador/a corresponsável pelos nexos de sentidos que são estruturados no trabalho artístico. Nesse sentido, uma com-posição provoca uma reorganização de novas posições e de novas decisões.

Por fim, o/a improvisador/a que dança articula as próprias vivências, memórias e experiência sensíveis que são construídas individualmente e socialmente (de forma simultânea) com os elementos da cena que podem ser pré-estabelecidos ou não, e com o que se dá no tempo-espço da cena, para assim constituir essa dança que é autoral e compartilhada ao mesmo tempo.

## CONCLUSÃO

Sem a intenção de resolver essas questões da autoria e considerando esse tema amplo e delicado, este artigo sugeriu algumas reflexões que

podem contribuir na verticalização desse assunto na improvisação. Assim, pensar a autoria, criação e originalidade de um trabalho em composição em tempo real em dança inclui entender o contexto histórico, social e cultural em que esses termos foram inseridos e reinventados ao longo dos anos no campo da dança. Assim como a improvisação como modo de apresentação é relativamente novo da área da dança, o termo improvisador/a enquanto função-autor da obra também se dá na contemporaneidade, e que sugere ainda diversas reflexões a serem feitas tanto no meio prático/artístico quanto no meio acadêmico.

Dessa forma, foi apresentado neste texto que a ideia de autoria como criador de algo inédito, ideia que prevalece durante séculos no campo das artes, se reorganiza perante os fazeres artísticos contemporâneos. E, de forma específica na dança, a concepção dos termos coreógrafos, diretores, bailarinos/as, intérpretes-criadores, se diluem em um fluxo de relações mais horizontais e dinâmicas, que são ressignificados por cada artista ou coletivos em dança. Essas reformulações foram necessárias principalmente no fazer improvisacional, em que a figura de coreógrafo se dilui, ou mesmo de desfaz, entre os/as improvisadores/as, valorizando, assim, novas formas de criar e tornando estes artistas autores e responsáveis pela cena.

Concluo assim, identificando o fazer improvisacional na composição em tempo real como um fazer que é autoral, no sentido de organizar de modo singular as informações coletivas, compartilhadas e elaborados por um sujeito que é socialmente inscrito. Nesse sentido, o improvisador assume uma função-autor que não é permanente ou fixa, e muito menos inédita ou original, mas que se dá no acontecimento da cena e que é compartilhada com aqueles que dançam e que a presenciam. Nesse sentido, na improvisação não há um autor/criador da obra, mas sim vários/as autores/as que assumem a responsabilidade da composição e da elaboração de uma dramaturgia dançada.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assman. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2007 *apud* ROCHA, Lucas. Valentim.; MOURA, Gilsamara. **O processo de criação colaborativa e a questão da autoria na dança: novos paradigmas e outros entendimentos**. In: ENICECULT - I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologia do Recôncavo, 2017, Santo Amaro. Anais do ENICECULT - I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologia do Recôncavo. Santo Amaro: ENICEULT, 2017. v. 1. p. 1-14.

ALMEIDA, Marcia Soares (Org.). **A Cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos**. Brasília: Editora IFB. Brasília: Editora IFB, 2015, p. 23 - 48.

HARISPE, Leonardo Andrés Mouilleron. **A improvisação-dança nas coordenadas do composicional**. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

KLEON, Austin. **Roube como um artista: 10 dicas sobre criatividade**. Trad. Leonardo Villa-Forte. Editora: Rocco Ltda.

MARINHO, Nirvana. **Autoria: qual é a da dança?**. Idança.net, São Paulo, 21 ago. 2007.

MENINI, Lais. Os perigos do plágio. *Literama*, 2019. Disponível em: <https://literama.com.br/os-perigos-do-plagio/>. Acesso em: 9 maio 2020.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. O que é coreografia? In: ALMEIDA, Marcia Soares (Org.). **A Cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos**. Brasília: Editora IFB. Brasília: Editora IFB, 2015, p. 23 - 48.

NUNES, Sandra Meyer. **O criador-intérprete na dança contemporânea**. Revista Nupeart, Florianópolis, v.1, n.1, p.83-96, 2002.

ROCHA, Lucas. Valentim.; MOURA, Gilsamara. **O processo de criação colaborativa e a questão da autoria na dança: novos paradigmas e outros entendimentos**. In: ENICECULT - I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologia do Recôncavo, 2017, Santo Amaro. Anais

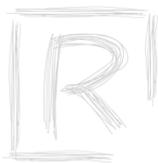
do ENICECULT - I Encontro Internacional de Cultura, Linguagens e Tecnologia do Recôncavo. Santo Amaro: ENICEULT, 2017. v. 1. p. 1-14.

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

SILVA, Bárbara Conceição Santos da. **A tessitura de sentidos na composição improvisada em dança: como o dançarino cria propósitos para a cena**. Dissertação (Mestrado). Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SILVA, Suzane Weber. **Um modo particular de composição: a improvisação**. In: DE ALMEIDA, Marcia Almeida. (Org.). *A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos*. Brasília: Editora IFB, 2015, p. 11 - 22.

Recebido em agosto de 2020.  
Aprovado em setembro de 2020.  
Publicado em outubro de 2020.



## A VOZ, AS MÃOS E A CÂMERA um estudo sobre a representação de um personagem contador de causos

*Thiago Henrique Fernandes Coelho<sup>1</sup>*  
*Ana Elvira Wu<sup>2</sup>*

### RESUMO

O objetivo deste trabalho é investigar a representação do personagem contador de “causos” Eleutério Ferrabrás, interpretado pelo ator Reginaldo Faria, na telenovela Paraíso (2009). Procurando analisar sua performance de contador de “causos” a partir dos estudos de Luciana Hartmann (2011) sobre as performances dos contadores de “causos” na fronteira entre Brasil, Uruguai e Argentina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Benedito Ruy Barbosa, contadores de causos, cultura caipira, telenovela, televisão

## VOZ, MANOS Y CÁMARA un estudio sobre la representación de un personaje narrador

### RESUMEN

El objetivo de este trabajo es investigar la representación del personaje narrador Eleutério Ferrabrás, interpretado por el actor Reginaldo Faria, en la telenovela Paraíso (2009). Tratando de analizar su desempeño como "narrador de historias" basado en los estudios de Luciana Hartmann (2011) sobre el desempeño de "narradores" en la frontera entre Brasil, Uruguay y Argentina.

**PALABRAS CLAVE:** Benedito Ruy Barbosa, contadores de historias, cultura sureña, telenovela, televisión

---

<sup>1</sup>Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia. Mestre em Artes Cênicas na mesma instituição. Graduado no curso de teatro da mesma instituição em bacharelado e licenciatura. Participa do grupo de pesquisa- Grupo de Estudos da Comicidade do Ator (GECA) e do projeto de extensão Pediatras do Riso/Palhaços Visitadores desde 2016. Em 2014 participou do Ateliê de dramaturgia com o dramaturgo Luís Carlos Leite. Seu conto - Memórias: companheiras de viagem foi publicado na antologia Nemephile; os contos - A Joanhinha e os pulgões, O espírito do Colar na revista LiteraLivre. Possui os contos: Emília na terra dos dinossauros, Narizinho no país das maravilhas, A espera, A menina, Ligações Mortíferas e A Tumba Inca selecionados para antologias da Cartola Editora. Conto Devoradora de corações no I Concurso Literário e de Imagens do IFTM - [Campus Uberlândia Centro](#).

<sup>2</sup> Orientadora .Professora Adjunta do Curso de Teatro do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia ( 2014) -Doutora em Artes da Cena, programa de pós-graduação -Instituto de Artes da UNICAMP( 2016) Pós-doutorado em Linguística no IEL - Instituto de Estudos da Linguagem - UNICAMP (2008- 2011). Pós- doutorado na Faculdade de Educação Física -UNICAMP(2019-2020- Grupo de Pesquisa GEAC-UFU e CIRCUS-UNICAMP.

## VOICE, HANDS AND CAMERA

### a study on the representation of a storytelling character

#### ABSTRACT

The objective of this work is to investigate the representation of the storytelling character Eleutério Ferrabrás, interpreted by the actor Reginaldo Faria, in the soap opera Paraíso (2009). Seeking to analyze his performance as a “storyteller” based on the studies by Luciana Hartmann (2011) on the performance of “storytellers” on the border between Brazil, Uruguay and Argentina.

**KEYWORDS:** Benedito Ruy Barbosa, storytellers, country culture, soap operas, television

\* \* \*

### Introdução

O Brasil é um país de proporções continentais, que foi formado com a “mistura” de diversos povos, sendo os três principais os africanos, os indígenas, e os portugueses, e, cada região do país com sua cultura e povos característicos. Um destes tipos de grande destaque é a figura do caipira, que já foi representado em diversas obras, como, por exemplo, em livros, filmes, quadrinhos, e nas telenovelas. A própria música caipira e sertaneja é um elemento de representatividade da cultura caipira, que foi ganhando destaque na segunda metade do século XX, como destaca Nepomuceno (2005) no livro “Música Caipira: da roça ao rodeio”, em que a autora traça um perfil da música caipira passando por várias duplas, desde a origem até a mistura com o *country* estadunidense.

No século XX, o Brasil passa por um processo de industrialização e de urbanização, com a saída de milhares de pessoas do campo em direção à cidade. E nesse processo, um modo de vida organizado no campo, com seus hábitos e manifestações culturais vai se perdendo aos poucos.

Como o campo concentrava uma grande quantidade de pessoas, a cultura caipira era bem difundida e forte, com uma grande quantidade de eventos ao longo do ano, tais como, festas de Santo Reis, de São João, e de outros santos. Porém, com o êxodo rural, manifestações da cultura caipira começam a se mesclar a outras, passando a ser praticadas nas cidades. A

Folia de Reis, em que sai uma comitiva de foliões com instrumentos musicais, acompanhados de palhaços, tocando músicas sobre o nascimento de Cristo e a visita dos três reis magos a manjedoura, são recolhidos mantimentos para a realização da festa de reis, é um exemplo dessa manifestação cultural.

Com a diminuição da população do campo, as festas e comemorações também reduziram. Segundo relatos de meu avô, na região rural de Estrela do Sul (MG), era comum ter mais de um baile por semana. As pessoas vinham a pé de lugares distantes para o baile. Ao passear com o meu avô pela área rural do município de Estrela do Sul, na região que se localiza entre os distritos de São Félix de Estrela e Chapada de Minas, seja de carro, carroça ou cavalo, ele contava e mostrava cada localidade, dizia que ali na beira do córrego da Gariroba moravam muitas famílias em ranchos pau-a-pique mas que nesse momento se encontra desabitada. Assim, fui obtendo a noção do êxodo rural na região, enquanto fazia esta pesquisa de mestrado. Compreendi que com o avanço do agronegócio na região, o êxodo tende a aumentar ainda mais. Cada vez mais as pessoas dessa região deixam de produzir em suas terras para arrendá-las para plantações de tomate, soja, milho e café.

A chegada da televisão no Brasil na década de 50 no século XX ocorreu em paralelo com a migração das pessoas do campo para a cidade. A televisão começa a exibir as telenovelas, e com o passar do tempo as telenovelas passam também a tratar de temas rurais. As telenovelas começaram a fazer uma representação do mundo rural em seus enredos, e nessa representação surge a figura do caipira, seus costumes e suas tradições. Dessa forma, verifica-se que no âmbito televisivo muitos temas relacionados ao êxodo rural são elaborados, levando à criação de vários personagens consagrados como Sassá Mutema na telenovela O Salvador da Pátria, Tião Galinha em Renascer, Sinhozinho Malta em Roque Santeiro, que marcaram o imaginário brasileiro através das suas histórias.

Com o passar das décadas, a vida na roça passou a estar mais frequente nos enredos das telenovelas, levando então a figura do caipira

para as diversas regiões do Brasil e do mundo. Começam a aparecer telenovelas que dentre outros temas, abordam o tema rural, tal como a telenovela *Paraíso*, que foi exibida na Rede Globo de televisão no ano de 1982, tema de estudo dessa pesquisa, escrita por Benedito Ruy Barbosa em 1982, que teve um remake em 2009, cuja trama se passa na atualidade no interior do estado do Mato Grosso. Vale salientar que algumas telenovelas possuem partes das suas tramas abordando o mundo caipira, como por exemplo, “Êta Mundo Bom!” (Rede Globo, 2016), no qual o personagem protagonista, o “Candinho” era um caipira.

A telenovela *Paraíso* (2009) é de cunho religioso. Aborda a história de uma moça cuja mãe lhe atribuía milagres. Em paralelo a abordagem religiosa, surge o personagem Zeca, conhecido como o “Filho do Diabo”, pois, segundo a crença popular, seu pai guarda dentro de uma garrafa, um diabo. Nesse contexto, a telenovela faz uma mescla do sagrado (representada pela personagem da Santinha) com o profano (representado pelo personagem Zeca, o “filho do Diabo”), que é o que os “causos” contados no universo caipira fazem.

As telenovelas rurais focam na figura do caipira, o modo de vestir, suas falas, o cotidiano na fazenda, suas crenças e tradições, sua relação com os animais, e a relação com as outras pessoas do campo. As telenovelas também mostram a relação das pessoas do campo com as pessoas da cidade. Aparece a questão do preconceito e da ideia da cidade ligada ao progresso e o campo ao atraso.

Segundo Faria (2014), os estudos sobre as telenovelas em pesquisas acadêmicas são recentes, tendo seu marco em 1989 com o livro “Telenovela, história e produção”, de Renato Ortiz, Sílvia Borelli e José Mário Ortiz Ramos, porque as telenovelas eram e ainda são vistas no meio acadêmico como uma forma de alienação das massas. Isso vem do fato de estar presente na programação da televisão interesses políticos e econômicos. De acordo com Souza (2004) a telenovela tem um fim comercial, com foco em um público diverso, por isso, procuram representar os vários segmentos sociais. A questão do sucesso comercial acaba sendo um ponto de censura sobre as

temáticas, pois a telenovela tem públicos de diferentes poderes aquisitivos. Sendo assim, as telenovelas estão inseridas na vida dos brasileiros, fazendo parte do cotidiano, apresentando temas para debates, lançando modas e comportamentos, no modo de falar, de se vestir, de morar, de comer, de viver em família, etc.

Faria (2014) assevera que o rural surge na televisão com a telenovela “Meu Pedacinho de Chão”:

Por esta razão, Muniz Sodré (1977) é levado a afirmar que a televisão é um fenômeno irredutivelmente urbano, porque sua concretização como objeto de entretenimento das massas se deu em um momento de decadência da ruralidade. Assim, a força e a predominância do ambiente urbano nas telenovelas se sobressai nas décadas de 1970 e 1980, consideradas a era de ouro deste gênero televisivo. Porém, desde 1971, quando ia ao ar pelas TVs Globo e Cultura a obra "Meu Pedacinho de Chão", de Benedito Ruy Barbosa, o universo rural marca sua presença, ainda que fora do horário nobre, na programação televisiva brasileira (FARIA, 2014, p. 13).

Por esta razão, Muniz Sodré (1977) é levado a afirmar que a televisão é um fenômeno irredutivelmente urbano, porque sua concretização como objeto de entretenimento das massas se deu em um momento de decadência da ruralidade. Assim, a força e a predominância do ambiente urbano nas telenovelas se sobressaem nas décadas de 1970 e 1980, consideradas a era de ouro deste gênero televisivo. Porém, desde 1971, quando ia ao ar pelas TVs Globo e Cultura a obra "Meu Pedacinho de Chão", de Benedito Ruy Barbosa, o universo rural marca sua presença, ainda que fora do horário nobre, na programação televisiva brasileira (FARIA, 2014, p. 13).

Na década de 80, a telenovela “Roque Santeiro”, de Dias Gomes e Aguinaldo Silva, também aborda o contexto rural, a partir de uma cidade do interior que é ponto de peregrinação de fieis, sendo comandada por um fazendeiro, o coronel Sinhozinho Malta.

Em 1990, a TV Manchete exhibe “Pantanal” de Benedito Ruy Barbosa, que se passa no interior do Brasil abordando os costumes e as crenças da região e que dá nome a telenovela. Com o grande êxito de audiência da trama, o autor Benedito retorna a Globo para escrever mais telenovelas sobre o campo, tendo grande destaque na década de 90 a

telenovela “O Rei do Gado” que abordava a questão da terra, dos Sem-terra e da reforma agrária (HAMBURGER, 2005).

Dessa forma, o tema desta pesquisa é relevante, pois pode contribuir para o entendimento da figura do caipira, e no recorte específico desta pesquisa, o contador de causos, fazendo reflexões, também, sobre o caipira e suas relações com a urbanização e o agronegócio. Busco com esse trabalho, desenvolver uma denúncia social, como fez o ator Amácio Mazzaropi em seus filmes e Benedito Ruy Barbosa em suas telenovelas, abordando a questão do direito a terra daqueles que não a possuem, como o personagem emblemático Tião Galinha interpretado pelo ator Osmar Prado na telenovela “Renascer” (Rede Globo, 1993), que morre lutando pelo direito a um pedaço de terra. A forma como a cultura caipira é representada nas telenovelas pode suscitar diversos estudos que se tornam importantes tanto para este trabalho como para outros que seguramente surgirão.

## **O caipira**

De acordo com Luiz Câmara Cascudo no Dicionário do Folclore Brasileiro o termo caipira significa (MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998) “homem ou mulher que não mora em povoação, que não tem instrução ou trato social, que não sabe vestir-se ou apresentar-se em público. Habitante do interior, tímido e desajeitado...” (MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998, s/p). No livro “O fim de uma tradição”, Robert W. Shirley (1970) critica Câmara Cascudo, pois “Esta definição em si mesma, revela a extensão da grande lacuna social entre os escritores urbanos e os camponeses, pois, de fato, o caipira tem uma cultura distintiva e elaborada, rica em seus próprios valores, organizações e tradições” (In MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998, s/p) .

A cantora e apresentadora Inezita Barroso do programa “Viola Minha Viola” <sup>3</sup>, comenta sobre o preconceito em relação ao caipira “[...] durante muito tempo todo mundo tinha vergonha de ser caipira. Por quê? Porque não era realmente o significado da palavra, que é o homem do

---

<sup>3</sup> Programa da TV Cultura, apresentado aos domingos pela manhã.

interior. Então, o caipira era uma mulher mal vestida, era um cara doente, sem dente, descalço” (In MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998, s/p). A fala de Inezita Barroso evidencia o preconceito sofrido pelo caipira ao longo das décadas colaborado por visões e construções preconceituosas e eurocêntricas como as de Câmara Cascudo, Monteiro Lobato, Saint-Hilaire, entre outros.

O preconceito contra o caipira vem das primeiras obras que o retratou, principalmente o caipira paulista. Obras como “Viagem à Província de São Paulo” de Saint-Hilaire e “Urupês” de Monteiro Lobato com o famoso Jeca Tatu, trazem um caipira excluído. Como em “Os caipiras de São Paulo” aponta Carlos Rodrigues Brandão que Saint-Hilaire traz uma visão europeia colonizadora em relação ao caipira, afirmando que “(...) homens embrutecidos pela ignorância, pela preguiça, pela falta de convivência com seus semelhantes e, talvez, por excessos venéreos primários, não pensam: vegetam como árvores, como as ervas do campo” (SAINT-HILAIRE *apud* BRANDÃO, 1983, p.15-16). Monteiro Lobato confirma isso em “Urupês” mostrando o caipira como uma praga (MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998).

De acordo com Ribeiro (2006), ao retratar o caipira com o personagem Jeca Tatu, Monteiro Lobato “não compreendeu o traumatismo cultural vivido por ele, que tinha perdido a posse de suas terras a partir do desenvolvimento das fazendas de exportação, e era obrigado a abandonar seu modo de vida tradicional” (FARIA, 2016, p. 11). Segundo Ribeiro:

As páginas de Monteiro Lobato que revelaram às camadas cultas do país a figura do Jeca Tatu, apesar de sua riqueza de observações, divulgam uma imagem verdadeira do caipira dentro de uma interpretação falsa. Nos primeiros retratos, Lobato o vê como um piolho da terra, espécie de praga incendiária que atizava fogo à mata, destruindo enormes riquezas florestais para plantar seus pobres roçados. A caricatura só ressalta a preguiça, a verminose e o desalento que o faziam responder com um “não paga a pena” a qualquer proposta de trabalho. Descreve-o em sua postura característica, acorçado desajeitadamente sobre os calcanhares, a puxar fumaça do pito, atirando cusparadas para os lados. Quem assim descrevia o caipira era o intelectual-fazendeiro da Buquirá, que amargava sua própria experiência fracassada de encaixar os caipiras em seus planos mirabolantes (RIBEIRO, 2006, p. 352).

Com o processo de industrialização fica explícita a oposição entre o urbano e o rural, dessa forma, os representantes da modernização começam

a julgar o caipira como um símbolo que atrapalha o progresso. Temos assim uma visão hegemônica pregando a superioridade do colonizador em relação ao colonizado (YATSUDA, 1987, p. 104).

Desse modo, esse estereótipo sobrevive até hoje, como aponta Inezita Barroso “Falar caipira é pecado. Chamar de caipira é pecado”. O cantor violeiro Almir Sater reforça o que fala Inezita, dizendo “alguém falava: ‘o cara lá é caipira’. Esse respondia: ‘eu não sou caipira, não’. Isso era um preconceito” (apud MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998, s/p). Hall (1987) explica que “estereótipos existem onde há grandes desigualdades de poder e onde há, como consequência, construção do outro” (SCHNORR, 2011, s/p).

Diversos autores (Ferreira 1986; Câmara Cascudo 1972; Amaral 1955) não chegam a concordar com a origem do termo caipira. Porém, segundo Cândido (1982) caipira é um termo que se refere a um grupo de pessoas com características comuns (CAMPOS, 2011), como destaca Pires (2002) pois essa palavra tem origem no tupi-guarani, sempre se relacionando com a natureza, o mato. Mas Cornélio Pires aponta que o caipira é o lavrador.

O ator, produtor, diretor e roteirista Amácio Mazzaropi definiu o caipira como:

Caipira é um homem comum, inteligente, sem preparo. Alguém muito vivo, malicioso, bom chefe de família. A única coisa diferente é que ele não teve escola, não teve preparo, então tem aquele linguajar... Mas no fundo, no fundo, ele pode dar muita lição a muita gente da cidade. [...] Lição, porque se você aceitar a maneira dele falar e procurar o fundo da verdade que está dizendo, você se beneficia. O problema é que as pessoas desprezam a verdade, preferindo correr atrás de ilusões, das palavras bonitas, que é o caso de muitos discursos políticos. [...] Mas, há diferença muito grande entre inteligência e preparo. O sujeito pode ser preparado, mas pode também não ser inteligente. E tá cheio de burro diplomado por aí. E tem caipira, sem diploma, muito inteligente, dizendo a verdade. Ele está falando certo, só que fala de outra maneira (MUSEUMAZZAROPI, 2019).

A fala, mencionada acima, de Mazzaropi contextualizada na segunda metade do século 20 já evidencia o preconceito linguístico sofrido pelo caipira. Alguns anos depois, na década de 1990 e 2000, o Bagno (1999) pesquisará sobre o preconceito linguístico no Brasil, explicando o modo de falar do caipira, mostrando que faz parte da língua, que está viva e em

constante transformação, que a língua falada é diferente da escrita, desconstruindo esse preconceito em seus livros.

Em relação à diferença entre caipira e sertanejo, a fala de Inezita Barroso explica isso:

“Sertanejo é um tema essencialmente nordestino que a gente aprendeu com a vinda do Luiz Gonzaga para o Sul. Então, está certo que ele chame de sertanejo a música rural nordestina, porque é um sertão. Aqui (em São Paulo) não se fala ‘vou para o sertão de São José, vou para o sertão de Taubaté. Então você fala ‘vou para o interior, eu vou para a roça, eu vou para a fazenda, no máximo. Então, não se aplica. Mas, isso aconteceu porque o caipira virou um termo pejorativo” (*apud* MONTEIRO, FERNANDES e COSTA, 1998, s/p).

As características da cultura caipira são: a forte presença do catolicismo, das relações de compadrio, linguajar peculiar, tradição oral dos “causos”- pequenas histórias que são passadas de geração para geração por via oral com temáticas sobrenaturais e supersticiosas sobre a vida do homem do campo, somando-se a isso a música caipira (PIRES, 2002, CÂNDIDO, 1982). Sendo a rusticidade uma das características da cultura caipira (CÂNDIDO, 1982), onde o sentido religioso está ligado com a existência e o lazer é gerido pelo calendário religioso (BORGES, 2012).

O compartilhamento de práticas e significados em comum leva à identificação, seja por indivíduos ou por grupos, a partir disso, solidifica-se a fidelidade e solidariedade em um grupo (HALL, 2009, p. 106). Associamos a relação de proximidade da cultura caipira, nas suas relações de solidariedades entre os vizinhos.

Segundo Ribeiro (2006) a cultura caipira se desenvolve nas antigas áreas de mineração e dos povoados com base na produção de mantimentos, que supriam os trabalhadores da mineração. Com isso, ocorre uma difusão entre os estados de São Paulo, Espírito Santo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e partes do Paraná, área esta que era explorada na captura dos índios e na procura de ouro.

Existe uma visão pejorativa do caipira ao longo do século XX, visto como desconfiado, preguiçoso, bobo e violento. Com a industrialização, fica mais evidente a oposição entre caipira e homem da cidade. Os pregadores da industrialização olham o caipira como um representante do atraso do país, um empecilho para a modernização (YATSUDA, 1987).

Percebemos uma visão hegemônica, afirmando a superioridade do colonizador, e a inferioridade do nativo, visto como preguiçoso, incapaz, sujo (YATSUDA, 1987).

Nas sociedades caipiras existe uma forte ligação com a religiosidade, geralmente com uma capela dedicada a algum santo, onde se realiza missas, novenas, festas e leilões (RIBEIRO, 2006). Observamos a religiosidade presente na telenovela Paraíso, na qual, a mãe (Mariana) almeja que a filha (Maria Rita também conhecida como Santinha) se torne freira, acreditando inclusive que a filha faz milagres. Em contraposição a isso, temos o personagem Zeca que é conhecido como “filho do diabo”, cujo pai (Eleutério) ficou rico após prender um diabinho em uma garrafa. Nessa telenovela, está presente a relação sagrado e profano, muito abordada nas temáticas religiosas e nos “causos” caipiras.

As oligarquias rurais tomaram terras dos posseiros caipiras, que por não ter a posse de terras, tiveram que se sujeitar a relações de “parcerias”<sup>4</sup>, como por exemplo, meeiro, onde o patrão financia a plantação e na colheita metade da produção é entregue ao mesmo. Também pode trabalhar na terra por conta própria e entregar um terço da produção ao dono daquela. Ou no caso mais típico, se torna trabalhador assalariado (FARIA, 2014). Segundo Cândido (1982) na parceria, os prejuízos eram divididos entre as partes, caso a colheita não fosse boa, por isso era preferido pelos agricultores ao invés do arrendamento. O acordo de parceria era estabelecido verbalmente. Fato este que é observado em Estrela do Sul<sup>5</sup>, que a parceria entre agricultor e dono da terra quase não existe mais. O que se vê na sua absoluta maioria é o trabalho assalariado. Principalmente, com o avanço do agronegócio, com as culturas da soja, do café, do milho e do tomate, no qual compensa mais arrendar<sup>6</sup> a terra do que produzir nela.

---

<sup>4</sup> Segundo o Código Civil Brasileiro (art. 1.410): “Dá-se parceria agrícola, quando uma pessoa cede um prédio a outra, para ser por esta cultivado, repartindo-se os frutos entre as duas, na proporção que estipularem.” (FRESSATO, 2009, p. 45).

<sup>5</sup> Minha cidade natal.

<sup>6</sup> Alugar a terra para outra pessoa plantar.

O modo de economia familiar, com forte apego as crenças e hábitos tradicionais são transformados pela presença do modo de produção capitalista. As relações de compadrio e de solidariedade vicinais vão sendo substituídas por relações comerciais e trabalhistas. O artesanato passa a ser cada vez menos feito em casa, e cada vez mais produtos industrializados são comprados no supermercado. Com a expansão das pastagens e das monoculturas, a caça e a pesca ficam inviabilizadas. De quase autossuficientes no seu consumo, o caipira entra na lógica consumista (FARIA, 2014).

O caipira depende cada vez mais da cidade, como, por exemplo, para comprar alimentos e outros equipamentos para usos diversos. Com isso, está mais integrado à economia do estado e do país (PIRES, 2002), pode-se citar, como exemplo, o consumo de aguardente industrializada, como também o consumo do café (CÂNDIDO, 1982). Em Estrela do Sul, a monocultura do café teve grande proliferação, com isso, as famílias passaram a deixar de plantar seus pés de café na horta, e passaram a comprar o café empacotado, torrado e moído. Um dos motivos é a facilidade de ir comprar no supermercado, pois socar, torrar e moer o café se torna um trabalho muito difícil e que leva tempo, ainda mais, nos tempos atuais, que cada vez mais os caipiras trabalham de forma assalariada, com horários de trabalho pré-estabelecidos, ou seja, o relógio da fábrica também passa a comandar a vida caipira. Fato observado na telenovela Paraíso, em que o personagem Eleutério, em diversas cenas vai à cidade comprar produtos para sua fazenda, seja no bar do Bertoni, na farmácia do seu Vadinho, no posto do Pedro e etc., tanto produtos para a casa como produtos para o uso na fazenda em geral.

A monocultura e o monopólio das terras no Brasil expulsam a população do campo. Como aponta Ribeiro (2006):

No nosso caso, as dimensões são espantosas, dada a magnitude da população e a quantidade imensa de gente que se vê compelida a transladar-se. A população urbana salta de 12,8 milhões, em 1940, para 80,5 milhões, em 1980. Agora é de 110,9 milhões. A população rural perde substância porque passa, no mesmo período, de 28,3 milhões para 38,6 e é, agora, 35,8 milhões. Reduzindo-se em números relativos, de 68,7% para 32,4% e para 24,4% do total (RIBEIRO, 2006, 181-182).

O mercado internacional domina a produção agrícola no Brasil, os agricultores são orientados sobre a época certa de plantar determinada cultura, por analistas internacionais. Seções de jornais dedicadas ao agrobusiness, suplementos agrícolas anunciam roçadeiras, sistemas automáticos de identificação de animais, tratores, mudas já crescidas de árvores, sementes transgênicas (NEPOMUCENO, 2005). “Aquele Caipira Picando Fumo, pintado por Almeida Júnior, em 1893, o legítimo Jeca Tatu ridicularizado por Monteiro Lobato nos seus artigos ‘Velha Praga’ e ‘Urupês’, em 1914, e cantado por Mário de Andrade nos versos de ‘Viola Quebrada’ em 1929” (NEPOMUCENO, 2005, p.27), está aos poucos desaparecendo. No século XX, o desejo de consumo foi apresentado ao homem do campo, que envolvido pela cultura consumista, passa a desejar o padrão de vida burguês (BARSALINI, 2002). Segundo a fala da professora Juliana Bom Tempo<sup>7</sup>, o consumismo não quer que as pessoas tenham as mercadorias, mais sim despertar o desejo para elas trabalharem mais e mais, para juntarem dinheiro, para tentarem comprar aquele produto da propaganda, que muitas vezes é inacessível e também não lhe trará a felicidade prometida.

### **Análise interpretativa das cenas**

A análise das cenas se baseia no que Luciana Hartmann (2011) aborda sobre a performance dos contadores de “causos”, pois tanto a figura do contador de “causos” Eleutério induz medo nas pessoas, como seus “causos” circulam pela população local, causando muitas situações cômicas durante a trama.

Assisti aos capítulos da telenovela e usei como critério de seleção as cenas que o personagem Eleutério conta seus “causos”. Para a análise das cenas foram definidas categorias para analisar a contação de causos, tais como: um caso leva a outro, diálogo com a plateia, corporeidade e modulações da voz. Categorias levantadas a partir do estudo de Luciana

---

<sup>7</sup> Professora do curso de dança da Universidade Federal de Uberlândia e do Programa de pós-graduação em artes cênicas da mesma instituição. Fala na disciplina do curso de Mestrado em artes cênicas da Universidade Federal de Uberlândia cursada por mim no primeiro semestre de 2018

Hartmann (2011). Essas categorias serão explicadas conjuntamente com a análise da cena.

Para a coleta de dados utilizei o seguinte método:

- Assistir aos vídeos:
- Transcrever os vídeos sem inferir na fala do personagem.

Dessa forma, ao fazer uma escrita espontânea fundamentada na proposta de grafia de Hartmann (2011), descrevo a seguir como essa análise foi constituída.

Acompanhando essa perspectiva, a disposição das falas transcritas ao longo deste trabalho busca uma diagramação que se aproxime do fluxo da narrativa tal como ela ocorreu em sua forma oral: mudanças de linha representam separação de sentenças/pequenas pausas de respiração, facilitando a percepção de rimas, repetições, etc.; letras maiúsculas indicam pronúncias em volume mais alto; repetição de vogais indicam sílabas alongadas; negrito indica ênfase dada pelo contador à determinada palavra; grafia incorreta de algumas palavras busca maior proximidade com a sua pronúncia na oralidade; parênteses com reticência indicam a edição da fala na transcrição; colchetes são utilizados para a inclusão de observações da pesquisadora. Esta diagramação permite também que a linguagem poética que caracteriza muitos “causos” transpareça de forma mais evidente. De qualquer forma, estas são apenas alternativas de “traduzir” a oralidade para a escrita (HARTMANN, 2011, p. 57).

Baseando-se na proposta de Hartmann, as letras maiúsculas nos diálogos a seguir representam falas pronunciadas com volume maior, a repetição de vogais indica sílabas alongadas. No caso do negrito, optei por colocar todos os diálogos em negrito, para ter uma separação das análises feitas entre os diálogos. Para dar ênfase a determinada palavra ou frase, usei o sublinhado. As partes entre parênteses são as ações e rubricas da cena. Interrupção da cena ou corte é por meio de reticência dentro de colchetes. Sendo que o objetivo principal é transpor a fala da cena para o texto escrito, por isso, as grafias de muitas palavras fogem da norma-padrão da língua portuguesa.

Abaixo está à cena escolhida para analisar a representação de um personagem caipira contador de causos, a cena é identificada pelo capítulo em que foi ao ar e pelo caso narrado.

\*

## **Cena do capítulo 1 – o caso do Mané Corrupio**

### **Contexto técnico e cênico**

A cena se passa na varanda da casa do personagem Eleutério, interpretado pelo ator Reginaldo Faria, que é o pai do Zeca, interpretado pelo ator Eriberto Leão, protagonista da telenovela. A fazenda de Eleutério é um dos núcleos da telenovela, e muitas cenas acontecem na fazenda, em seus vários ambientes, cozinha, sala, curral, etc. Eleutério ao longo da trama, descobre a paixão da personagem Zéfa, interpretada pela atriz Soraya Ravenle, por ele, que é conhecida por “Zéfa Chera Chera”, pois quando vai lavar a roupa do patrão, cheira suas camisas. A personagem Zéfa é mãe de Rosinha, interpretada pela atriz Vanessa Giácomo. Zéfa é empregada na fazenda de Eleutério e sua comadre, seu marido Mané Corrupio morreu quando sua filha era pequena. Rosinha foi criada por Eleutério e é apaixonada pelo seu irmão de criação, Zeca. Os quatro personagens descritos acima são esféricos<sup>8</sup>, pois sofrem transformações ao longo da trama, descobrindo novos amores e tomando consciência de si.

O personagem Padre Bento, interpretado pelo ator Carlos Vereza, é um padre moderno, que joga sinuca para sustentar as crianças do orfanato, os velhinhos do lar de idosos e as despesas da igreja, pois ao longo da trama, é constante a sua reclamação sobre a falta de doação dos fiéis. É um personagem plano, pois não tem grandes mudanças ao longo da trama.

O personagem Eleutério quando jovem é interpretado pelo ator Marcelo Faria, filho de Reginaldo Faria. Já Mané Corrupio é interpretado pelo ator Duda Ribeiro. O personagem Mané Corrupio é um personagem plano, pois aparece poucas vezes na trama, na memória dos outros personagens. Mas é muitas vezes citado, por causa do envolvimento dos compadres Eleutério e Zéfa, e o receio pela relação de compadrio, em estar ofendendo o falecido.

---

<sup>8</sup> Sobre personagens esféricos e planos, Faria (2014), na sua dissertação sobre a cultura caipira na teledramaturgia brasileira, faz uma análise detalhada de cada personagem da telenovela Paraíso. Por isso, não me deterei muito sobre a descrição dos personagens nesta dissertação, uma vez que, também, não é proposta do trabalho.

Essa cena começa aos 32 minutos e 36 segundos do capítulo um, e como é o primeiro capítulo, é uma cena de apresentação dos personagens e da história. Termina aos 37 minutos e 42 segundos. O capítulo um é mais longo do que os outros capítulos, tendo 56 minutos e 50 segundos. Os outros capítulos tem uma média de 37 minutos. Como o Padre Bento está fazendo uma visita à fazenda de Eleutério, já teve outras cenas deles, antes dessa. Durante a trama, o padre irá visitar muito as fazendas.

As rubricas<sup>9</sup> nas cenas buscam contribuir para o melhor entendimento do leitor desta dissertação, procurando uma melhor transcrição das mesmas, juntamente com a proposta de grafia do modo como os personagens falam.

### **A cena**

(Fazenda do Eleutério, varanda. Zéfa e Rosinha vem de dentro da casa. Padre e Eleutério estão sentados.)

ZÉFA: Trouxe um curalzim po padre!

PADRE BENTO: É... Obrigado, esse curalzinho é minha perdição.

ROSINHA: Curral e o isnuquer, num é não Padre Bento? Há há há

ELEUTÉRIO: (Repreensivo) Rosinha!

ROSINHA: Que padrinho? Todo mundo sabe disso. (Ajuda a mãe a servir o padre.) Xô ajudá então.

PADRE BENTO: Obrigado. Eu confesso que de vez em quando eu dou minhas caramboladas. Eu quero deixá claro que é pra arrecadar fundos pras obras da minha igreja. Porque o povo dessa cidade anda economizando demais na esmola, não é?

ELEUTÉRIO: Ê padre... Vira esse olho pra lá, que eu da minha parte nunca deixei de colaborá com a sua igreja.

A relação do Padre Bento com o Eleutério é cercada de elementos cômicos, pois o padre tem muito senso de humor, e gosta de fazer piadas, que às vezes o Eleutério pega e em outras não percebe. Em uma cena anterior, o Eleutério conta que Zeca não “pára em casa” vive nas comitivas, o

---

<sup>9</sup> Descrições dos acontecimentos da cena que vem entre parênteses.

Padre diz que sendo filho de quem é. Eleutério não entende e o Padre disfarça. O Padre acaba brincando com a situação de Eleutério, pelo que dizem dele ter um diabinho na garrafa. Esses momentos são ressaltados pela música instrumental de teor cômico. Em outras cenas com outros personagens, o padre também diz a verdade, o que deixa as pessoas incomodadas ou sem jeito, as falas do padre são reforçadas por música instrumental que remete a comicidade. Como por exemplo, no capítulo 19 quando o padre diz para Antero que é melhor não incentivar as maluquices de Mariana, está ouve atrás da porta e fica furiosa com o padre.

PADRE BENTO: Longe de mim... Mas que as vacas, nesses tempos de crise andam magras... Na verdade é que andam.

ELEUTÉRIO: É, é verdade. A vida não tá fácil não. (Pausa curta)  
Pra ninguém!

PADRE BENTO: É o que eu tava dizendo. O que eu tava dizendo. Agora mudando a prosa de um ponto pro outro. E a história do diabinho na garrafa que prometeu contá e há anos que não conta nada.

ELEUTÉRIO: Outra hora Padre, outra hora.

ROSINHA: Aaaah, o padrinho não conta não! Ele não gosta de contar essa história, caso do que aconteceu lá na Bahia.

ZÉFA: O padre qué mais um pedacim de cural?

PADRE BENTO: Deus me perdoe o pecado da gula, mas pra não fazê desfeita, eu aceito.

ELEUTÉRIO: É, se o padre qué ouvi um bom caso.

PADRE BENTO: (Zéfa serve o cural) Muito obrigado!

ELEUTÉRIO: Posso lhe contar. Posso contar a história do meu compadre Mané Corrupio.

PADRE BENTO: Mané Corrupio?

ZÉFA: Meu falecido marido, padre. Braço direito do patrão.

ELEUTÉRIO: AAAH, o bicho tinha um corpo fechado, viu padre? Tinha o corpo fechado. Era bravo feito o demo!

ZÉFA: Ma isso antes de casá comigo, porque dispôs que casô, virô um santo... Que Deus o tenha em bom lugar! (Faz o sinal da cruz)

TODOS: Amém!

ELEUTÉRIO: Nosso senhor, nosso senhor Jesus Cristo. (Pausa curta) Ah, Padre! O caso se deu no interior da Bahia. É lá na zona do cacau. (Enquanto Eleutério narra, mostra imagens em sépia desse local do caso. Tempo para mostrar a paisagem.) Eu tava andando no meio da mata, atrás dum lugar pra marcar as posses de umas terras que eu tinha comprado pra mode plantar uns pés de cacau. E sossegá nessa vida. Eu já tinha caminhado um par de légua quando dei de frente com um Jequitibá, enorme. (Mostra Eleutério jovem, olhando a árvore.) Ah padre! Naqueles tempos, a mata Atlântica era repleta deles. Era Jequitibá, Jacarandá, Pau Brasil. Quando eu vi aquele Jequitibá ali majestoso, ali no meio da mata, padre. Eu pensei comigo. Uma terra que dá uma árvore dessa só pode ser abençoada por Deus. Eu já tava pronto pra fincar meu facão no chão, quando eu ouvi um gemido. Gemido de gente morrendo. Foi o que eu pensei na hora, né padre? Eu me embrenhei de novo naquela mata, padre, seguindo o som do gemido. Andei um otro par de légua. Até encontrá o pobre do Mané Corrupio amarrado num tronco de uma árvore. O corpo besuntado com mér, padre. Pertu de formiga, cortadeira. O padre conhece?

PADRE BENTO: Se conheço, são as piores.

Aqui fica explícita a relação com a plateia que nos fala Hartmann (2011), pois os contadores, vão dialogando com os ouvintes, para atrair a atenção. Assim, de tempos em tempos, o contador lança uma pergunta para a plateia, para não perder sua atenção, como se fosse uma triangulação, técnica de relação com o espectador, para inseri-lo na trama como interlocutor. Na cena descrita acima, Eleutério pergunta se o padre conhece as formigas cortadeiras que ele conta no seu “causo”.

Um ponto que a novela faz é mostrar as imagens do “causo” sendo

narrado, assim funciona como se fosse à imaginação do público ou a memória de Eleutério, mostrando a “causo” acontecendo, enquanto ele narra em cima das imagens, com o recurso da voz em *off*, ou seja, ouve-se a voz do personagem mas não o vê falando, como pode-se observar na figura que apresento a seguir.



Figura 1: Causo sendo contado e acontecendo com a voz em *off* do contador  
 Fonte: Captura de tela do capítulo 01 (2009), gerada por mim em 2019.

É o recurso da montagem que o audiovisual dispõe, pois se grava uma cena no estúdio ou em locações externas (por exemplo, florestas) e na ilha de edição<sup>10</sup> se junta várias cenas, sobrepondo imagens ou áudios de uma cena em outra, através de programas de edição. Como no caso dessa cena, que a voz do ator Reginaldo Faria contando o causo do Mané Corrupio, é colocada narrando a cena, que mostra a história do causo acontecendo. A partir do sequenciamento de várias cenas gravadas em locais e tempos diferentes, é construída uma narrativa para o telespectador.

De acordo com Benjamin<sup>11</sup> (1994): “Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir [...]” (p. 205). Elemento verificável nessa cena, pois Eleutério conta como chegou até Mané Corrupio,

<sup>10</sup> Local onde é feita a edição das filmagens de programas de TV.

<sup>11</sup> Daniel Borges (2014) na sua dissertação de mestrado sobre as narrativas caipiras, faz uma crítica a Walter Benjamin, pois este vê o fim da narrativa com a era da informação. Contudo, Daniel Borges constata que isso não aconteceu. Como também, destacamos nessa pesquisa, seja com os causos recolhidos por Benedito Ruy Barbosa com os tabarés na Bahia, os causos contados pelo meu avô, ou as histórias recolhidas por Ecléa Bosi no livro “Memória e Sociedade”. Vemos que a narrativa acompanha a jornada do ser humano ao longo da vida.

como era a paisagem do local, e como ele ouviu os gemidos do homem.

ELEUTÉRIO: As marditas tava comendo o homi vivo. Comendo o homi vivo. (Tempo)

MANÉ CORRUIPIO: Me mata moço. Me mata por favor! (Volta a imagem para a fazenda.)

ELEUTÉRIO: O pobre coitado suplicava pra eu dá cabo da vida dele, padre. Aí eu pensei car cos meus botão. Se Deus me colocô esse homi na minha frente, esse infeliz, é porque a hora dele ainda num chegô. Aí, eu desamarrei o pobre do coitado. Lavei o corpo dele na água do rio. Tratei com erva macerada, padre. Que era o que eu tinha na mão, né?

PADRE BENTO: E ele, sobreviveu?

ELEUTÉRIO: Ah, pois ele se casou com a Zéfa e teve a Rosinha, padre! (Dão risadas.)

PADRE BENTO: Mas se mal pergunto. Morreu de quê, seu cumpadi?

ZÉFA: É morte matada, padre. E Rosinha tinha acabado de nascê.

ELEUTÉRIO: É padre, é. O sertão naquela época era um lugar perigoso de se vivê, viu padre? Taí! Se o padre tiver um tempinho, eu posso te contar esse causo também.

PADRE BENTO: Ah meu Deus, meu Deus, meu Deus! Eu perdi a hora da missa. É hoje que as beatas me matam. (Levantam) Dona Zéfa, Deus lhe abençoe. Obrigado pelo cural. Rosinha, Deus lhe abençoe também minha filha. Outro dia eu volto pra ouvir o restante do causo. Com licença. (Padre vai saindo. Eles ficam observando da varanda.)

ELEUTÉRIO: Tá certo, tá certo.

Durante o “causo” descrito acima, Eleutério vai repetindo algumas frases, para dar ênfases em determinadas passagens, como em “As marditas tava comendo o homi vivo. Comendo o homi vivo.” Dessa forma, o contador

com a repetição marca as partes mais importantes do causo, para reforçar a situação narrada.

Nas suas pesquisas dos contadores de “causos” na fronteira do Brasil, Argentina e Uruguai, Hartmann (2011) identificou que os “causos” de conflitos e violências são recorrentes entre as histórias narradas. Esse ponto dialoga com o causo descrito acima, pois mostra que Mané Corrupio foi vítima de uma vingança, como também morreu de “morte matada”. Eleutério também diz ao padre que tem mais “causos” sobre os perigos do sertão.

Eleutério no causo acima narra o que ele viveu, sua experiência de vida, suas aventuras no sertão da Bahia. De acordo com Hartmann (2011) a experiência de vida fornece histórias para os “causos” e ao contar, o contador reflete sobre a própria experiência, isto é perceptível no causo de Eleutério, pois ele fala sobre a questão de a terra ser próspera, chegando a essa conclusão a partir de suas observações na mata. Também conclui que não era a hora do “Mané Corrupio” morrer, pois ele o encontrou, se fosse para ele morrer, Eleutério não teria o encontrado. Reflete a experiência de vida e chegando a lições, aprendizados ao lembrar a situação. A partir do observado na cena podemos dialogar com o que explica Benjamin (1994) sobre o narrador que: “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (1994, p. 201).

O fato de Eleutério ser idoso dá legitimidade e credibilidade para seus “causos”. Hartmann (2011) afirma que um contador de “causos” por nome “Gaúcho Pampa” fez que sua figura e suas histórias se tornassem uma lenda na região. O mesmo acontece com a figura de Eleutério e seus “causos”, se tornando um contador respeitado na região, e as pessoas acreditando nos seus “causos”, ou quando não acreditam, ficam na dúvida, uma vez que, que seu filho é conhecido como o “filho do diabo”.

Por outro lado, no final do causo na conversa com o Padre, Eleutério já propõe outro causo para contar. Com isso, percebemos que um causo leva a outro e são suscitados pelas conversas ou assuntos do momento. Na cena

acima, por exemplo, o Padre queria ouvir o causo do diabinho na garrafa, mesmo que Eleutério não goste de contar o causo, mas então lembrou de outro causo. Fazendo um paralelo com Benjamin que fala sobre a personagem “Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando” (1994, p. 211).

Quando Eleutério termina de contar seu causo, o Padre Bento pergunta se Mané corrupio sobreviveu, Eleutério conta que ele casou com a Zéfa e teve a Rosinha. Benjamin (1994) profere que a pergunta sobre o que aconteceu depois em uma narrativa é plenamente justificada, pois elas despertam a curiosidade dos ouvintes. Na disciplina Pesquisa em Artes Cênicas<sup>12</sup>, contei um causo que meu avô conta, e meus colegas depois que terminei o causo, ficaram por semanas querendo saber o que tinha acontecido com a personagem do causo.

Na cena transcrita acima, aparece na interpretação de Reginaldo Faria o uso das mãos para descrever as ações no causo. Quando ele fala “Lavei o corpo dele na água do rio. Tratei com erva macerada, padre. Que era o que eu tinha na mão”. Esse ato de descrever as ações do causo com as mãos é presente nos contadores estudados por Hartmann (2011). Hartmann (2011) também observa que os contadores contam a maior parte dos causos sentados, Eleutério faz isso na cena, meu avô também faz do mesmo modo. A voz de Reginaldo vai dando a emoção do causo, usando diferentes modulações de vozes, “como se fosse uma mãe embalando um neném”, o que potencializa a contação. Hartmann (2011) observa que o uso da voz e das diferentes modulações está muito presente nos contadores da região que ela estuda. Meu avô também usa diferentes modulações de voz, o que contribui para prender a atenção dos ouvintes.

\*

---

<sup>12</sup> Disciplina do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, ministrada pelo professor Jarbas Siqueira em 2018/1.



Figura 2: Eleutério mostra com as mãos como cuidou de Mané Corrupio  
 Fonte: Captura de tela do capítulo 01 (2009), gerada por mim em 2019.

Walter Benjamin também faz uma observação sobre as mãos do narrador:

[...] (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.) A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência - a sua e a dos outros - transformando-a num produto sólido, útil e único? (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Um causo leva a outro	Relação com audiência	Corporalidade
Eleutério quer contar causo de morte matada a padre Bento a partir do causo do Mané Corrupio.	Eleutério pergunta se padre Bento conhece formiga cortadeira.	Eleutério mostra com as mãos como lavou e tratou de Mané Corrupio com erva macerada.

Tabela 1: Elementos encontrados no causo e no contador<sup>13</sup>  
 Fonte: Elaborada por mim.

<sup>13</sup> Ao final da cena analisada foi colocada uma tabela com o resumo das categorias encontradas. .

## Considerações finais

A partir do estudo sobre a representação de um personagem contador de causos na telenovela “Paraíso” (Rede Globo, 2009) interpretado pelo ator Reginaldo Faria, observamos que as características destacadas por Luciana Hartmann (2011) na sua pesquisa de campo com os contadores/*cuenteiros* da fronteira entre Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai, aparecem no personagem Eleutério. As características dos contadores são: 1) Diálogo com a audiência- em todos os causos que contou, Eleutério sempre dialogava com quem estava ouvindo o caso, para não perder sua atenção, como no caso do Mané Corrupio, em que ele pergunta ao Padre Bento se ele conhece formiga cortadeira. Assim traz a pessoa para dentro da história narrada. 2) Modulação da voz – Eleutério aumentava ou diminuía a sua emissão de voz para marcar os momentos dos causos e os andamentos, enfatizando determinadas palavras para dar mais credibilidade ao seu caso. 3) Uso das mãos – ao longo da sua contação Eleutério usou as mãos para fortalecer e marcar a sua fala, as mãos eram como se fosse “o pincel de um pintor que vai desenhando sobre a tela”, o contador mostrava com as mãos a cenografia do caso. 4) Contar o caso sentado – todos os causos que Eleutério contou foi sentado e bem próximo de quem ouvia. O que contribui para aumentar a relação com a audiência. 5) Autoridade – Eleutério teve uma experiência impar e relevante, pois tem um diabinho dentro de uma garrafa guardado em casa, isso lhe dá credibilidade como contador e é reconhecido entre os personagens como tal. Como também a idade do personagem, que tem uns setenta anos, isso traz profundidade nas suas falas.

Sobre a questão do contador de causos, temos o fato do autor da telenovela ter ouvido o caso no interior da Bahia e ter o levado para a dramaturgia. Isso contribui para as características dos contadores evidenciadas acima, pois Benedito também fez inúmeras pesquisas de campo, como mostramos ao longo desse estudo. Benedito, diz que escreve o que viveu, ouviu e viu. Escreve a partir da experiência que passou por ele e o tocou. Ao assistir as entrevistas de Benedito Ruy Barbosa para o programa

Roda Viva da TV Cultura, observei que o autor também é um contador de causos. Desse modo, observando suas telenovelas, podemos dizer que são grandes causos.

Como o estudo foi sobre uma telenovela, os recursos do audiovisual colaboraram também na contação dos causos, são eles: 1) Uso da voz em *off* – pois durante a narração de Eleutério parte do caso era mostrado acontecendo e tinha a voz do personagem narrando, como no caso do Mané do Corrupio. 2) Os planos – sejam gerais em que pegava todos os personagens ou só no rosto do contador, ou no do ouvinte. 3) Sonoplastia que dava andamento e ritmo para os causos narrados. 4) A montagem – nem todos os causos foram contados do começo ao fim de uma só vez, pois foram intercalados com outras cenas ou com intervalos comerciais. 5) Iluminação, que marca os espaços da narrativa. Somando-se a isso temos a cenografia, a direção de atores, a direção de fotografia, a caracterização, entre outros, que a soma de todos esses recursos fortaleceu a atuação do ator Reginaldo Faria na representação de um personagem contador de causos.

Ao analisar a telenovela “Paraíso” percebi que Benedito Ruy Barbosa e sua filha Edmara Barbosa, que foi quem fez a adaptação da segunda versão da telenovela, fazem uma defesa do rural e da cultura caipira na trama.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

BAGNO, Marcos. **Preconceito lingüístico: o que é, como se faz**. 3. ed. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

BARSALINI, Glauco. **Mazzaropi: o Jeca do Brasil**. Campinas, SP: Editora Átomo, 2002.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte política: ensaios**

**sobre a literatura e história da cultura.** 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Daniel Batista Lima. Narrativas da cultura caipira e audiovisual: possibilidades de registros e estudo das especificidades formais dos “causos”.

**BOITATÁ**, Londrina, n. 14, p. 17-34, ago-dez 2012. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/31528/22090>.

Acesso em 12 de maio de 2018.

CAMPOS, Judas Tadeu de. **A educação do caipira: sua origem e formação.** Educ. soc., Campinas, v. 32, n.115, p.489-506, abr.-jun. 2011.

Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/es/v32n115/v32n115a14.pdf>. Acesso em 20 de junho de 2017.

CÂNDIDO, Antônio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1982.

FARIA, Paula Beatriz Domingos. **A cultura caipira na teledramaturgia brasileira: uma análise da representação da identidade interiorana em "Paraíso".** Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de fora, 2014.

Disponível em <https://repositorio.ufjf.br/jspui/bitstream/ufjf/772/1/paulabeatrizdomingosfaria.pdf>. Acesso em 20 de junho de 2017.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

HARTMANN, Luciana. **Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de “causos”.** Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

MONTEIRO, Ana Cecilia Del Mónico; FERNANDES, Carlos Eduardo; e COSTA, Marcelo Silva. **Do caipira ao sertanejo: cultura, música e**

**indústria cultural.** Taubaté, 1998. Disponível em [http://screamyell.com.br/especial/monografia\\_mac.pdf](http://screamyell.com.br/especial/monografia_mac.pdf). Acesso em 13 de maio de 2018.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira: da roça ao rodeio.** São Paulo: Ed. 34, 2005.

PIRES, Cornélio. **Conversas ao pé-do-fogo: estudinhos – costumes – contos – anedotas – cenas da escravidão.** Itu (SP): Ottoni Editora, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das letras, 2006.

SCHNORR, Júlia. A representação do viver no campo: o estereótipo do homem e do espaço rural na televisão. **Cadernos de Comunicação** (v. 15, n. 2, Jul-Dez 2011). Disponível em <https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/viewFile/4722/4343>. Acesso em 13 de maio de 2018.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. **Telenovela e Representação Social – Benedito Ruy Barbosa e a Representação do Popular na Telenovela Renascer.** Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. In: BOSI, Alfredo. **Cultura Brasileira: temas e situações.** São Paulo: Ática, 1987.

Recebido em agosto de 2020.  
Aprovado em setembro de 2020.  
Publicado em outubro de 2020.



## ALGUNS INSTRUMENTOS PARA ANÁLISES RECEPTIVAS

*Raimundo Kleberson de Oliveira Benicio<sup>1</sup>*  
*Deolinda Catarina França de Vilhena<sup>2</sup>*

**RESUMO**

O recorte compartilhado busca abranger um arsenal para análises da recepção, sem uma pretensão de esgotamento enquanto forma, mas direcionamentos que permitem uma cartografia flexível, na tentativa de proporcionar e de revelar algumas abordagens sobre as condições de análise sobre o campo da hibridez tanto espetacular como da teatralidade de modo geral, tais escritos parcialmente da pesquisa de Mestrado em andamento, permitem um ampliar ao campo da noção de recepção como frente possível para análise da experiência estética levando em consideração a fruição de Ausência - noção de Espectador Ausente e olhar que confere a teatralidade independentemente da forma a partir do objeto fílmico *Bandersnatch* (2018).

**PALAVRAS-CHAVE:** Recepção Virtual, Recepção Teatral, Teatralidade

## ALGUNOS INSTRUMENTOS PARA EL ANÁLISIS RECEPTIVO

**RESUMEN**

El corte compartido busca cubrir un arsenal para el análisis de la recepción, sin una pretensión de agotamiento como forma, sino instrucciones que permitan una cartografía flexible, en un intento de proporcionar y revelar algunos enfoques sobre las condiciones de análisis en el campo de la hibridación espectacular. Además de la teatralidad en general, tales escritos, en parte de la investigación del Maestro en curso, permiten una extensión al campo de la noción de recepción como un posible frente para el análisis de la experiencia estética teniendo en cuenta el disfrute de Ausencia, la noción de espectador ausente y la apariencia que da teatralidad. independientemente de la forma a partir del película *Bandersnatch* (2018).

**PALABRAS CLAVE:** Recepción virtual, Recepción teatral, Teatralidad

---

<sup>1</sup> Artista Múltiplo. Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas: PPGAC/UFBA. Mestrado. Este recorte é fruto da pesquisa em andamento “A materialização do Olhar: da Espectadora Ausente ao Presente (2019) como parte da linha: Teatro, Performance e Novas Mídias”; E-mail: kleberbeniciop@gmail.com. Orientação: Deolinda Catarina França de Vilhena. FAPESB.

<sup>2</sup> Jornalista, produtora e administradora teatral. Professora do Departamento de Técnicas de Espetáculo da Escola de Teatro da UFBA. Professora do quadro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA - PPGAC-UFBA. Membro do Conselho Acadêmico de Pesquisa e Extensão CAPEX da Universidade Federal da Bahia (2017-2019). Coordenadora do PPGAC - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Contato: deolindavilhenaufba@gmail.com

## SOME INSTRUMENTS FOR RECEPTIVE ANALYSIS

### ABSTRACT

The shared cut seeks to cover an arsenal for analysis of the reception, without a claim of exhaustion as a form, but directions that allow a flexible cartography, in an attempt to provide and reveal some approaches on the conditions of analysis on the field of both spectacular hybridity as well as theatricality in general, such writings partly of the Master's research in progress, allow an extension to the field of the notion of reception as a possible front for the analysis of the aesthetic experience taking into account the enjoyment of *Ausencia* - notion of Absent Spectator and the look that gives theatricality regardless of form from the movie *Bandersnatch* (2018).

**KEYWORDS:** Virtual Reception, Theatrical Reception, Theatricality

\* \* \*

### UMA PESQUISA QUE ESCORREGA PELAS DIMENSÕES MÚLTIPLAS

O recorte em andamento deste texto se adequa à linha de estudos sobre recepção em diversas perspectivas diretamente relacionadas aos aspectos de interatividade com a virtualidade, a partir de propostas espetaculares, performativas e fílmicas, tendo como premissa a investigação das relações entre espectadora<sup>3</sup> presente e espectadora ausente no campo de tensionamento ao que se percebe com a expectativa que se instaura com a recepção virtual durante a fruição ao objeto.

Como metodologia nos aproximamos dos termos, análise-reconstituição e análise-reportagem, entrevistas semiestruturadas como coleta de experiências com demais receptoras e revisão bibliográfica de algumas literaturas, dentre outras. Indaga-se as relações de receptividade presente e ausente ao ato sobre a possível conferição da teatralidade em diversas perspectivas para além do teatral, cuja possibilidade descortina reflexões em torno de sua presença em dimensões desterritorializadas.

---

<sup>3</sup> A menção da palavra no feminino é uma tentativa de subverter o vício linguístico e escrito ao longo dos textos, facilmente sempre encontramos a palavra no masculino, não se trata, portanto, sobre uma discussão de pesquisa sobre gênero, mas de questionar o lugar das palavras masculinas na escrita, em que nós estamos sempre mencionando às vezes, inconscientemente. Deste modo, o próprio estranhamento porfia a proposta.

Esse artigo que resulta de uma pesquisa de mestrado é, sobretudo, relacionada ao território de materialidade da experiência estética desenvolvida em diferentes percursos de escrita ao campo da recepção e da teatralidade, não exclusivamente em torno do teatral, mas das relações híbridas em que o público se encontra imerso tanto online como off-line. Tais indagações apontadas nesse texto, nasceram de minhas experiências como espectador tanto virtual como presencial e vem me inquietando desde outras pesquisas que realizei na própria graduação em Teatro. Desta forma, não pretendo chegar a um esgotamento de reflexões, mas, sim, apresentar um convite para desvelar e imergir em campos deslizantes enquanto compartilhamento de experiência empírica, proporcionando diversas tensões.

A noção de recepção nessa pesquisa está fundamentada pelos estudos do pesquisador Patrice Pavis (2015), principalmente, sua investigação sobre a análise da experiência empírica, seja na perspectiva de quem faz ou assiste a cena. O autor considera de imediato que, esse processo de pesquisa adentra em pistas subjetivas, em que a materialidade da experiência é confrontada com os materiais do espetáculo quando a espectadora percebe sua relação concreta com o objeto sem resistir a uma tradução imediata, pois em um primeiro momento, se há uma relação de participação estética com o acontecimento material (PAVIS, 2015).

Ainda segundo o referido, não há como encontrar um método único ou uma fórmula para analisar a experiência de um espetáculo, mas, acredita que, partindo de alguns princípios, é possível descobrir estratégias que permitam o estudo da recepção em diversos vetores, já que as próprias percepções e identificações das áreas do espetáculo e de sua possível organização podem se recompor misteriosamente no imaginário do público e da própria pesquisadora. A essa implicância, se faz necessário recorrer a aspectos flexíveis que possam fornecer e contribuir para a materialização enquanto registro da experiência, a exemplo de depoimentos, descrições detalhadas, questionamentos, imagens, vídeos, dentre outros materiais.

Para o ensaísta, “todo espectador comentando um espetáculo faz disso *ipso facto* uma análise, a partir do momento em que localiza, nomeia, privilegia e utiliza este ou aquele elemento, estabelece ligações entre eles” (PAVIS, 2015, p. 3). Diante do exposto, o autor distingue dois tipos de análises sobre a recepção, quais sejam: Reconstituição e Reportagem. Com isso, iremos nos aproximar dos dois conceitos expostos e configurá-los de forma flexível de acordo com as necessidades em que essa pesquisa se estrutura.

**Análise Reconstituição:** é realizada após o contato da espectadora com o evento cênico e se concentra no estudo da recepção e das interseções estabelecidas com o sujeito e objeto (PAVIS, 2015). Nesse tipo, há uma possibilidade de aprofundamento da análise por meio de outros vetores como as imagens, músicas, textos, dentre outros, que oferecem acessos aos materiais para além da vivência presencial.

**Análise Reportagem:** se estabelece no momento presente do acontecimento teatral, por meio de anotações que possam registrar a cena no calor da ação (PAVIS, 2015). Aproximo-me dos dois termos justamente pelo seu teor performativo e flutuante, porque através das percepções, a captura e o registro qual seja, presencial ou virtual, no e pós ato, possibilitam que as experiências sejam materializadas no calor do momento, tornando-se valiosas algumas sensações momentâneas, para em consequência ser tensionada.

Por recepção virtual entendo todo um contexto da ruptura à luz dos modelos dramáticos (no sentido textual), ela abrange a hibridização e cruzamento entre outras linguagens, tais como: pela presença de mídias na cena, pelas temporalidades *online* e *off-line* simultâneas, tanto do corpo de quem frui ou executa a ação cênica, dentre outros. Deste modo, as formas que se adequam a esse estilo de proposição cênica possibilitam e provocam uma recepção diferenciada com sua participação, tanto para quem faz como para quem frui a partir da identificação da teatralidade enquanto “operação cognitiva e até mesmo fantasmática. É um ato performativo daquele que olha ou daquele que faz” (FÉRAL, 2015, p. 87).

## ALGUNS INSTRUMENTOS DESLIZANTES

As nossas percepções/visões sobre a recepção invariavelmente, são efêmeras e impossíveis de serem transcritas originalmente, pois, o impacto da recepção pode ser revisitado no pós-evento cênico, mas nunca sentido como instante presente, nem tampouco escritos fielmente. Isso possibilita reconhecê-la como um labirinto de possibilidades e multiplicidades de associações, reconfigurações e significados. Nessa perspectiva, podemos questionar: qual seria a melhor maneira de analisar um objeto cênico? Em seu livro “A Análise dos Espetáculos: teatro mímica, dança, dança-teatro, cinema” (2015), o ensaísta Patrice Pavis contribuiu para apresentar a leitora um arsenal de vetores, ou seja, direcionamentos de diversos instrumentos, possibilitando vertentes não-hierárquicas.

Diante da multiplicidade de métodos propostos pelas correntes filosóficas, psicológicas, antropológicas, semiológicas, direcionaremos e reconfiguraremos nosso próprio percurso metodológico, levando em consideração a vivência e o material coletado. Pavis, considera que “só há análise, no sentido estrito, se o analista assistiu pessoalmente à representação, ‘ao-vivo’, em tempo e lugares reais, sem o filtro deformante de registros ou testemunhos” (PAVIS, 2015, p. XIX). Confrontando o pesquisador, a proposta do termo “Espectador Ausente”, da pesquisadora Verônica Veloso (2017), nos permite um acesso receptivo diferenciado e contraditório ao que o ensaísta pontua acerca da análise ao-vivo. Para ela, não há necessariamente uma obrigatoriedade enquanto uma presença imediata ao-vivo sobre a fruição, o acesso pode acontecer posterior ao acontecimento através de seus diversos materiais em que podemos ter um acesso virtualmente ausente, por exemplo.

Uma das questões levantadas pela pesquisadora Josette Féral é provocativa quando questiona se “a teatralidade é uma propriedade que pertence, em sentido próprio e único, ao teatro?” (2015, p. 82). Ao pensar a teatralidade para além da multiplicidade de práticas, teorias literárias, psicológicas, estéticas, dentre outras, podemos atribuí-la em outra perspectiva, ou seja, ao olhar da espectadora como instrumento da

teatralização (FÉRAL, 2015). Portanto, a necessidade de pensar em vetores (direções) principalmente a partir da recepção, possibilitará o compartilhamento de percepções para propor a materialização da experiência do olhar.

A complementação da noção de Espectador Ausente (VELOSO, 2017), se adequa precisamente ao caso dele ter o acesso ao acontecimento cênico por meio de imagens, fotografias, internet, vídeos mesmo sem ter presenciado o espetáculo ou performance ao-vivo, na qual é possível problematizar questões em torno da recepção virtual.

Segundo Pavis (2015), ao pensar na materialização da experiência como análise de um objeto cênico, a receptora não tem por obrigação adivinhar todas as intencionalidades e intenções da autora da obra, mas se concentra na materialização final da cena a partir de suas próprias percepções e seleções. Um arsenal de instrumentos pode ser adaptado para cada direcionamento em que se tenha finalidade de examinar, como:

Uma **descrição verbal**: toda espectadora comentando um espetáculo atribui significado, desde sua localização, associação, significância, é um vetor que sugere uma reorganização não temporal a partir de um referente espacial (PAVIS, 2015). “(...) Podemos conceber a análise de um espetáculo como um relato, uma maneira de falar de um acontecimento passado que não tem mais a autoridade de um texto escrito, mas constitui uma documentação mais geral sobre o que se passou.” (PAVIS, 2015, p. 29).

**A tomada de notas**: as anotações no calor em uma perspectiva que se materializa em texto após a reorganização, dão a espectadora uma possibilidade de registro valioso, de captura momentânea de seus sentidos e percepções, esse instrumento pode ser acessado futuramente, quando suas lembranças tiverem sido esmaecidas (PAVIS, 2015).

**Os questionários**: são perguntas elaboradas e direcionadas para os aspectos da encenação como: características gerais, cenografia, sistema de iluminação, objetivos, figurinos, maquiagens, máscaras, performance das

atrizes, função da música, do barulho, do silêncio, ritmo do espetáculo, dentre outras.

**Os documentos anexos:** nesse tipo de instrumento é possível recolher outras informações da encenação através dos panfletos, material publicitário, programas, vídeos, fotografias, etc. todos esses materiais irão fornecer aspectos valiosos e não identificados no ato da apreciação.

**Os cadernos de encenações:** material raro devido à falta de acesso e que fornece anotações precisas da obra artística, tal acesso possibilita uma imersão intensificada com a obra e serve como potência para ser agregado na pesquisa.

**O material de divulgação:** fornece um acesso a ficha técnica ou comentários, resumos e natureza da montagem, é um instrumento de coleta de informações, não necessariamente pode intensificar e interferir na recepção.

**As fotografias:** instrumento importante de complementação a pesquisadora, porque intensifica suas argumentações descritivas, devido aos vestígios de captura espacial, ação, precisão dos detalhes, que muitas das vezes, escapam ao olho nu, dentre outras.

**Os vídeos:** instrumento que serve como testemunho ao registro em tempo real do acontecimento, e que muitas vezes, reúne detalhes preciosos que também escaparam a olho nu no contato presencial do público.

Para Patrice Pavis (2015), por meio da primeira apreciação já é possível a realização da análise, e sua primeira recepção é um elemento raro para apresentar e evocar percepções sobre a obra, visto que não há, um momento certo para iniciar uma análise, ela pode ser feita no momento presente do ato ou após a recepção. Para isso, há dois tipos reconfigurados por ele – Reconstituição e Reportagem.

- **Análise Reconstituição:** se caracteriza pela análise sempre realizada após o evento cênico, ela se configura, ao estudo do contexto da representação, bem como da recepção e suas interseções em diferentes perspectivas: atuação, público, música, gesto, recepção, dentre outros. (PAVIS, 2015). Nesse tipo de análise, há

uma possibilidade de captura e revisitação de outras premissas do espetáculo como as imagens, músicas, textos, dentre muitos outros, que dão a pesquisadora materiais para além da vivência presencial. Reconstituir associa-se com relatar, escrever e explorar o estudo de todos os documentos possíveis (PAVIS, 2015).

- **Análise Reportagem:** busca-se nesse tipo de análise, fazer anotações ao-vivo, sempre realizada no momento presente do acontecimento teatral, onde a intenção é captar e restituir o espetáculo no calor do próprio acontecimento (PAVIS, 2015). Tal termo nos permite configurá-lo como metodologia para capturar algumas sensações momentâneas de alguma forma, para registrar e materializar a experiência, essa que muitas vezes, se dissipa com outras vivências.

Imagina-se dessa forma, uma espectadora dotada de uma tripla visão: psicológica, sociológica e antropológica no epicentro de um tremor da cena. Esses três olhares distintos e complementares formam círculos concêntricos que vão ao encontro da realidade humana (PAVIS, 2015). Cada qual dessas três visões, irão nos dar acessos distintos sob várias perspectivas de análises, nos fornecendo detalhes e informações importantes sobre os impactos da recepção através de uma elaboração de sentido que pode estar associada com sua formação e lugar na sociedade.

Com isso, proponho pensar também em uma visão sobre a recepção ao objeto cênico, não apenas direcionada a um olhar psicológico, sociológico, antropológico, mas a um olhar que confere a teatralidade sejam em quais perspectivas forem, presencial ou virtual, ao-vivo ou ausente, cuja propriedade perceptividade é um campo expandido como um labirinto que permitem um arcabouço multiforme, múltiplo de interpretações inesgotáveis e complexas assimilações diferenciadas que revelam, inexoravelmente, sensações irreprísáveis que se [re]configuram deslizando para além de uma experiência estética devido às associações que são desveladas.

\*

## RECEPÇÃO DESTERRITORIALIZADA E VIRTUAL

A teoria da recepção evoluiu nestes últimos tempos, se antes no séc. XX ela elucidava investigar o aprofundamento de reflexões históricas e estéticas de obras literárias, a exemplo de pesquisadores como (JAUS, 1986) e (ISER, 1996), ou pesquisas que levaram em consideração os vários sentidos de efeitos que os textos conduziam relações entre um diálogo pelo social, político cultural e ideológico. Contemporaneamente, os estudos se expandem para outras instâncias como a recepção que leva a uma suposta censura, experiências que escapam a estéticas agradáveis ou até a *espectatorialidade* que se refere ao estudo exclusivo acerca da interação das receptoras com os filmes em seus diversos contextos (BAMBA, 2013). Patrice Pavis também tece sobre esses direcionamentos:

Infelizmente o estudo dos públicos foi muitas vezes confiado a uma sociologia empírica que acumula dados quantitativos sobre a origem socioprofissional do público, mas esquece de fazer a ligação com a análise estética do espetáculo em questão ou se contenta com aproximações teóricas sobre a recepção ao descrevê-la. (PAVIS, 2015, p. 245).

Se considerarmos a perspectiva histórica, sociológica e a disseminação dos avanços tecnológicos com a globalização, a recepção apreendida de quem frui, descortina um leque de comportamentos que incluem tanto o consumo como os modos de apropriação das obras. Se antes “O espectador de teatro foi durante muito tempo definido por sua posição no espaço: em face da cena, preso numa relação teatral baseada na copresença no espaço e no tempo de espectadores e de atores.” (PAVIS, 2017, p.108). Na teatralidade contemporânea enquanto operação cognitiva (FÉRAL, 2015), a espectadora pode ser afetada pelos diferentes fenômenos e formas híbridas que se entrecruzam com outras linguagens e acontecimentos do seu contexto social, através das articulações tanto em torno dos tensionamentos sobre a sociedade, como seu lugar em contato com a virtualidade e os diversos instrumentos em que podem ser acessados no pós-acontecimento. Deste modo, o público contemporâneo pode ser considerado uma figura polimorfa em razão de seus múltiplos olhares e percepções, principalmente, devido ao

contexto e território em que ele está imerso em experiências movediças desterritorializadas.

A teatralidade não se dar exclusivamente da relação espacial, do olhar do público, do corpo da atriz, da performer, da produção relacionada ao olhar que identifica outro espaço, mas das **suas condições** em que a identificação produzida é **conferida** ou **criada** pelo e por meio do outro, dando lugar a um espaço que difere do cotidiano e dar espaço a alteridade da teatralidade.

A teatralidade não aparece como uma propriedade, mas como um processo que indica ‘sujeitos em processo’: aquele que é olhado - aquele que olha. É um fazer, um vir a ser que constrói um objeto antes de investi-lo. Essa construção é resultado de uma dupla polaridade, que pode partir tanto da cena e do ator quanto do espectador. (FÉRAL, 2015, p. 87).

A identificação por uma semiose do público que reconfigura o que vê e transforma as ações que enxergam em ficção, é o que a pesquisadora Josette Féral (2015), identifica como *espaço de clivagem*, este sendo um espaço do outro no lugar de seu próprio. Se a própria clivagem não existisse não haveria a possibilidade de haver teatro muito menos teatralidade, isso equivale considerá-la também, como uma operação cognitiva de quem faz ou frui o ato. Portanto, não há manifestações que sugerem um reconhecimento exato, a teatralidade se aproxima de uma relação interpessoal do imaginário por meio da presença do espaço com outro e do outro.

A seguir, apresento um exemplo de recepção desterritorializada virtualmente<sup>4</sup> a partir do objeto fílmico através da análise-reportagem, o intuito de apoiar-se no compartilhamento empírico, tem uma finalidade de expor um leque que evidencia um lugar perceptivo diferenciado. Convém ressaltar, que a recepção em sua gênese não procura retornar ao que pode engendrará-la, mas tornar-se, um instrumento reflexivo sobre as percepções

---

<sup>4</sup> Tal recepção e coleta de material foi realizado durante o processo de escrita do meu anteprojeto de mestrado antes de submetê-lo ao PPGAC da UFBA, realizado em 28 de dezembro de 2018, mesmo dia em que foi lançado o filme *Bandersnatch*. Considero o material valioso para as impressões descritivas e que complementa as discussões levantadas até aqui.





O diretor da trama coloca o público em um posicionamento de interação que sugere uma tomada de posição rápida, já que as opções de escolha são cronometradas por um intervalo de tempo curto, caso a decisão não seja tomada, a opção é escolhida automaticamente. Dentro desse contexto, no desenrolar do episódio, os personagens interagem com a medida em que sugerem através do diálogo com outras opções de escolhas, mas, em alguns momentos, a cena retrocede para a tela de opções, o que evidencia um certo limite na interação que obriga a espectadora a escolher a opção certa. Nesses momentos, ela pensa estar no controle do personagem, mas, na verdade, percebe que está sendo controlado pelo próprio personagem.

Em muitos momentos a espectadora se sente aflita pelas escolhas difíceis em que é sugerido as opções, como a de quebrar o computador, ou na cena em que escolhemos se o personagem principal deve morrer. Isso é atingido graças a temporalidade do cronograma curto impedindo a receptora, muitas vezes de raciocinar.

- .
- .
- .
- .
- .







Escolhas de interatividade pelo autor a partir de sua experiência.

- Café da manhã - Frosties
- Música no ônibus - Thompson Twins
- Aceitar o emprego
- Falar sobre a sua mãe na terapia: sim
- Gritar com o pai
- Consultar a dra. Haines
- Roer as unhas
- Jogar o remédio na privada
- Bater na mesa
- Pegar o livro
- Jdf- senha do cofre errada
- Jogar chá no computador
- Netflix
- Tentar explicar
- Parar a conversa
- Sim, cacete!
- Escolha da droga – sim
- Stephan – automático (perdi o tempo de escolha, fiquei aflito)
- Pegar o livro
- Senha PAX – senha do cofre errada
- 
- Matar o pai
- Cortar em pedaços
- Jogar chá no computador
- Enterrar o pai
- Sim – terminar o jogo
- Matá-lo
- Netflix
- Contar mais
- Contar mais
- Sim – pular pela janela
- Pac – senha errada
- P.A.G.S
- Pegar o coelho
- Toy- senha correta
- Sim – ir com a mãe

A tabela traz a possibilidade de ver os diversos caminhos traçados pelas escolhas de quem interage com o filme, esses territórios criam um labirinto para a espectadora, que se vê frequentemente no controle, mas também se dá conta da manipulação e engano. Muitas das cenas oferecem um posicionamento de tomada de decisões violentas. Há vários finais divergentes no episódio que direcionamos a partir das escolhas “supostamente” sugeridas. Apesar de ser virtualmente gravado, transparece e coloca o lugar de quem frui em um posicionamento ativo, na qual, através de sua imersão pode-se observar um convite a uma reflexão própria de seus

atos, solicitando o sujeito a uma recepção que o atinge em seu íntimo, desvelando afetos, percepções, dentre outras produções de efeitos.

Segundo o pesquisador Mohamed Bamba (2013, p. 34). “Os filmes criam uma abertura para o espaço da recepção que se torna também espaço de encontro e de interlocução com o ‘corpo virtual’ do espectador. Com isso, o filme constrói, e prevê, de certa maneira, seu espectador por uma série de estratégias narrativas e enunciativas”. Os modos de leituras distintas captadas durante a interatividade virtual colocam em discussão não apenas seu corpo, mas a teatralidade potencialmente reconstruída através da dinâmica de interesses próprios. Em que medida se efetiva a participação da espectadora uma atração afetiva no espaço virtual?

### **ALGUMAS CONSIDERAÇÕES PARCIALMENTE EM ANDAMENTO**

A partir do momento em que o público direciona o olhar reconfigurando o objeto a estética teatral, ela dá abertura para o reconhecimento da teatralidade através da sua própria interação. A dinâmica perceptiva em que o público se vê, deslocado da realidade com a apreciação simultânea de contato com a cena, sugere uma experimentação de imersão com a realidade virtual que induz a uma identificação através das mídias expostas no espaço, tanto pelas telas como pela presença dos corpos de quem representam, permitindo, dessa forma, uma conexão de troca com as informações que são estabelecidas no acontecimento da experiência estética.

O reconhecimento da teatralidade nesse sentido, passa a ser um jogo de troca dinâmica que se distingue de uma observação cotidiana para dar lugar a uma ruptura no tecido espacial diferenciado. Tal alteridade perceptiva, se fricciona partindo da elaboração imaginária interna na qual penetra no universo singular do outro. O que ponho em relevo é que, a experiência estética aparece fortemente interligada com e nas relações em/das redes sociais, devido a difusão expansiva de uma cultura de conexão ilimitada e o bombardeamento incessante em fluxo contínuo de imagens, cujo acesso tornou-se facilitado.

De tal modo, os instrumentos propostos nessa pesquisa em andamento, nos permitem uma expansão enquanto território poético ao campo de tensão com a recepção, mesmo sendo reconfigurado e reelaborado a cada análise específica, tornar o objeto empírico como fator de potencialização, isto é, amplia a noção de análise receptiva, atua-se desta maneira, como uma fluidez flexível para a pesquisadora e o pesquisador identifica a teatralidade na dimensão do virtual quando ele próprio reconfigura seu olhar para si mesmo.

Um estudo que descortina e busca refletir a identificação da teatralidade em situações de temporalidades desterritorializadas como a virtualidade, implica processos de elaborações de sentidos que se tornam tensionadas e friccionadas, revelando outras possibilidades de interatividade e leitura. Se para Josette Féral (2015), a teatralidade excede os limites do fenômeno teatral, pois suas características escapam a uma delimitação enquanto forma, cabe-nos uma possível ancoragem para propor identificar a teatralidade nas dimensões desterritorializadas em que o olhar de quem faz ou frui a expectativa confere-a.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

BAMBA, Mohamed. **A Recepção Cinematográfica**: teoria e estudos de casos. Salvador: EDUFBA, 2013.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites**: teoria e prática do teatro. Trad. J. Guinsburg [et al.]. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1996.

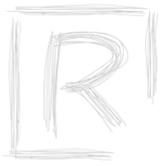
JAUSS, Hans Robert. **Experiência Estética y Hermenêutica Literária**: ensayos em el campo de la experiência estética. Madrid:Taurus, 1986.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sálvia. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VELOSO, Verônica. Quando o olhar é fazer: do espectador convidado ao espectador ausente. **Sala Preta**. v. 17, n. 1, p.103-122, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/9801/showToc>. Acesso em 04 jun. 2018.

Recebido em agosto de 2020.  
Aprovado em setembro de 2020.  
Publicado em outubro de 2020.



REVISTA THEATRAL (1894-1895)  
O DAGUERREÓTIPO MORAL  
imprensa, teatro e política na esfera pública

*Valmir Aleixo Ferreira<sup>1</sup>*

**RESUMO**

A Revista Theatral – Hebdomadario artístico, ilustrado, literário e sportivo, foi um semanário que circulou de 1894 a 1895, dirigido por José Caetano de Alvarenga Fonseca, capitão do exército, jornalista, organizador do Almanack dos Theatros, trabalhou na redação dos jornais O Fíguro e O Tempo, nesse último assinou a seção Perfis Artísticos. O periódico, jornal de crítica e doutrina, tinha escritório e redação funcionando dentro do Teatro São Pedro de Alcântara e concebia como projeto de inserção na esfera pública teatral uma orientação moral de vertente pedagógica autoritária que era instrumentalizada no sentido de exercer influência e controle sobre outros teatros. Esse aspecto disciplinador corroborava com práticas florianistas, com a finalidade de regulamentar e coibir a execução dos espetáculos, a administração do edifício teatral e a vida boêmia que circundava os teatros e seus artistas.

**PALAVRAS-CHAVES:** teatro, imprensa, história.

REVISTA THEATRAL (1894-1895)  
EL DAGUERROTIPO MORAL  
prensa, teatro y política en la esfera pública

**RESUMEN**

La Revista Theatral - Hebdomadario artístico, ilustrado, literario y deportivo, fue un semanario que circuló desde 1894 hasta 1895, dirigido por José Caetano de Alvarenga Fonseca, capitán del ejército, periodista, organizador de Almanack dos Theatros, trabajó en los periódicos O Fíguro y O Tempo, en este último firmó la sección Perfiles Artísticos. El periódico, una revista de crítica y doctrina, tenía una oficina y una sala de redacción que operaban en el Teatro São Pedro de Alcântara y concebía como un proyecto de inserción en la esfera del teatro público una orientación moral del aspecto pedagógico autoritario que se instrumentalizaba para ejercer influencia y control sobre los demás teatros. Este aspecto disciplinario se corroboró con las prácticas florianistas, con el propósito de regular y restringir la presentación de espectáculos, la administración del edificio del teatro y la vida bohemia que rodeaba los teatros y sus artistas.

**PALABRAS CLAVE:** teatro, prensa, historia

---

<sup>1</sup> Pesquisador-bolsista na Fundação Casa de Rui Barbosa. Doutor em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Mestre em História Comparada, PPGHC-UFRJ. Historiador formado pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ. Encenador e pesquisador das práticas teatrais, formas narrativas e exercício crítico. Atualmente desenvolve pesquisa no campo da imprensa teatral e da circulação dos impressos.

**REVISTA THEATRAL (1894-1895)**  
**THE MORAL DAGUERREOTYPE**  
 press, theater and politics in the public sphere

**ABSTRACT**

The Theatral Magazine - Artistic, Illustrated, Literary and Sports Hebdomadario was a weekly magazine that circulated from 1894 to 1895, directed by Jose Caetano de Alvarenga Fonseca, an army captain, journalist, organizer of the Almanack of Theaters, worked as a writer for the newspapers O Fíguro and The Time, in that he signed the section Artistic Profiles. The periodical, a journal of criticism and doctrine, had an office and a newsroom working in São Pedro de Alcântara Theater and conceived as a project of insertion in the theatrical public sphere a moral orientation of an authoritarian pedagogical aspect that was instrumentalized exerting influence and control over others theaters. This disciplinary aspect corroborated with Florianist practices, in a purpose of regulating and curbing the performance of the spectacles, the administration of the theater building and the bohemian life that surrounded the theaters and their artists.

**KEYWORDS:** theater, press, history

\* \* \*

Por volta de 1835, Louis Daguerre desenvolveu um instrumento capaz de registrar uma imagem de modo permanente, o daguerreótipo, que foi o pioneiro a ser usado comercialmente. Esse procedimento utilizava de vapores de iodo à prata para gravar uma imagem latente, era o início da fotografia. Emprego esse termo, daguerreótipo, como forma de analogia ao processo elaborado pela Revista Theatral, de fixar e reproduzir uma ideia de padrão moral como projeto permanente para o teatro no Rio de Janeiro e, ainda, sua insistência em reafirmar uma fala que coíbia, buscava controlar e até manipular práticas teatrais historicamente vivenciadas e que constituíam a própria potência da existência teatral, uma campanha de novos princípios e valores no contexto da esfera pública que soava como uma pedagogia moral praticada pela revista.

Para compreender a cena como consequência de um processo complexo da produção teatral é importante ressaltar o papel significativo que a imprensa operou no âmbito da esfera pública teatral, tanto promovendo espetáculos, artistas e teatros quanto estabelecendo cânones,

fomentando empreendimentos, autorizando escolhas, temáticas e, ainda, influenciando toda uma geração de assistência da cena.

A definição de esfera pública que Christopher Balme, professor e pesquisador neozelandês radicado em Munique, desenvolve no livro *The Theatrical Public Sphere*, aponta para a segunda metade dos oitocentos como um momento singular de tensão entre teatro, sociedade e política, já que a exigência proposta por modernistas para que o teatro aderisse, sem concessões, a princípios artísticos, levou-o em alguns casos, a se afastar de temáticas sociais e políticas. Assim, a esfera pública teatral possui três aspectos de correlação do teatro com a sociedade, que são: a interlocução por meio das peças, festas em benefícios de artistas e produções de eventos; a instituição referente às companhias, ao próprio prédio teatral e seu lugar na cidade; e, por último, seu papel comunicador exercido em conjunto com a imprensa especializada, ou seja, muitos donos de teatros particulares que rodavam jornais, folhetins e panfletos de divulgação, com programas informativos e agenda de apresentações, atividades e festas, dos seus próprios teatros aumentando sua capacidade comunicadora. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que durante grande parte do século XIX, ocorreram dois processos simultâneos, na relação entre teatro e sociedade, o crescente movimento de concentração de gráficas na região central do Rio de Janeiro e a aptidão que somente imprensa e teatro possuíam para pautar questões, temas e assuntos no âmbito da esfera pública na sociedade.

Pensar o teatro e a imprensa como instrumentos formadores da esfera pública implica em investigar revistas e jornais especializados na temática teatral. Nesse sentido, o empenho de pesquisa se revelou particularmente curioso no caso da *Revista Theatral – Hebdomadario artístico, ilustrado, literário e sportivo*, que circulou de 1894 a 1895. Esse periódico semanal, primeiramente saía aos sábados e posteriormente passou a sair às quintas-feiras. Era propriedade de Antonio Fernandes de Carvalho e José Caetano de Alvarenga Fonseca, o primeiro também arrendatário do Theatro São Pedro de Alcântara e o segundo, além de diretor do semanário, foi o jornalista que organizou o *Almanack dos Theatros*, trabalhou na

redação dos jornais O Fígaro – folha ilustrada e O Tempo, nesse último, sob direção de Rangel Pestana, ele assinou a seção *Perfis Artísticos*. Apesar do nome, a Revista Theatral possuía diagramação de jornal e conservava como aspecto de singularidade o fato de ter funcionado, com escritório e redação, dentro das dependências do Theatro São Pedro de Alcântara, atual Teatro João Caetano, à Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro.

A Revista Theatral surgiu em 9 de junho de 1894 e seu último número é de 26 de junho de 1895. Catalogados na Biblioteca Nacional estão 41 edições da revista, compondo um total de 284 páginas. Suas ilustrações eram assinadas por Bento Barbosa, A. Castano, Pereira Netto e Casanova Filho. Os desenhos eram impressos em xilografia, gravura em relevo sobre madeira, e zincografia, impressão com matriz de lâmina de zinco, o que dava a garantia de apresentação de trabalhos mais perfeitos. Com tiragens de oito mil exemplares ao preço avulso de quinhentos réis, que depois baixou para trezentos réis, tinha sua oficina tipográfica Mont’Alverne localizada à Rua Ouvidor, número 82. Essa mesma gráfica também imprimiu o Almanack dos Theatros nos anos de 1896, 1909 e 1910.

A apresentação da revista ficou a cargo de seu diretor e proprietário, Alvarenga Fonseca, que assinava em todos os números a coluna chamada Cartão de Visita, uma espécie de editorial onde, logo de cara, foi possível identificar um aspecto pedagógico de formação, desempenhado pelo periódico, porque em seu primeiro número, datado de 9 de junho de 1894, Fonseca afirmou que iria fazer da Revista Theatral “um jornal de crítica e doutrina” e sustentou, ainda, que o teatro era uma escola onde o escritor ensinava o bom caminho, o ator interpretava e o povo aprendia. Além disso, sentenciou que “o teatro é a verdadeira escola dos que não sabem ou dos que não querem ler”. E foi dessa maneira ativa e impositiva que a Revista veio à luz. Nela, seu diretor afirmava proclamar sempre a verdade sem nunca ter se afastado da justiça e até advertia que iriam de teatro em teatro, observando as condições de higiene. Nesse período, havia na região central da cidade ao menos sete teatros: o Teatro Sant’Anna; o Lucinda; o Recreio, o Apollo, o Polytheama, o Lyrico e o São Pedro de Alcântara.

O aspecto higienista e sanitarista da revista teatral era recorrente e também surgiu na seção Folhetim, assinada pelo codinome, Dr. Capelli, que trouxe em sua primeira aparição o título *Hygiene dos Theatros*, reafirmando a importância do teatro para a sociedade onde a ideia de progresso e civilização são partes que caminham juntas. Nele, o espectador deveria se emocionar, aprender e se corrigir, levando para o seu cotidiano, um pouco da lição aprendida na cena. “A hygiene dos nossos theatros tem sido inteiramente descurada, até hoje entre nós, nenhum dos theatros dessa capital preenche, como era de desejar, os preceitos que a hygiene recomenda” (*Hygiene dos Theatros*, 9 jun 1894, *Revista Theatral*, Ano 1, n. 1, p. 2). Em tom de denúncia, algumas manchetes falavam de pulgas e outros bichinhos no teatro. Em seu número 27, a coluna chegou a agradecer o fechamento dos teatros Gynásio Dramático e São Luiz, porque nesses o teatro era a causa de muitas moléstias e afirmava também que a condição desses teatros era péssima. É claro que não se pode perder de vista os interesses e escolhas estéticas e de mercados, visto que a rivalidade entre o Gynásio Dramático e o São Pedro de Alcântara existia desde os idos de 1855.

As diferenças entre o Ginásio e o São Pedro de Alcântara tornaram-se, então, cada vez maiores. E os folhetinistas e articulistas encarregaram-se de escrever sobre essas diferenças, alimentando uma rivalidade que durou de 1855 até meados de 1862, quando João Caetano, doente, encerrou a carreira dramática, um ano antes de morrer. Pode-se dizer que, nesse período, conviveram nos palcos do Rio de Janeiro, duas estéticas teatrais antagônicas: a romântica e a realista. De um modo geral, o Ginásio representando o novo, teve ao seu lado a maioria dos folhetinistas. Mas João Caetano, por sua vez, era um ator inigualável, de talento superior, como reconheciam até seus adversários, e tinha público e admiradores fiéis (FARIA, 1993, p. 113).

Essa mesma seção Folhetim realizou uma ode ao Conservatório Dramático<sup>2</sup>, uma instituição voltada para o controle da produção teatral, desde o período da Corte, tendo existido em dois momentos distintos: de 1843 a 1864, e de 1871 a 1897. Entre os anos de 1843 e 1864, funcionou como uma sociedade de letrados, de caráter privado, que tinha por

---

<sup>2</sup> Instituição criada para incentivar atividades teatrais e estimular os autores nacionais, frente a rivalidades que existia entre artistas nacionais e estrangeiros, tanto que em 1894 foi sancionada, no Rio de Janeiro, lei municipal que taxou companhias estrangeiras em benefício do Teatro Nacional, entretanto, o Conservatório Dramático Brasileiro nunca foi além da prática da censura teatral.

atribuição a atividade de revisão e censura dos textos teatrais que seriam apresentados nos palcos da capital do Império. Sua fundação pode ser atribuída à tentativa de ordenar a sociedade por meio da reprodução de valores moralizantes e de bons costumes, de acordo com o ideal civilizatório dos oitocentos. Além disso, a censura exercida pelo Conservatório também funcionava como importante instrumento político, reprimindo peças que pudessem incitar a desordem e a oposição às autoridades. “Entendo que as autoridades devem manter a moralidade nos espetáculos e nos jardins dos theatros devem reprimir todo abuso” (Theatralogia, 22 dez 1894, Revista Theatral, Ano 1, n. 29, p. 2). Recorrente nas matérias da Revista Theatral era a requisição da presença da polícia nos teatros, convocada para controlar desde a entrada do público auxiliando na bilheteria, especialmente para evitar que pessoas entrassem sem pagar, a contenção do mesmo durante os espetáculos até o patrulhamento dos jardins dos teatros.

Ninguém há que frequente theatros actualmente, que não observe, como nós, a falta de respeito, de ordem, de moralidade até, que, começando nos jardins vae terminar nos palcos, dando de nossa civilização, aos olhos dos estrangeiros que, por curiosidade, procurem ver de perto o adiantamento da arte dramática entre nós, - a mais deplorável e deprimente amostra. Ainda há poucos dias, nesta mesmo folha, se tratava do jogo de confetti e serpentinas estabelecido entre espectadores e artistas de certo theatro, por ocasião do espectáculo, facto justamente classificado como mutua falta de respeito, e isso nada é ao lado de outras que diariamente observamos.

A's autoridades policiaes que presidem os espectaculos cabe, segundo nosso modo de vêr, a repressão desses factos, usando rigorosamente dos meios que lhes faculta o regulamento de 9 de dezembro de 1881, o qual, ainda que insufficiente em certos pontos prevê, contudo aquelles a que nos referimos (Policimento dos Theatros, 1 dez 1894, Revista Theatral, Ano 1, n. 26, p. 6).

\* \* \*

ANNO I BRAZIL—CAPITAL FEDERAL N. 26

# REVISTA THEATRAL

MEMORARIO  
ARTISTICO,  
ILLUSTRADO,  
LITTERARIO E SPORTIVO

Direcção de ALVARENGA FONSECA

AOS SABBADOS Propriedade de CARVALHO & COMP. AVULSO 300 RS.

Tiragem Cito Milheiros

ASSIGNATURAS:  
POR SEMPRE  
Capital . . . . . 7\$000  
Estados . . . . . 9\$000

SECRETARIO  
Julio Gonçalves  
GERENTE  
Carlos Gonzaga

Collaboradores Diversos

Correspondentes  
nas principais Capitães da  
AMERICA e DA EUROPA

ILLUSTRAÇÕES  
DE  
Ferreiro de Castro  
e  
M. Seelinger

ESCRITORIO E REDACÇÃO  
PRAÇA TIRADENTES  
(Theatro S. Pedro)

REDACTOR SPORTIVO  
COSTA BRITO

## PESSOAS ILLUSTRAS

### XVI



**CORONEL LUIZ RIBEIRO**

Este distinto official, ex-comandante do 19º e 15º Batalhões da Guarda Nacional, foi encarcerado pela Republica, em Novembro de 1889, reformado no posto de tenente do antigo 2º Batalhão. Sua reforma e tudo mais que soffreu—tinha apenas consequencias de sua extramada politica republicana.

Foi a Republica, foi elle gradual e successivamente promovido até o posto que hoje tem, sempre com distincção e merecimento.

Por occasião da revolta do Santa Cruz, o nosso biographado exerceu o logar de official de gabinete do chefe de policia do Estado do Rio, cargo cujos deveres sempre desempenhou com criterio pouco commum.

Vem a pelo lembrar aqui que foi o coronel Luiz Ribeiro a primeira pessoa que penetrou dentro da fortaleza revoltada, restabelecendo o telegrapho.

Mereceu a esse tempo promoção ao posto de coronel este bom cidadão, pelos relevantissimos serviços que prestou, inda uma vez, á Republica.

Rebelta a revolta de 9 de Setembro e o coronel Luiz Ribeiro, bravamente desentendiado, se furtou e serviu o apresentando-se ao Commando Superior, pediu que o nomeassem para qualquer commissão onde seus serviços á Republica e do republicano sempre possessem ser úteis á Pátria e á Lei. Foi commandado a Friburgo da Polvora, na Estrella, posto de confiança e responsabilidade.

Commandado depois o 12º Batalhão, tendo sido para esse commissoo chamado, com urgencia, em proximidades do dia 15 de Março, quando se devia dar definitivo combate aos revoltosos.

O 12º Batalhão se achava na fmeira e commandava a linha o bravo general Xavier da Camara, que requisitou o nosso biographado para tal fim, porque elle—á condicção que impedia, aliava competencia provada e bravura reconhecida.

Nunca, nunca o moveam os maiores interesses. Sempre desentido, sempre bravo, o ideal de seu coração republicano tem sido—« Paz e a Felicidade da Republica ».

Quero não ser só aqui, admirado belamente, quando espantoso—quanto!—tão sido seus prós e contras, ao menor rumor contra a Republica, elle abandona logo a familia, negocio e interesses, para somente se conservar fido dilicte das phalanges da sua guarda.

Fobre—suas espigas e o trabalho, a propria actividade, intelligencia e proverbial honradez.

E' coronel honorario do exercito, por serviços que prestou durante a revolta.

Elle o crença do nosso bravo retratado. Outro nome não nos merecem estas linhas; sua biographia completa não caberia nos estreitos limites de uma pagina.

Fig. 1 - Capa Coronel Luiz Ribeir  
(Fonte: Revista Theatral, Ano 1, n. 26 - Fundação Biblioteca Nacional)

A Revista Theatral trouxe, na capa do número 26, uma homenagem ao Coronel Luiz Ribeiro, comandante do 15º Batalhão da Guarda Nacional, que havia atuado na repressão da Revolta da Armada, apresentado como homem bravo e destemido, de ideal republicano no coração e que carregava a paz e a felicidade da república. Na verdade, esse protagonismo militar numa revista de teatro não era algo gratuito, já que o diretor e coproprietário da Revista Theatral, José Caetano Alvarenga da Fonseca, era capitão do exército brasileiro. Quando ainda era cronista do jornal O Tempo, em

janeiro de 1893, ele fez uma vaquinha que somou a quantia de 70\$000 para implementar a revista. Além de organizar o Almanack dos Theatros e o Almanack da Guarda Nacional, Alvarenga Fonseca, que depois passou à patente de tenente do exército, escreveu também para O Fígaro (1892-1893, jornal republicano com forte discurso florianista, de propriedade de Medeiros e Albuquerque), participou do Club dos "Fenianos", Club dos Democráticos e High Life Club. É simbólica essa filiação militar, sanitarista e higienista, pois além de se preocupar com a sujeira dos teatros e ser contra a pateada da plateia, é bem possível que sua ligação com o exército tenha possibilitado a introdução da redação e do escritório da sua revista no interior do teatro São Pedro de Alcântara, um teatro de máxima importância dentro da esfera pública teatral, na praça do Rio de Janeiro.

É sintomático as históricas máscaras teatrais, ou personas, como eram chamadas, utilizadas como símbolo do teatro desde a Grécia Antiga, surgirem na capa da Revista Theatral, unidas a espadas, uma alusão clara à estreita relação estabelecida no periódico entre a República da Espada e o Teatro, bem de acordo com o modelo autocrático do governo provisório para a implantação da república e das medidas tomadas pelo Marechal de Ferro, Floriano Peixoto, que na famosa carta ao general Neiva defendeu a ditadura da espada frente a rivalidade entre civis e militares nos primeiros anos do governo provisório.

Fato único que prova exuberantemente a podridão que vai por este pobre país e, portanto, a necessidade da ditadura militar para expurgá-la. Como liberal que sou não posso querer para o meu país o governo da espada, mas não há quem desconheça, aí estão os exemplos, de que é ele que sabe purificar o sangue do corpo social que, como o nosso, está corrompido (COSTA, 1994, p. 281).

A extrema proximidade entre teatro e política não era novidade no final dos oitocentos. Todos conheciam a célebre correspondência que o ator Francisco Corrêa Vasques<sup>3</sup> enviava para Floriano Peixoto, entre outras coisas, pedindo anistia para desterrados e exilados. “Durante o conflituoso governo de Floriano Peixoto, um ator de pouca instrução formal que fazia

---

<sup>3</sup> Francisco Correia Vasques foi ator, dramaturgo e cronista de grande projeção, na segunda metade dos oitocentos, muito bem-sucedido em sua carreira, faleceu em condições precárias. Em seu percurso vivenciou o conflito entre a necessidade de agradar ao público e a pretensão de civilizá-lo.

sucesso com personagens cômicos das revistas de ano se dirigiu ao presidente da República nas páginas da imprensa” (ABREU; MARZANO, 2009, p. 127).

Apesar da gama de assuntos tratados e das muitas matérias publicadas pela revista, um tema permeia as diversas seções, que é a jornada moral implementada como proposta pedagógica e surge, praticamente, em todos os números. Além das já apresentadas colunas fixas como Cartão de Visita e Folhetim, havia também a seção Pelo Theatro, que fazia um painel da programação de todos os teatros da região central da cidade, a Sala Nobre, que apresentava um perfil biográfico dos artistas, políticos e personalidades da época, a coluna As Primeiras, que trazia críticas, informações e pequenos comentários dos espetáculos em cartaz. E ainda, outras seções publicadas esporadicamente como a Importante, que na maioria das vezes exibia uma pauta política, apresentando elogios a Quintino Bocayuva<sup>4</sup>, conhecido como patriarca da república e José de Alencar<sup>5</sup>, o ferrenho lutador contra as pateadas no teatro. Nesse caso, o curioso é que o alinhamento de Alvarenga Fonseca com esses dois não era especificamente pelo aspecto artístico, pois tanto Bocayuva quanto Alencar eram mais próximos do teatro realista exibido, até pouco tempo, pelo Gynásio Dramático, que ficava à Rua do Teatro, mas sim pelo engajamento político de ambos, que historicamente efetivavam a conexão entre teatro e política.

A Revista Theatral elaborou, claramente, um projeto civilizador de vertente pedagógica autoritária e moralizante, que foi introduzido ao teatro e a partir de sua instrumentalização, disseminado para a sociedade. Esse discurso sobre o campo teatral se deu na tentativa de desenvolver um aspecto formador com o propósito de realizar essa mediação junto ao público

---

<sup>4</sup> Quintino Bocayuva acreditava ser o teatro um fiel espelho da sociedade, era nela que o teatro buscava seus tipos e era no teatro que a sociedade testava e reproduzia uma parte do seu todo. Para o “príncipe dos jornalistas” como era chamado, o teatro e a sociedade eram almas gêmeas.

<sup>5</sup> Quando o Teatro Gynásio Dramático foi inaugurado em abril de 1855, José de Alencar era folhetinista do Correio Mercantil onde escrevia a coluna Ao Correr da Pena, que depois passou a ser publicada no Diário do Rio de Janeiro. Nela, afirmou que passar uma noite no Gynásio era muito mais agradável e divertida do que no São Pedro de Alcântara.

teatral. É emblemático como esse projeto pedagógico de ordem autocrática e militar se baseou numa cruzada moral que procurou influenciar o comportamento do público e impor procedimentos administrativos, chegando mesmo a tentativa de pautar o que entraria em cartaz, não só no teatro São Pedro de Alcântara como nos outros teatros da região, uma tentativa de regulação da esfera pública teatral carioca.

O periódico era vendido dentro dos teatros da cidade antes das apresentações dos espetáculos e sua assinatura podia ser adquirida nas charutarias: Simões à Praça Tiradentes n. 18, Guimarães à rua Gonçalves Dias n. 73 e República à rua do Ouvidor n. 102, além do próprio teatro São Pedro de Alcântara, administrado pela empresa Soares de Medeiros, onde era possível comprar e assinar a folha semanal.

O início da campanha moral realizado pela Revista Theatral instituiu como principal alvo as Cocottes do teatro, título que surgiu de forma recorrente em diversas matérias. O próprio Alvarenga Fonseca assinou a coluna, publicada em 13 de outubro de 1894, onde fez furiosa crítica ao que chamou de lastimável espetáculo que era assistido todas as noites, afligindo e atormentando o público que não conseguia se concentrar na peça e, muito menos, assimilar a experiência enriquecedora do contato com a arte dramática.

(...) tristes espectaculos que todas as noites assistimos em os nossos theatros, que tem jardim, onde infelizes transviadas se exibem diante do público, impudentemente, quer nos gestos, quer em linguagem, licenciosa sempre, interrompendo a marcha regular dos espectaculos, acoroçadas por uma mocidade que parece não ter a menor noção de moral, do que seja o respeito para consigo mesmo, e por uma velhice piegas e pretenciosa, chamamos a atenção de quem de direito, que supomos não ter conhecimento de taes factos, porque se tivera não fôramos nós, de certo, quem deveremos chamar ao cumprimento de dever, que só existe em todos aqueles a quem estão confiadas a ordem e a moralidade públicas. (...) Inquiria e providencie de modo enérgico, para que possamos em verdade ter os fóros de uma capital polida (As Cocottes no teatro, 13 dez 1894, Revista Theatral, Ano 1, n. 19, p. 2).

Em outro número, as autoridades são chamadas a agir de modo enérgico para pôr fim às práticas que ocorriam nos jardins do teatro, pois como estes eram construções que tinham jardins e quintais ao seu redor, com árvores, roseiras e arbustos, as atividades das cocotes se concentravam, também, nesses espaços externos, pela facilidade do encontro. Alvarenga

Fonseca chegou mesmo a afirmar que as cenas que ocorriam nos jardins, algumas faziam mais sucesso do que as que aconteciam dentro das casas de espetáculos. Segundo a revista, eram nesses jardins que as cortesãs flertavam com o público que frequentava o teatro, ficavam ali de forma impudica, perturbando e impedindo a ação moralizante do esforço de transformar o teatro em algo que, definitivamente, ele não era. Ou seja, o teatro não é e nunca foi intercessor, patrono, nem cúmplice desse projeto doutrinador sustentado numa falsa moral como projeto civilizatório.

Fig. 2 – Cocottes nos jardins  
(Fonte: Revista Theatral, Ano 1, n. 19, p. 4  
Fundação Biblioteca Nacional)



- Não lhe posso pagar mais de duzentos mil réis por mez...
- Ora, meu caro senhor, passeiando no jardim eu ganho mais...

Fig. 3 – No jardim eu ganho mais  
(Fonte: Revista Theatral, Ano 2, n. 35,  
p. 5 - Fundação Biblioteca Nacional)

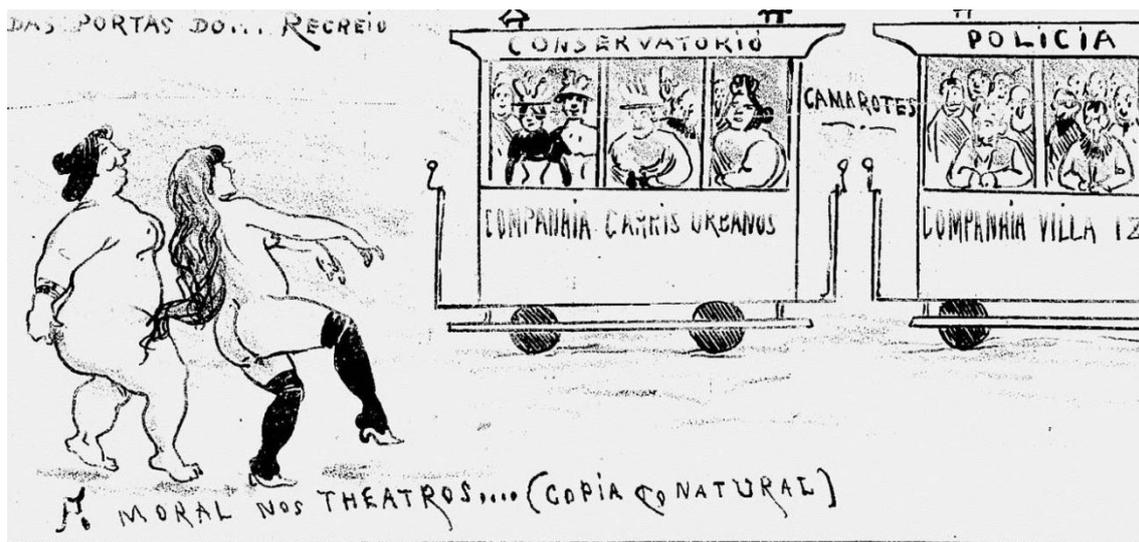


Fig. 4 – A moral nos theatros  
(Fonte: Revista Theatral, Ano 2, n. 44, p. 5 - Fundação Biblioteca Nacional)

Os ilustradores Bento Barbosa, Ricardo Casanova e Hélio Seelinger desenharam para a Revista Theatral e tem seus nomes no Dicionário de Caricaturistas de Gondin da Fonseca, de 1941. Os dois primeiros se encontram respectivamente nas páginas 408 e 409 e o último se encontra na página 415. Casanova também desenhava para os periódicos A Avenida, na sua segunda fase e O Malho, no período de 1895 a 1905, já Seelinger ilustrou Fon-Fon, O Tico-Tico, Leitura para todos, O Malho e Careta entre os anos de 1900 a 1910.

Continuando sua postura policialesca, a revista também criticava a ação dos cambistas, que sempre estavam a quatro passos de distância das bilheterias. Afirmava-se que isso tudo acontecia porque a autoridade oficial não aparecia nos teatros, por mais que se rogasse ao senhor doutor chefe de polícia. Atribuía-se a crise moral, pela qual passavam os teatros, às ações das cocotes e dos cambistas, sem os quais não haveria crise, já que os teatros sempre terminavam suas noites lotados.

Alvarenga cobrava que os teatros necessitavam de uma nova regulamentação porque a que já existia, elaborada pelo Conservatório Dramática, além de não funcionar, não era cumprida. Com um código específico regulamentando o funcionamento dos teatros, segundo ele, poderia se cobrar uma ação mais contundente da polícia e esperar uma

atitude mais séria dos artistas e do próprio público. Assim, a polícia, os inspetores do Conservatório Dramático e os empresários em conjunto com os artistas reunidos em assembleia decidiriam quais medidas deveriam ser adotadas para que o teatro desenvolvesse sua função artística e pedagógica. Alvarenga defendia, ainda, que era indispensável se ouvir a imprensa como guia da opinião pública. Ele retoma a tese da inspeção oficial dos teatros como uma possibilidade de acabar com o abismo que existia entre a sociedade e o mesmo, criticava o regulamento que não era respeitado, porque esse mandava que os espetáculos começassem pontualmente às oito horas da noite, o que não era cumprido, visto que chegava às oito e meia e os teatros ainda se encontravam vazios.

(...) o theatro no Rio de Janeiro passa actualmente por um de seus momentos mais dolorosos, attribuímos a crise a uma razão simplíssima, mas que nem por isso deixa de ser esmagadora. (...) Se pudéssemos admitir que a polícia tivesse o poder n'um regime libérrimo como o que estatuiu, felizmente, a República, de ir contra o gosto do público, único soberano na matéria, julgaríamos melhor que determinasse a hora em que deviam fechar os theatros; pela mesma razão, porque não se pode determinar ao negociante que abra sua casa a uma certa hora, mas sim que a feche em hora determinada. E os theatros, já o dissemos e repetimos ainda, aqui nada mais são do que casas de negócio (Regulamentação dos theatros, 22 dez 1894, Revista Theatral, Ano 1, n. 29, p. 3).

Como Alvarenga acreditava no teatro como a casa de negócios, ele costumava afirmar que muitos artistas, funcionários das companhias teatrais e até alguns empresários eram chegados numa parati, tipo de aguardente que não os deixavam realizar seus trabalhos com habilidade e brilho artístico, o álcool deturpava e corrompia os talentos e o caráter de todos os indivíduos, criando um cenário nada respeitador no teatro e na cidade de modo geral. Em alguns momentos, como nas festas em benefício de artistas, a venda e o consumo de aguardente era mais aceito pelos colaboradores da revista, mas em outras ocasiões ficava explícito a indicação de que deveriam ser presos, momento ápice para circunstância do porre. Hélio Seelinger desenhou numa página inteira do periódico (Fig.5), várias situações retratando a embriaguez como um aspecto comum, mas que causava certo incômodo, ratificando a postura de formação pedagógica notória na revista. É emblemático os bêbados de Seelinger estarem prostrados no entorno e no interior do Paço Imperial, já que esse

representava historicamente a administração do sistema político monárquico, o que também era uma crítica política, que de certa maneira, responsabilizava o regime anterior pelos vícios da população.



Fig. 5 – Os bêbados de Seelinger

(Fonte: Revista Theatral, Ano 2, n. 38, p. 8 - Fundação Biblioteca Nacional)

A Revista Theatral dialogava em certa medida com outros periódicos, sempre anunciando o recebimento de um primeiro número de um novo jornal e também publicando quando era citada em outros folhetins, porque, às vezes, uma mesma gráfica rodava vários organismos de imprensa

ao mesmo tempo. De todos os jornais, os mais recorrentes eram: o *L'Echo du Brésil* que foi citado pela primeira vez em 20 de junho de 1894, logo no início da revista; O Jornal, também bastante mencionado; o Brazil Ilustrado que foi apresentado na revista como se suas páginas fossem um grande arquivo de gravuras; o Le Brésil Républicain, de propriedade e direção de A. F. Reynaud, fundado em 1890, apresentado como o mais importante órgão da colônia francesa nesta capital e que chegava ao seu quinto ano de sucesso. O reaparecimento do Jornal do Brasil também foi celebrado pelos editores da revista que nunca assumiram passar por crises, pelo contrário, segundo eles a publicação da folha era um contínuo progresso admirável, tanto que passou de quatro para oito páginas, dobrando seu conteúdo. No entanto, em seu número comemorativo de um ano, em 8 de junho de 1895, no editorial intitulado Nosso Aniversário, Alvarenga Fonseca se dirige aos leitores da seguinte forma.

(...) dizendo sempre o que penso e pouco se incomodando, por agradar um ou descontentar a todos. (...) Minha maneira de crítica e o modo porque vejo as cousas de theatro contribuíram, bem o sei para os que tem procurado entorpecer-me a marcha, nesta penosa viagem de um ano. De nada me arrependo, ao contrário, a mim mesmo parabéns dou, por ser um dissidente do meio. Considero-me feliz por estar em minoria, nesta bachanal artística que nos assoberba, o optimismo que fique para esses pândegos que descobriram a graça no maxixe, para esses vendidos da arte, que fizeram do palco o indecente monte de pernas e braços nus, a que assistimos (O Nosso Anniversario, 8 jun 1895, Revista Theatral, Ano 2, n. 44, p. 3).

Em pouco mais de um ano, a Revista Theatral consolidou a condição ambígua de sua existência, porque ao mesmo tempo que defendia a expansão e consolidação da arte dramática lhe impôs limites talvez intransponíveis ao seu exercício, em que a revista reforçou e ratificou que sua postura, mesmo imersa no ambiente teatral, precisava ser forte, digno, verdadeiro e respeitado por todos. Ambiguidade que consistia, sobretudo, num periódico que alternava as figuras de suas capas entre militares e artistas, que defendia a tradição histórica do edifício São Pedro de Alcântara como centro da esfera pública teatral da cidade, numa ação mediadora em relação aos outros teatros e que ao sustentar uma jornada moral de vertente pedagógica autoritária, buscava a refundação do Teatro Brasileiro.

Alvarenga garantiu que sua voz chegaria até o alto, que alcançaria as autoridades responsáveis, que suas propostas seriam encampadas pelo poder público, chegou a citar como exemplo a própria campanha para a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, cuja obra de construção começou dez anos depois, na gestão do prefeito Pereira Passos, em 2 de janeiro de 1905. Entretanto, a resposta das autoridades aos anseios do diretor da revista surgiu antes, pois o decreto nº 2.557, de 21 de julho de 1897, em seu artigo 1º, extinguiu o órgão Conservatório Dramático Brasileiro e estabeleceu que a execução de peças e o controle das casas de espetáculos ficaria a cargo da polícia. Dessa forma, as autoridades decidiram não contar mais com colaboradores, passando o controle das atividades teatrais para a própria polícia.

\* \* \*

FONTE:

*Revista Theatral – Hebdomadario artístico, ilustrado, literário e sportivo* (1894 a 1895) custodiado Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Martha Campos; MARZANO, Andrea Barbosa. **Entre palcos e músicas: caminhos de cidadania no início da República**. In: Repensando o Brasil dos Oitocentos: cidadania, política e liberdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

AZEVEDO, Dúnya. **A evolução técnica e as transformações gráficas nos jornais brasileiros**. Mediação, Belo Horizonte, v. 9, n. 9, jul/dez, 2009.

COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República: momentos decisivos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

FARIA, João Roberto. **O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FONSECA, Gondin da. **Dicionário dos caricaturistas**. In: Biografia do jornalismo carioca (1808-1908). Rio de Janeiro: Livraria Quaresma, 1941.

GUENZBURGER, Gustavo. **Teatro e esfera pública: o olhar de Christopher Balme e alguns casos brasileiros**. Urdimento, v.1, n.26, p. 154-168, UDESC – Florianópolis, julho 2016.

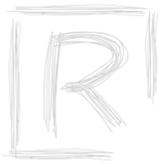
RAMOS, Luiz Fernando. **Da pateada à apatia – o Teatro da Bagunça de Alcântara Machado e a Crítica de Teatro no Brasil**. O Percevejo. RJ: Unirio, ano 2, n. 2, 1994.

STEAD, Évanghélia. **Reading books and prints as cultural objects**. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.

VÉDRINE, Hélène; STEAD, Évanghélia. **L'Europe des revues (1880-1920) estampes, photographies, illustrations**. Paris: Université Paris-Sorbonne PUPS, 2008.

VELLOSO, Monica. **Haute bicherie no Rio de Janeiro: reconfigurações do olhar iluminista no imaginário franco-brasileiro**. In: Como era fabuloso o meu francês!: imagens e imaginários da França no Brasil (séc. XIX-XX). Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: 7 Letras, 2017.

Recebido em agosto de 2020.  
Aprovado em setembro de 2020.  
Publicado em outubro de 2020.



## O DIÁLOGO COMO POTÊNCIA DE CRIAÇÃO TEATRAL NA ESCOLA

*Barbara Leite Matias<sup>1</sup>*  
*Raimundo Kleber de Oliveira Benicio<sup>2</sup>*

### RESUMO

Esse ensaio apresenta uma possível reflexão através dos escritos do educador brasileiro Paulo Freire em conexão com a ação do ensino teatral. Tendo como premissa a experiência empírica de quem conduz as aulas de arte em ensino público. Com isto, levamos em consideração alguns aspectos que tecem e fazem parte do cotidiano estudantil elencando como é possível verificar e aplicar os procedimentos metodológicos, essencialmente da troca entre professora e artista-docente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teatro na escola, Cotidiano Escolar, Artista-docente

## DIALOGUE AS CREATIVE THEATER IN SCHOOL

### ABSTRACT

This essay presents a possible reflection through the writings of the Brazilian educator Paulo Freire in connection with the action of theatrical teaching. Based on the premise of the empirical experience of those who conduct art classes in public education. With this, we take into account some aspects that weave and are part of the student's daily life, listing how it is possible to verify and apply methodological procedures, essentially the exchange between teacher and artist-teacher.

**KEYWORDS:** Theater at school, everyday school, artist-teacher

\* \* \*

---

<sup>1</sup> Nasceu e se criou na comunidade de Marreco/Quitaíus, Cariri, Ceará. Cria em parceria com artistas e coletivos artísticos. Doutoranda em Artes da Cena pela Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG. Contato: barbara.leitematias@gmail.com

<sup>2</sup> Artista Múltiplo. Universidade Federal da Bahia – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas: PPGAC/UFBA. FAPESB. Mestrado. Contato: kleberbeniciop@gmail.com

## Sobre Construções de Diálogos Expandidos

*O processo aparece assim como incluído na própria obra: aplicado, não extinto; consolidado, não enrijecido; tornado estável e definitivo na calma e imodificável perfeição de obra, mas, precisamente por isso, não identificável numa trajetória histórica, psicológica e temporal. (PAREYSON).*

O processo criativo busca estabelecer diálogos também enquanto um percurso que parte da horizontalidade nas relações entre seus envolvidos. Isto é, há intersecções entre o florescer da experiência poética estética e criação coletiva com o grupo, seja em que perspectiva for; de acordo com a trajetória identitária de quem executa a ação artística. Assim como, esse diálogo parte da individualidade, das questões internas e dos desafios de ensino, dentre outras. Deste modo, torna-se coletivo na medida dos acontecimentos, sociabilidades na própria sala de aula e com as experiências compartilhadas/vivenciadas. Para o pensador da educação brasileira Paulo Freire, estas questões não são disjuntas de uma relação afetiva com/entre o objeto.

*Se não amo o mundo, se não amo a vida, se não amo os homens/mulheres (sic), não me é possível o diálogo. Não há, por outro lado, diálogo, se não há humildade. A pronúncia do mundo, com que os/as homens/mulheres (sic) o recriam permanentemente, não pode ser um ato arrogante. (FREIRE, 2011, p. 111).*

Em outras palavras, a escola não deve ser apenas o espaço do conteúdo determinado pelos livros didáticos. Os acontecimentos, as relações de contato social, as questões pessoais na sala de aula, são materiais de suporte para o fazer artístico e para os encaminhamentos de metodologias expandidas. Para isso, é necessário que as instituições de ensino, esteja de acordo e aberta a ceder suas políticas às vezes, determinante, para acolher a criatividade individual/coletiva entre ensino e educação artística. Acerca do diálogo em consonância com a criatividade, Michael Chekhov acrescenta:

*Cada um de nós possui suas próprias convicções, suas próprias visões de mundo, seus próprios ideais e sua própria atitude ética perante a vida. Esses credos profundamente enraizados e, com frequência, inconscientes constituem parte da individualidade do/da homem/mulher (sic) e de seu grande anseio de livre expressão. (CHEKHOV, 2003, p. 41).*

Bem sabemos que o teatro na escola possui qualidades pedagógicas potentes sejam para os corpos, para os processos de aprendizagens, para a

formação de grupalidade, de processos cognitivos, dentre muitos outros aspectos. A aplicação e elaborações de metodologias não se coadunam, elas se expandem de acordo com o contexto e o responsável pela condução.

A maioria das instituições de ensino que abarca projetos socioeducativos voltados para as práticas artísticas (música, dança, circo, teatro, etc.) tem prioridade e responsabilidade em suas atitudes, mesmo que elas não se atentem e não deem importância as experiências e os conhecimentos adquiridos com as potencialidades artísticas, ainda que sejam em apresentações nas datas comemorativas.

Compreendemos que o diálogo é desenvolvido ao longo do processo educacional artístico, a partir das necessidades das/dos participantes, das prioridades do trabalho escolar, e das políticas educacionais que são exigidas pela instituição de ensino. Segundo Paulo Freire (1997), o sistema de criação dialógico passa a exigir maior atenção na educação do século XXI, por levar em consideração as experiências com aprofundamentos acentuados, reflexões que tecem como base, a colaboração do objeto de estudo, riqueza de diálogo, confiança entre educanda/o e educadora/or, pressupõe diante disso, uma relação afetiva. “Ao fundar-se no amor, na humildade, na fé nas/nos mulheres/homens (sic), o diálogo se faz uma relação horizontal, em que a confiança de um pólo no outro é consequência óbvia”. (FREIRE, 2011, p. 113).

O teatro é uma importante ferramenta perceptiva da individualidade, a disponibilidade ocorre em razão da fluidez que emerge da afetividade. Ressaltamos, por conseguinte, a importância do respeito, da sintonia e compreensão, por meio desta colocação. Torna-se exposto a situação do processo da aula, por exemplo: se a mediadora propõe um jogo de cultura tradicional (improvisação ou pega-pega), e a participante aceita ou não, significa que possa existir, tanto um interesse individual, como uma relação de afeto que a levou a participação, construída ou conquistada pelo diálogo, pela dinamicidade ou grupalidade.

Para que o diálogo se estabeleça em um processo, é preciso tempo e estímulos em cada encontro de aula. A verdadeira troca de experiência, e

propostas metodológicas devem ser conscientes por parte da professora. É necessário a maturidade para saber lidar também com os desestímulos, a sala de aula é um contexto complexo, contingente e não tão acolhedor às vezes. O caos vem à tona e precisamos encarar esta realidade como suporte para as nossas percepções pessoais e não se frustrar tanto.

Há momentos que esta culpa recai sob nossa responsabilidade e afeta de certo modo, nossa saúde mental. Estamos fadados enquanto mediadoras, a sala de aula nos suga de todas as formas possíveis; o que queremos dizer, que os processos de ensino-aprendizagem se expandem com cada experiência, às flores são utopias e precisamos também desmascarar esse lado caótico da pedagogia, nem tudo são flores, eventualmente, não temos nem a terra para plantá-las, mas, para nós educadoras, estamos constantemente criando mudas e conservando suas sementes, por acreditar no florescer. A pesquisadora Karinne Luzia Rodrigues propõe conexões interessantes:

Para compreendermos e assumirmos melhor as nossas responsabilidades como professor de Arte, é importante saber como a arte vem sendo ensinada, suas relações com a educação escolar e com o processo histórico-social. A partir dessas noções, poderemos nos reconhecer na construção histórica, esclarecendo como estamos atuando e como queremos construir essa nossa história. (RODRIGUES, 2008, p. 167).

Os processos de reflexões não se findam, as políticas públicas das instituições precisam ser refletidas com cautela, o olhar voltados para as práticas antecedentes são suportes para elaboração das práticas atuais, disso não temos incertezas. O tempo cronológico com o passar, vão dando a professora um olhar dilatado para uma maior potencialidade nas suas elaborações metodológicas para as aulas, sejam em que área for.

A construção dialógica implica também perceber o comportamento de cada estudante, seu tempo para se enquadrar no processo, seu conhecimento pessoal, sua troca de experiência, seu colhimento dos frutos de convivência, são fatores que irão facilitar por exemplo, no processo de uma montagem cênica. Isto quer dizer, que a observação, permite maiores possibilidades e maneiras de conquistar nossas alunas/alunos. Estas descobertas advêm do cotidiano, da prática, da vida particular das

educandas. O contexto social e cultural não é disjuncto disso tudo, ele dita nossos caminhos, para facilitar o processo de ensino-aprendizagem no diálogo.

O olhar direcionado para estes aspectos do contexto sócio cultural, adere a educadora compreender em que situações as alunas/alunos estão inseridas, isto não quer dizer que precisamos invadir sua privacidade nem se colocar como alguém que tem a responsabilidade de resolver todos os problemas delas/deles, apenas acrescentar possibilidades a serem discutidas nas reuniões pedagógicas para a melhoria de todo o coletivo estudantil. O ensino teatro na escola se torna, portanto, uma base para a descoberta de situações a serem melhoradas, seja da conduta das políticas ditada pelas regras da instituição, questões do mundo particular das estudantes, ou seus projetos pessoais e suas potencialidades artísticas. De acordo com Karinne Luzia Rodrigues:

Não podemos deixar de salientar que o conhecimento da Arte abre perspectivas para que a/o aluna/aluno (sic) tenha uma compreensão do mundo na qual a dimensão poética esteja presente: a Arte ensina que é possível transformar continuamente a existência, que é preciso mudar referências a cada momento, ser flexível. Isso quer dizer que criar e conhecer são indissociáveis e a flexibilidade é a condição fundamental para aprender. É nesse sentido que podemos desenvolver uma educação através da Arte de forma que o universo emocional de cada indivíduo possa contribuir para seu desenvolvimento intelectual. (RODRIGUES, 2008, p. 169).

O fazer teatral na escola se consolida de diversas formas, desde o ato da palavra quanto a liberdades dialógicas associadas, entretanto, quando a arte-educadora consegue estabelecer relações dialógicas em sala de aula, ela não precisa falar excessivamente nas próximas, não precisa pedir para as estudantes colocarem roupas apropriadas para aulas práticas de teatro, muito menos para afastarem cadeiras que estavam em fileiras da aula anterior. Se todas essas propostas já foram discutidas e estiverem acontecendo na prática, de fato houve um diálogo em favor dessa conquista. Com isso, trago a reflexão do pesquisador Teixeira sobre a prática de Paulo Freire:

A abordagem sociocultural da educação tem seu principal representante no Brasil, o educador Paulo Freire, que propõem na sua teoria, a superação da relação opressor/a (sic) – oprimido/a (sic), ou seja, a elaboração do conhecimento ligado ao processo de conscientização crítica da realidade. O diálogo é a essência desse

método, educador/a (sic) e educando/a (sic) são somente sujeito desse processo, a escola existe num contexto histórico de uma determinada sociedade. A relação educador/educando/a (sic) é horizontal e a avaliação consiste em um processo de auto avaliação e avaliação mútua. (TEIXEIRA, 2007, p. 29).

Um dos exemplos para a conquista desse diálogo são as situações vivenciadas na prática cotidiana em sala de aula, quando o mundo particular da estudante é enfatizada, criando possibilidades da renúncia de um ensino calcado no conteúdo sem conexão com a realidade, proposto apenas pelos livros didáticos. Diante desse fato, a artista-educadora revoluciona o ensino através do fazer teatral, se levar em consideração todos esses aspectos tecidos até este momento. Dessa forma, enfatizar a realidade estudantil no desenvolver da aula, não significa que a condução/mediação deva dissociar a teoria da técnica, é um trabalho que pode ser um conjunto de ações.

Por exemplo, um jogo de pega-pega, a princípio, quem não têm experiência com a prática teatral acharão que é apenas uma brincadeira, um divertimento, mas para nós refletidoras-educativas de arte, reconhecemos que este jogo, é benéfico para se trabalhar princípios básicos do teatro como – a velocidade, a concentração, a dinamicidade, a presença dentre muitos outros. Durante esse processo perceptivo, associamos as práticas, outras questões técnicas do teatro, como tônus muscular, respiração, expansão, base, etc. Redimensionamos para facilitar o próprio processo-ensino sem que eles tenham uma conexão explícita, e através dessa maneira lúdica, aos poucos, o reconhecimento veem à tona por parte das estudantes.

A horizontalidade passa a ser um fator pedagógico nas sistematizações da metodologia, onde é levado em consideração, os níveis de aprendizagem captados durante o próprio olhar da educadora. O diálogo acontece deste modo, entre ensino-aprendizagem, realidade, observação e contexto, ou seja, a ação-reflexão-ação deve ser extraída da própria dialogicidade sugerida com os problemas conferidos entre condução e participação estudantil.

A verdadeira reflexão crítica origina-se e dialetiza-se na interioridade da ‘práxis’ constitutiva do mundo humano – é também ‘práxis’. Distanciando-se de seu mundo vivido, problematizando-o, ‘descodificando-o’ criticamente, no mesmo movimento

da consciência a/o mulher/homem (sic) se redescobre como sujeito/a instaurador/a (sic) desse mundo de sua experiência. (FREIRE, 1987, p. 10).

Como o objetivo desse texto faz uma reflexão a partir dos espaços das salas de aula e de ensaio, e se tratando de qualquer processo de montagem teatral, essas mesmas percepções dialógicas, podem ser levadas em conta, pois são responsáveis por tornar qualquer processo potente e enriquecedor. É preciso que haja parceria entre as/os envolvidos no projeto - que figurinista, cenógrafa ou iluminadora assista aos ensaios e dialogue sobre suas concepções, com o grupo escolar. É exatamente assim que se insere o diálogo coletivo na produção de um processo artístico. Também na escola é preciso dar créditos às propostas do corpo estudantil, apostar em suas experiências e transformar seus materiais criados no seu fazer em proposições cênicas.

### **Entre a Sala de Aula e Sala de Ensaio**

*[...] O teatro passou a ser reconhecido como forma de conhecimento capaz de mobilizar, coordenando-as, dimensões sensoriais – motora, simbólica, afetiva, e cognitiva do/da educando/a (sic), tornando-se útil na compreensão crítica da realidade humana culturalmente determinada. (JAPIASSU, 2001).*

Para a artista-docente, desenvolver essa pedagogia equivale a se conhecer, a desenvolver uma percepção a respeito da conduta enquanto artista e educadora. A partir da pedagogia teatral ela se torna um ser dialógico que constrói trabalhos com perspectivas de relação horizontal entre as participantes, disso resulta no conhecimento mesmo que básico sobre as noções do teatral, assim como seus princípios de relações com a grupalidade. Narciso Telles tece algumas observações em torno disto:

*[...] Os procedimentos de trabalho a partir do espaço, da repetição, da criação de ações físicas por meio de um circuito individual e/ou coletivo proporciona a/ao aluno/a (sic), pela via da prática, a aquisição de conhecimento de elementos contidos na arte teatral para que posteriormente passe ao trabalho de composição. (TELLES, 2012, p.109).*

A pedagogia do teatro é pertinente, seja nas instituições de ensino ou nos grupos teatrais, porém, na prática, esse processo requer a disponibilidade para a construção criativa do particular para o coletivo. Ou melhor, balizar a princípio questões que sejam interessantes para cada

participante, ouvir os pontos de vistas parece ser um caminho potente para a construção de horizontalidades autônomas como base para uma montagem cênica. Assim como o processo de montagem nas escolas, naturalmente com participantes que não têm uma apropriação nos corpos das técnicas ou dos elementos teatrais, a montagem de trabalhos com pessoas que tenham essas experiências desenvolvidas, requer a mesma conduta pedagógica a ser praticada nesses espaços de criação.

Falar da pedagogia teatral significa levar em consideração as discussões levantadas até aqui, enfatiza-se aqui o foco na criação coletiva e na horizontalidade nas montagens cênicas, onde todas as funções têm a mesma importância para a potencialidade do trabalho, seja através da estética emocional, física, psicológica, financeira e etc. Em se tratando de teatro de grupo, é preciso renunciar aos preconceitos e se doar aos processos.

O termo pedagogia do teatro visou não apenas ampliar o espectro da pesquisa na área, trazendo para a discussão os mestres do teatro – dramaturgos, teóricos e encenadores, como também, fundamentar epistemologia e os processos de trabalho em teatro, inserindo-os na história da cultura. (KOUDELA, 2007, p.17).

Transitar nos espaços pedagógicos descritos neste texto, seja nos ensaios ou conduzindo aulas de teatro, permite perceber conexões pedagógicas que são pertinentes, que propõem rever situações a serem melhoradas, o que significa que a condição de artista interfere diretamente no processo educacional de teatro nas escolas e vice-versa. Ou seja, a artista-educadora possui em seu repertório pessoal, qualidades pedagógicas que são de suas experiências antecedentes, o que, de certo modo, são suportes potentes para sua condução no contexto escolar.

Às vezes ou quase sempre, lamentavelmente, quando nos perguntamos sobre nossa trajetória profissional, o centro exclusivo das referências está nos cursos realizados, na formação acadêmica e na experiência vivida na área da profissão. Fica de fora como algo sem importância a nossa experiência no mundo. É como se a atividade profissional dos homens e das mulheres não tivesse nada a ver com suas experiências de menino, de jovem, com seus desejos, com seus sonhos, com seu bem-querer ao mundo e seu desamor à vida. Com sua alegria ou com seu mal-estar na passagem dos dias e dos anos. (FREIRE, 1997, p.80).

Então essas relações pedagógicas tornam vigoroso qualquer processo, dando a oportunidade a artista-docente de refletir suas práticas através de seu trabalho cotidiano, seja em sala de aula ou de ensaio. Toda

essa questão tende a esclarecer o quanto artistas e educadoras percebem interferências ou alertas positivas em suas produções pedagógicas/artísticas.

Sobre percepções de experiências:

A percepção artística, como já vimos, é o instante em que o artista vai tateando o mundo com olhar sensível e singular. Sondar o mundo é uma forma de apreensão de informações, que são processadas e que ganham novas formas de organização. A percepção é, portanto, uma possibilidade de aquisição de informação, e conseqüentemente, de obtenção de conhecimento. (SALLES, 2004, p.122).

Há, em vários exercícios, jogos e esportes, possibilidades de desenvolvimento para o corpo cênico. Por exemplo, a capoeira trabalha com a base, o equilíbrio e uma série de outras condições que aprimoram o corpo para a cena. Seguindo a mesma linha de pensamento, há também as artes maciais, como o Kung Fu e o Tai Chi Chuan, tão requisitados pelos artistas do teatro oriental. As qualidades obtidas com essas práticas são facilmente visíveis nos corpos estudantis que as realizam. Essas conferições atribuem outro olhar a esses corpos, podemos perceber que nosso direcionamento está atrelada a como olhamos para esse contexto. A respeito da importância das artes maciais para um corpo cênico, de acordo com Yoshi Oida:

O próximo exercício é o Tai Chi. Ficando em pé com os pés abertos na largura dos ombros, com as pernas ligeiramente dobradas, com a coluna reta, vamos inspirar e expirar lentamente. Conforme expiramos, imaginamos que o ar sobe da terra através das pernas. Quando expiramos, vamos imaginar que o ar volta à terra (também pelas pernas). [...] No próximo exercício, o mesmo ciclo começa e termina nos pés: o ar vem da terra, viaja pela parte de trás do corpo, vai até a coroa da cabeça, desce até o tan-den e desaparece. (OIDA, 2001, p. 132).

Outro exemplo que pode ser dado, referente aos jogos realizadas em sala de aula: o jogo denominado “botar a gata pra miar”, um jogo infantil que carrega potencialidades das técnicas teatrais. O exercício propõe que participantes sentem-se lado a lado e, de acordo com o número de pessoas, determinem duas equipes. Em seguida, começam a se empurrarem usando apenas a força abdominal, sendo eliminados aqueles que empurram os parceiros com as mãos ou pernas. Como se vê, esse procedimento envolve o trabalho de oposição, equilíbrio, energia, corpo decidido, atenção, concentração e etc. Isso possibilita as estudantes aprenderem sobre a técnica teatral em um jogo de seu cotidiano, compreendendo na prática os efeitos que uma leitura tradicional na maioria das vezes não produz.

## Considerações Finais

Nessa escritura dialogamos com o pensador brasileiro da educação Paulo Freire, cuja reflexão permitiu elencar a importância da ação-reflexão-ação em que podemos como possibilidade criativa, voltar o olhar para o contexto do sociocultural em que estamos inseridos, isso possibilita uma via de construção autônoma, se levarmos em consideração as potencialidades de nossos corpos estudantis. Nesse sentido, a principal característica de sua práxis é não negar o corpo, assim, como nas artes da cena. Nós professoras/res de teatro temos como principal material para desenvolver nossa aula a escuta para esse corpo e a reelaboração de epistemologias a partir da democratização das escutas corpóreas que se dão em encontros dialógicos.

Os diálogos da escuta, são condutas que podem sinalizar a opressão, a violência, o silenciamento, o desinteresse com seus compartilhamentos. A fim de compreender onde/faz surgir esses comportamentos, podemos oferecer estratégias de rompimento, seja utilizando jogos redimensionados, ou conversas que despertem sua percepção para o mundo. A construção de autonomia traz qualidades, criatividades para serem exploradas e desenvolvidas na compreensão da sociedade que estamos inseridas bem como alimenta a esperança; dando importância ao contexto pessoal de cada corpo participante para que possa haver a tão possível transformação coletiva entre educadora/educanda ou até mesmo artista e público.

Ainda sem fechar um pensamento, mas propondo uma rede deles, nessa provocação de letras seu foco foi alargar o olhar de educadora para as reverberações que a prática do ensino de teatro nas escolas aponta. Assim sendo, nos cabe ficarmos atentos para as potencialidades do ser humano, olhando para si e vendo também no outro com é possível desenvolver a criação, como diria o poeta Fernando Pessoa “Sinto –me nascido a cada momento, para a eterna novidade do mundo”.

\* \* \*

## REFERÊNCIAS

CHEKHOV, Michael. **Para o Ator**: Tradução Álvaro Cabral. 3ª Edição, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FREIRE, Paulo. **A Importância do Ato de Ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1997.

\_\_\_\_\_, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 50ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do Oprimido**. 17ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

JAPIASSU, Ricardo, Ottoni, Vaz. **Metodologias do Ensino de Teatro**. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 2007.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. Ed. Beca produções culturais – São Paulo, 2001.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. 3ª edição – São Paulo, 1997.

RODRIGUES, K. L. O Professor de Arte que Temos o Professor de Arte que Queremos. **Akrópolis Umuarama**, v. 16, n. 3, p. 165-170, julh/set. 2008.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Inacabado**: Processo de Criação Artística. São Paulo: Annablume, 2004.

TELLES, Narciso. **Pesquisa em Artes Cênicas**: textos e temas. Organizador, Rio de Janeiro: E- papers, 2012.

TEIXEIRA, Tânia Marcia Baraúna. **Dimensões Sócio Educativa do Teatro do Oprimido**: Paulo Freire e Augusto Boal. Tese. (DOCTOR EM EDUCACIÓN Y SOCIEDAD POR LA UNIVERSIDAD AUTONÔMA DE BARCELONA), 2005. Disponível em: <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2007/tdx-1117108-164651/tmbt1de1.pdf>. Acesso em: 10 de setembro de 2020.

Recebido em agosto de 2020.  
Aprovado em setembro de 2020.  
Publicado em outubro de 2020.